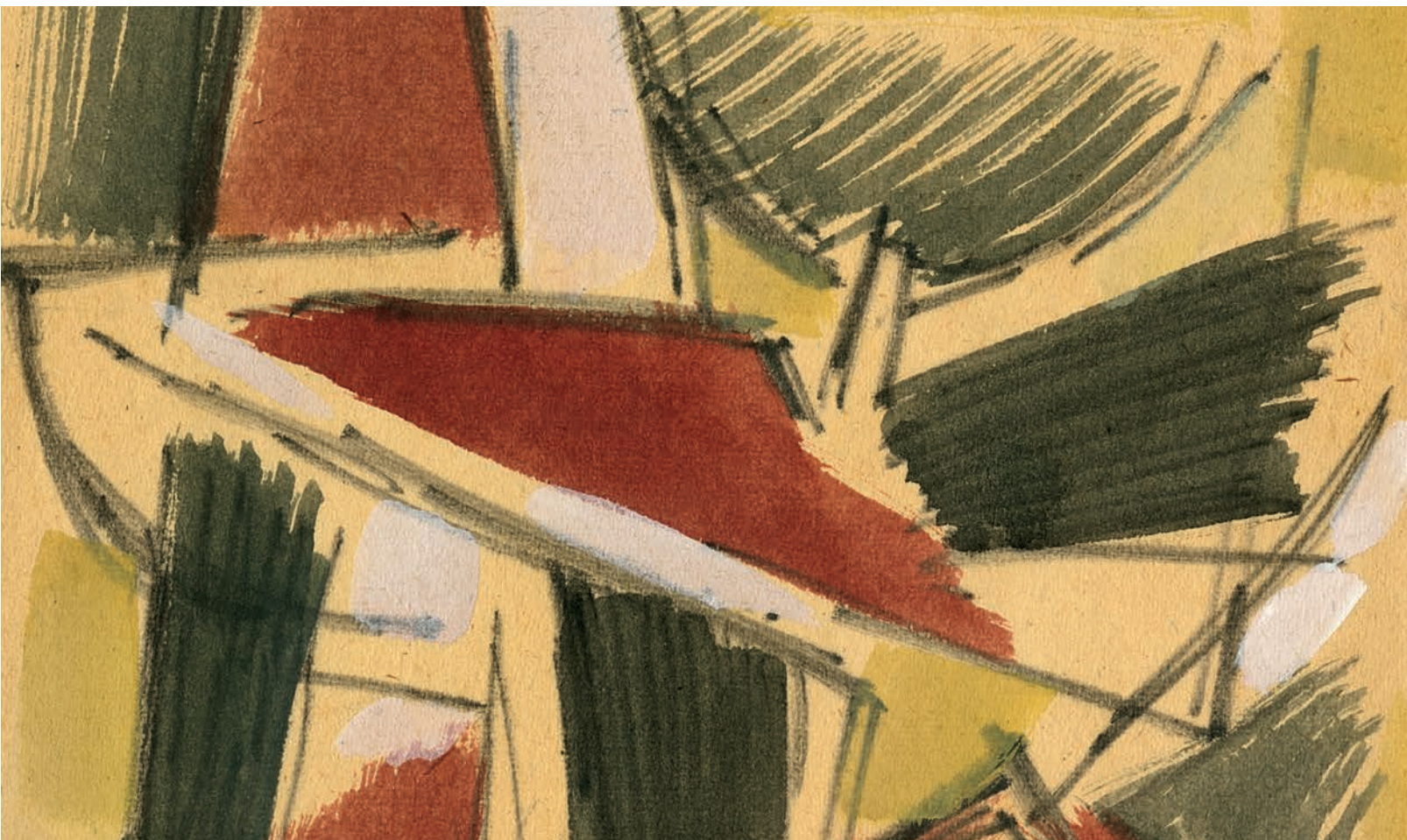


CIRCUIT

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



VOLUME 26 NUMÉRO 2 (2016)

Commander une œuvre

Mécanismes et influences

Les Presses de l'Université de Montréal

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

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

Rédacteur en chef et directeur général
Maxime McKinley

Direction administrative et secrétariat de rédaction
Solenn Hellégouarch

Comité de rédaction
François-Xavier Féron (CNRS-LaBRI, France)
Flavia Gervasi (Université de Montréal)
Robert Hasegawa (Université McGill)
Sharon Kanach (Centre Iannis Xenakis, Université de Rouen, France)
Jimmie LeBlanc (Québec)
Maxime McKinley (Québec)
Cléo Palacio-Quintin (Québec)

Œuvre en couverture: Reynold Arnould, *Radar* (détail), 1957-1958. Gouache, 10 × 10 cm. Droits réservés.

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

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



Contribution de l'Université de Montréal.

ISSN 1183-1693 ISBN (papier) 978-2-7606-3699-6
ISBN (PDF) 978-2-7606-3700-9
DÉPÔT LÉGAL, 3^e trimestre 2016
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC

© LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, 2016

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

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

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

Circuit, musiques contemporaines

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

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

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

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

Diffusion électronique: Érudit (www.erudit.org)

Pour la vente au numéro, voyez votre librairie ou visitez :

www.revuecircuit.ca

Droits d'auteur et droits de reproduction
Toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à:
Copibec (reproduction papier)
(514) 288-1664 • 1 (800) 717-2022
licences@copibec.qc.ca

Pour tout autre renseignement, voir :

Les Presses de l'Université de Montréal
5450, chemin de la Côte-des-Neiges, bureau 100
Montréal (Québec) H3T 1Y6
Tél.: (514) 343-6933
Fax: (514) 343-2232
Courrier électronique: pum@umontreal.ca
www.pum.umontreal.ca

Commander une œuvre

Mécanismes et influences



Reynold Arrould, *Ouvrier au tournevis* (Philips, usine de Chartres), 1957-1958. Dessin au crayon, 17 × 20,5 cm. Droits réservés.



Commander une œuvre

Mécanismes et influences

Numéro dirigé par Michel Duchesneau et Annelies Fryberger

Éditorial

Continuer

5 Maxime McKinley

Introduction

Commander une œuvre musicale

9 Michel Duchesneau

Évaluer l'œuvre à venir

L'évaluation par les pairs en musique contemporaine en France et aux États-Unis

15 Annelies Fryberger

La commande d'œuvre

Commande et créativité partagée: la *Sequenza XII* pour basson de Luciano Berio

29 Luis Velasco-Pufleau

Risky Gifts and Uncertain Business: A Discussion of Results from a Survey on Commissioning in New Music

39 Annelies Fryberger and Matthew Lorenzon

Et après ?

(Re-)Performing Early Mixed Music from the 1980s at Ircam: Pierre Boulez's *Dialogue de l'ombre double*

51 Miriam Akkermann

Point de vue

The Question of Commissioning Fees in the US: A Composer's Perspective

63 Theodore Wiprud

ACTUALITÉS

In Memoriam Pierre Boulez (1925-2016): l'état de la recherche

73 Jonathan Goldman

Entendu dans *Cette ville étrange*: « Fuck toute! » – une génération de compositeur·e·s décomplexé sa marge

77 Symon Henry

***La Chapelle historique du Bon-Pasteur: la Maison de la musique*, de Georges Nicholson**

82 Compte rendu de Cléo Palacio-Quintin

Créé dans *Le Vivier*

85 Cléo Palacio-Quintin

Nouveautés en bref

88 Cléo Palacio-Quintin

93 **Les illustrations**

96 **Les auteurs**

98 **Résumés/Abstracts**

Continuer

Maxime McKinley

L'ami qui a dit, « continuez », en lui – sonne le verre.

– Philippe Beck¹

Au futur antérieur

Parmi la collection des numéros de *Circuit*, on trouvait jusqu'à maintenant quatre éditoriaux marquant l'arrivée d'un nouveau rédacteur en chef. Ceci est le cinquième. En relisant ceux de mes prédécesseurs², je suis frappé par l'actualité toujours vibrante de plusieurs angles ou enjeux évoqués. Par exemple, dès le tout premier numéro, Jean-Jacques Nattiez évoquait un éclatement de la « situation de la musique contemporaine » – voire une « confusion » – caractéristique de l'époque et selon lui inédite jusque-là dans l'histoire³. Vingt-six ans plus tard, on ne peut que constater que cette hétérogénéité est encore sujette à bien des discussions passionnées. Pourtant, comme le soulignait le même Nattiez dans le cadre d'une « rétrospection » à l'occasion du numéro soulignant les 20 ans de *Circuit*, le milieu musical a beaucoup changé depuis⁴. Peut-être la résolution de cette aporie se formule-t-elle ainsi : écrivant cela en 1990, Nattiez n'avait encore rien vu ! D'ailleurs, dans le vol. 11, n° 1, le comité de rédaction annonçait un changement du sous-titre de la revue afin de prendre en compte le passage au XXI^e siècle, ce qui passa par un recours grammatical à la pluralité. C'est ainsi que de « revue nord-américaine de musique du XX^e siècle », ce sous-titre est devenu « musiques contemporaines⁵ ». Voilà un vocable à la fois délimité et multiple, ciblé et inclusif. Mais le définir avec précision n'est pas tâche aisée. Du reste, dès ses premiers mots à titre de rédacteur en chef, en 2006, Jonathan Goldman posait sans détour la question : « *sait-on de quoi on parle lorsqu'on dit : "musique contemporaine"* »⁶ ? Jusqu'à quel point la définition de ce vocable doit être inclusive ou exclusive est, encore aujourd'hui, sujet à débat. D'ailleurs, lors de son entrée en poste, en 2000, Michel Duchesneau évoquait cette question parfois épineuse du fermé et de l'ouvert :

1. Philippe Beck (1995), *Garde-manche hypocrite*, Paris, Fourbis. Ce vers est également cité en exergue du documentaire d'Alain Guillon *Philippe Beck, un chant objectif aujourd'hui* (2013).

2. Jean-Jacques Nattiez (1990-1999), Jean Boivin (1999-2000), Michel Duchesneau (2000-2006) et Jonathan Goldman (2006-2016).

3. « Au moment où nous abordons la dernière décennie du siècle et du millénaire, jamais la situation de la musique contemporaine n'a été plus éclatée, hétérogène, peut-être même confuse » (Jean-Jacques Nattiez [1990], « Éditorial », *Circuit*, vol. 1, n° 1, p. 5).

4. « [...] au bout d'une période aussi longue (le quart d'une vie, presque l'équivalent d'une génération), les considérations rétrospectives nous font réaliser combien nous avons changé, combien la musique a évolué, combien l'atmosphère esthétique et intellectuelle dans laquelle nous baignons actuellement est différente de celle que nous vivions à la fin des années 1980 » (Jean-Jacques Nattiez [2010], « La fondation de *Circuit* et sa première décennie : un coup d'œil rétrospectif et autocritique », *Circuit*, vol. 20, n° 1-2, p. 13).

5. Voir la « Note aux lecteurs » (2000) dans *Circuit*, vol. 11, n° 1, p. 7.

6. Jonathan Goldman (2006), « Éditorial : de la musique, de la contemporanéité et du plaisir », *Circuit*, vol. 16, n° 1, p. 5.

7. Michel Duchesneau, « Éditorial » (2000), *Circuit*, vol. 11, n° 2, p. 5. En effet, Nattiez affirmait cela dans son premier éditorial, ajoutant : « Nous n'aurons d'autre exigence que la qualité et l'authenticité de l'engagement » (Nattiez, 1990, p. 5). Cette « ligne de conduite », bien qu'ardue par moments dans son application, explique en partie, sans doute, la longévité de *Circuit*, exigeante envers les textes, mais qui n'est pas l'outil de promotion d'une esthétique en particulier parmi son champ. En témoigne, par exemple, la vaste et diversifiée liste de ses collaborateurs, consultable sur notre site Internet : <www.revuecircuit.ca/auteurs> (consulté le 22 avril 2016).

8. Nattiez, 1990, p. 5.

9. À ce sujet, voir : <www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/accord-du-lac-meech> (consulté le 22 avril 2016).

10. Un texte emblématique à cet égard est « À propos... québécoisité, musique et postmodernité » de Denys Bouliane, paru en 1993 dans le vol. 3, n° 2 de *Circuit*, p. 69-79. Bouliane avait lu ce texte au moment de recevoir le prix Serge-Garant de la Fondation Émile-Nelligan au Centre canadien d'architecture de Montréal, le 4 décembre 1991.

11. Jean Boivin (1999), « Avant-propos », *Circuit*, vol. 10, n° 1, p. 5.

12. Voir : <www.revuecircuit.ca/web> (consulté le 22 avril 2016).

Il est arrivé qu'au cours de son existence la revue ait été associée à un cénacle. Certes, le monde de la création musicale au Québec n'est pas toujours aussi vaste qu'on le souhaiterait... Mais en la comparant à d'autres, il est d'une étonnante vivacité ! Rappelons cependant que Jean-Jacques Nattiez n'hésitait pas à souligner que la revue aurait « ses préférences » mais qu'elle « n'exclurait personne ». Il en est toujours de même et c'est une ligne de conduite que nous maintiendrons⁷.

Moins souvent a été évoqué un autre extrait de cette introduction inaugurale de Nattiez, touchant à une autre « boîte de Pandore » rouverte régulièrement aujourd'hui encore : « Il y a désormais une spécificité de la musique québécoise⁸ ». L'affirmation n'est pas détaillée mais elle est nette et franche, et accompagne une certaine insistance sur la présence d'une francophonie en Amérique. Ici, le contexte historique mérite d'être rappelé : 1990 est l'année de l'échec de l'Accord du lac Meech⁹, le Bloc québécois était sur le point d'être formé et le mouvement pour la souveraineté du Québec était en pleine ascension. Aujourd'hui, en 2016, le contexte est bien différent et la question de la spécificité identitaire semble moins retenir la génération montante. Quel que soit le verdict rendu sur l'existence ou non d'une musique « ontologiquement » québécoise¹⁰, une autre question (encore plus) cruciale peut être posée : la musique faite ici s'impose-t-elle universellement au sein du patrimoine culturel mondial ? Poser la question n'est peut-être pas y répondre, mais le faire révèle à tout le moins combien la dialectique du local et de l'international, ou du singulier et de l'universel, demeure un vaste chantier pour la musique québécoise et canadienne. Nous avons encore beaucoup de travail à faire collectivement, et *Circuit* est un espace de réflexion international aux multiples vases communicants qui, je le crois profondément, peut jouer un rôle positif à cet égard. Surtout à une époque où l'échiquier mondial est en reconfiguration profonde. Seulement du côté des communications, Internet et les médias sociaux constituent un énorme changement socioculturel depuis la création de *Circuit*. À ce titre, Jean Boivin, lors de son entrée en poste en 1999, évoquait déjà les « sérieux défis », pour une telle revue (et même pour « l'écrit tel qu'on le connaît »), de s'adapter aux transformations du monde contemporain¹¹. Le tangible et le virtuel peuvent-ils travailler main dans la main ? Avec ses suppléments Web, ses baladodiffusions¹² et sa présence sur les médias sociaux, *Circuit* en fait le pari.

Au présent de l'indicatif

Au regard de cette « rétroprojection », il apparaît qu'une publication comme *Circuit* peut – voire doit – à la fois rester fidèle à ses principes fondateurs

(manifestement solides et féconds) et, toujours, faire preuve de porosité au monde afin de garder une actualité et une vitalité indispensables à sa raison d'être. En dépit de la nécessité d'un certain esprit de résistance dans la conjoncture actuelle, ce n'est donc pas une attitude agressive de repli et de défiance qui est de mise pour une telle revue, mais bien une attitude affirmative d'ouverture, de partage et de participation. Malgré sa dimension savante (inhérente à une partie essentielle de son rôle et de sa mission), *Circuit* est bel et bien une revue culturelle. Espérons qu'elle soit de plus en plus lue dans tous les champs des arts et des sciences humaines, à l'instar d'autres revues d'art québécoises comme *Spirale*, par exemple, ou autrefois la revue française *Musique en jeu*, une inspirante ancêtre de *Circuit*. Si la dialectique du local et de l'international dynamise *Circuit*, il en est de même de sa double identité de revue savante et culturelle¹³. La musique n'est pas seulement un art d'agrément; elle peut être une interlocutrice à part entière de tous les champs des arts, de la connaissance et de la pensée.

C'est justement un ancien rédacteur en chef de *Circuit*, Michel Duchesneau, qui, avec Annelies Fryberger, a dirigé la présente livraison. Son thème, la politique des commandes d'œuvres, est un sujet à la fois pragmatique et crucial, touchant directement, notamment, à la question de la *valeur* (dans le double sens du financement et de la reconnaissance) attribuée au travail des compositeurs. Les illustrations – des esquisses industrielles de Reynold Arnould –, proposées par les rédacteurs invités, résonnent bien avec la thématique du numéro. En effet, pour paraphraser Ossip Mandelstam, le compositeur n'est pas « un oiseau des cieus¹⁴ » : il doit, comme n'importe quel travailleur, « composer » avec le réel. S'ajoute à ce dossier la rubrique Actualités. En plus de la chronique « Créé dans Le Vivier » et quelques *Nouveautés en bref* par Cléo Palacio-Quintin, on y trouvera deux textes supplémentaires (voire complémentaires). D'une part, un hommage du rédacteur en chef sortant, Jonathan Goldman, à Pierre Boulez. Cet hommage très documenté évite soigneusement l'hagiographie pour se concentrer énergiquement – dans un esprit bien boulézien – sur la présence des recherches en cours à propos du maître disparu. Et on trouvera, d'autre part, un pamphlet du compositeur Symon Henry – rédigé, lui, dans l'esprit du Printemps québécois¹⁵, dans le cadre de la chronique « Entendu dans Cette ville étrange¹⁶ » – contre l'institutionnalisation de la musique contemporaine.

En terminant, je tiens à rendre hommage au remarquable travail de Jonathan Goldman durant ses dix années en tant que rédacteur en chef. Son passage à *Circuit* a profondément marqué l'histoire de cette publication. Je salue également Nathalie Fernando, qui après quelques années de vaillants

13. Ici, je voudrais évoquer brièvement le fait que je sois, au moment d'écrire ces lignes, non pas un musicologue professeur d'université à l'instar de mes prédécesseurs, mais plutôt un compositeur à la pige. Mon approche des dernières années s'est beaucoup appuyée sur la notion de recherche-création, de plus en plus importante dans les milieux artistiques et universitaires. Ce trait d'union entre « recherche » et « création » me semble tout à fait cohérent avec l'esprit de cette publication, où se croisent musicologues inventifs et compositeurs pensifs.

14. Ossip Mandelstam ([1913]1990), « De l'interlocuteur », *De la poésie*, Paris, Gallimard, p. 58-68. Mandelstam utilise cette expression au sujet des poètes.

15. Voir, par exemple : <www.puq.ca/catalogue/livres/printemps-quebecois-2574.html> (consulté le 22 avril 2016).

16. Voir : <www.cettevilleetrange.org> (consulté le 22 avril 2016).

17. Nathalie Fernando a notamment, parmi ses apports, dirigé en 2011 le vol. 21, n° 2 (*Musiciens sans frontières*). Voir : <www.revuecircuit.ca/collection/21_2> (consulté le 22 avril 2016).

18. Pour plus d'informations sur Flavia Gervasi, voir : <www.musique.umontreal.ca/personnel/gervasi_f.html> (consulté le 22 avril 2016).

19. Pour plus d'informations sur Robert Hasegawa, voir : <www.roberthasegawa.com> (consulté le 22 avril 2016).

20. Voir : <<https://twitter.com/revuecircuit>> et <<https://fr-ca.facebook.com/Revue-Circuit-musiques-contemporaines-124536580927622>> (consultés le 22 avril 2016).

21. Samuel Beckett (1953), *L'innommable*, Paris, Minuit.

services a quitté le comité de rédaction¹⁷. C'est aussi l'occasion de souhaiter la bienvenue, parmi ce comité, à deux chercheurs qui se joignent à nous : Flavia Gervasi¹⁸ et Robert Hasegawa¹⁹. Je remercie également le conseil d'administration de *Circuit*, ainsi que Solenn Hellégouarch qui en est la directrice administrative et secrétaire de rédaction (et qui sera, en compagnie de Serge Cardinal, rédactrice invitée pour le prochain numéro portant sur les musiques contemporaines et les images en mouvement). Enfin, je souhaite exprimer ma gratitude aux lecteurs de *Circuit*, sans qui la revue n'en serait pas à sa 26^e année d'existence. Continuez à nous lire et nous faire « circuler » autour de vous ! N'hésitez pas à nous contacter et interagir avec nous, que ce soit à l'adresse info@revuecircuit.ca ou sur nos pages Twitter et Facebook²⁰. Les forums sont, par définition, des lieux collectifs de partage, de participation et de stimulation mutuelle. *Circuit* en est un ! Notre impératif est beckettien : « il faut continuer²¹ ». D'autant plus que ses bases mêmes sont, aujourd'hui encore, particulièrement pertinentes, il faut continuer l'aventure de *Circuit* en l'améliorant sans cesse, en la faisant évoluer avec la création musicale et son environnement.

Commander une œuvre musicale

Michel Duchesneau

La commande d'œuvre¹ a toujours été au cœur du système des arts. D'ailleurs, d'un point de vue historique, on peut considérer que cela aura été l'un des principaux moteurs de la création artistique. De François 1^{er} aux Médicis de Florence, de Louis XIV à Frédéric II de Prusse en passant par le prince Andreï Kirillovitch Razoumovsky², le principe est le même. Un roi, un prince ou un riche bourgeois accorde son soutien à un artiste de son choix en lui versant un salaire l'attachant à son service de manière plus ou moins longue. Il peut ainsi se limiter à lui passer une commande unique. Le mécanisme a, évidemment, considérablement évolué, mais le principe reste le même si ce n'est la question du choix de l'artiste, qui aura longtemps été le fait du mécène seul. C'est à partir du début du XIX^e siècle que, progressivement, se mettent en place différents modes de commande des œuvres d'art. En ce qui a trait à la musique, on pense ainsi aux symphonies dites « de Paris » composées par Haydn et commandées en 1785 par le comte d'Ogny pour être jouées par une organisation musicale « publique » célèbre à l'époque, le Concert de la Loge Olympique. Viendront après, entre autres, nombre d'œuvres lyriques commandées par les plus grandes maisons d'opéra³ d'Europe aux compositeurs qui s'inscrivent dans les réseaux institutionnels établis comme celui du Prix de Rome, en France. Les éditeurs de musique joueront aussi un rôle de plus en plus important à titre de mécènes, dans la mesure où ils assureront aux artistes qu'ils publient des revenus appréciables, versant parfois des avances pour des œuvres qui ne verront jamais le jour. On pense ainsi au cas célèbre de Debussy, à qui son éditeur, Jacques Durand, avait commandé une œuvre lyrique – cela devait être *La chute de la maison Usher* – et lui avait versé des avances successives sans jamais voir l'œuvre achevée ou en voie de l'être. Au début du XX^e siècle, il faut encore tenir compte d'un réseau solide de mécènes

1. La commande d'une œuvre musicale émane d'un particulier, d'un organisme musical ou non, privé ou public, ou d'une communauté qui demande à un compositeur d'écrire une œuvre à l'occasion d'une circonstance spécifique et/ou pour un artiste ou un ensemble particulier généralement en échange d'un cachet ou d'une bourse. Il peut cependant arriver que la commande ne s'accompagne pas d'argent, mais d'une promesse de création. Pour les jeunes compositeurs, il s'agit souvent là du seul moyen d'être joués dans un contexte professionnel. Par extension, on peut considérer que l'engagement d'un compositeur pour réaliser une musique de film, de jeu vidéo, d'une publicité ou pour toute autre activité qui n'est pas en lien avec le concert ou le disque, est une forme de commande dans la mesure où il y a rétribution de l'artiste.

2. Ambassadeur de Russie à Vienne, il commande à Beethoven en 1806 trois quatuors à cordes (op. 59).

3. Le mécanisme de la commande d'œuvre par les grandes maisons d'opéra est toujours opérationnel, en Europe tout particulièrement. Voir, par exemple, Florence Forin (2016), « Influence du politique sur la création lyrique au début du XXI^e siècle : l'exemple des opéras de compositeurs aidés au titre de la commande d'État »,

Territoires contemporains, nouvelle série, n° 6 (5 février), <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Musique_Pouvoirs_Politiques/Florence_Forin.html> (consulté le 25 mars 2016).

4. Le colloque a eu lieu à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, sous l'égide de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), du 28 février au 3 mars 2007.

5. D'après nos calculs, la commande d'œuvres musicales par des organismes musicaux représente à elle seule 532 900 \$ pour 2014-2015.

6. Conseil des arts du Canada (2015), « Tableaux des résultats 2014-2015 », <http://chiffreshistoires.conseildesarts.ca/_pdf/2014/FR/Corporate_Scorecard_2015_WEB_VERSION_FR.pdf> (consulté le 23 mars 2016).

7. Depuis une quinzaine d'années, l'association d'artistes du Mouvement pour les arts et les lettres (MAL) exerce des pressions régulières sur les instances gouvernementales pour améliorer le financement des arts au Québec. Voir : <<http://www.mal.qc.ca/apropos.php>> (consulté le 25 mars 2016).

qui soutiennent nombre de compositeurs. Un exemple célèbre est celui de la princesse Armande de Polignac ou encore celui de la riche Américaine Elizabeth Sprague Coolidge qui commande des œuvres à Ravel, Prokofiev, Schoenberg, Britten, Stravinsky ou encore Webern, pour ne citer qu'eux.

C'est à partir des années 1930 que s'instaure peu à peu un nouveau type de soutien aux artistes. À cheval entre la commande d'inspiration royale ou impériale (le régime a varié au XIX^e siècle en France...), la remise d'un prix suite à un concours et une aide de nature sociale (soutenir les chômeurs pendant la crise de 1929), naît la « commande d'État » dont l'apparition en France est le résultat d'une action du gouvernement du Front populaire en 1936. Le principe va progressivement s'imposer comme l'un des principaux moyens de soutien de la création. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et avec la création des ministères de la Culture (en France en 1959, au Québec en 1961, par exemple) et des Conseils des arts (au Canada en 1957, en Australie en 1967, par exemple) apparaissent des programmes structurés de commande d'œuvre qui viennent compléter, si ce n'est remplacer, la traditionnelle commande par un mécène ou un comité *ad hoc* sous l'égide d'un sous-ministre. Le principe s'appuiera alors sur l'évaluation par les pairs.

Il y a dix ans, je m'exprimais déjà à ce sujet lors d'une conférence donnée à Montréal dans le cadre du colloque « Composer au XXI^e siècle⁴ ». À l'époque, je constatais qu'au Canada, les sommes en jeu en matière de commande étaient plutôt faibles. En 2004-2005, le Conseil des arts du Canada (CAC) versait 680 000 \$ en commandes d'œuvres et résidences d'artistes. Dix ans plus tard (2014-2015), la somme est de 1 838 000 \$⁵, à laquelle il faut ajouter 1 108 000 \$ pour le « soutien aux collaborations entre les artistes et la communautés⁶ ».

Malgré un accroissement considérable des sommes consacrées à la commande d'œuvre, leur faiblesse relative explique en partie que, depuis longtemps, les compositeurs comme de nombreux autres artistes réclament davantage d'argent⁷. Le gouvernement fédéral canadien a annoncé en mars 2016 que le budget du CAC doublerait d'ici 2019. Reste à savoir comment les nouvelles sommes seront distribuées. Quoi qu'il en soit, il est nécessaire de nuancer la faiblesse de l'investissement. En effet, ces commandes sont, pour une bonne part, déposées par des organismes spécialisés dont l'essentiel des revenus provient aussi de fonds publics (subventions aux projets, au fonctionnement, etc.). À l'argent de la commande s'ajoute donc l'argent nécessaire pour sa création, et l'ensemble provient de la même caisse. Mais, même après avoir fait cette addition, les sommes dont il est question sont bien petites si on les compare aux budgets dont disposent des événements culturels grand public que sont, par exemple, les grands festivals québécois

et canadiens⁸. La question des fonds de l'État « engloutis » dans des œuvres que le public ne connaîtra jamais faute d'y avoir accès, non pas parce qu'elles ne sont pas créées en public, mais parce qu'elles figurent dans une sphère musicale hautement spécialisée, est donc secondaire, voire inexistante. La petitesse des montants en cause semble avoir protégé le milieu de la création spécialisée des questionnements de l'État quant à la pertinence de son intervention, pertinence qui s'est appuyée jusqu'à présent sur la défense de la diversité culturelle et de la liberté d'expression. Mais si ce que connaît le cinéma québécois avec le principe des enveloppes à la performance⁹ était encore bien loin de l'horizon de la musique contemporaine en 2007, dix ans après, la question risque de se poser avec la refonte des programmes du CAC qui semble s'orienter vers une prise en compte renforcée de l'intégration de la pratique artistique professionnelle au sein de la communauté qui la soutient¹⁰. Il subsiste ainsi une problématique qui, à long terme, devra être résolue : celle d'un détachement du milieu de la création musicale savante par rapport à l'environnement culturel général.

Une hypothèse devrait être considérée : ce détachement, qui se traduit par une grande autonomie, est lié à l'évolution fulgurante du milieu de la création musicale au Canada au cours des trois dernières décennies du xx^e siècle. Le système d'éducation s'est développé et les « classes » de composition se sont démultipliées. Elles ont contribué à la formation d'un nombre sans cesse croissant de compositeurs qui se sont retrouvés à former un milieu élargi, dont l'autonomie s'amplifie de par sa nature de plus en plus exploratoire, écartant de façon évidente un public qui ne possède pas les clés d'écoute nécessaires pour aborder facilement ces œuvres nouvelles. Vous me direz, avec raison, qu'au contraire, le public de la musique de création ne cesse de croître. C'est vrai, mais cet accroissement tient à l'essor du milieu lui-même¹¹, à l'intégration de nouveaux genres musicaux dans les calculs d'assistance et à des types d'activités qui « modulent » à la hausse le nombre d'auditeurs. Je pense, par exemple, aux concerts jeune public. Dans sa relation avec l'État, le compositeur est confronté d'une part à un système concurrentiel, l'État n'accordant que des moyens limités à une pratique artistique spécialisée, et d'autre part à la nécessité de se justifier au sein d'un système qui appuie ses interventions sur le calcul du degré d'utilité de l'œuvre pour la société. En France comme ailleurs, dès les années 1970, le principe a été compris, mais il se fera jour plus tardivement chez nous. Comme le remarque Pierre-Michel Menger en 1989 :

le soutien aux activités dites de recherche et à l'intégration des nouvelles technologies dans les arts a constitué l'un des principes structurant de la politique de l'ensemble du ministère de la Culture entre 1981 et 1986 [...]. La musique – qui

8. Le Festival de jazz de Montréal déclare avoir un budget de 30 millions de dollars et des subventions à hauteur de 16% de ce budget, ce qui représente pas moins de 4,8 millions de dollars. Voir : <http://www.montrealjazzfest.com/propres-du-festival/developpement-durable/vision-demarche.aspx> (consulté le 25 mars 2016).

9. En 2013, Téléfilm Canada remplace ce programme par un programme de soutien dit « accéléré » : « Le volet accéléré sera réservé aux sociétés de production ayant prouvé leur capacité de produire régulièrement des longs métrages qui obtiennent un très haut niveau de succès. » Voir : http://www.telefilm.ca/files/QuestionsAPA_FR.pdf (consulté le 25 mars 2016).

10. Bien que le mécénat privé en matière de musique se soit considérablement développé au Canada et au Québec au cours des deux dernières décennies, la commande d'œuvre musicale n'apparaît pas encore comme un champ d'action très concret pour le mécénat. Parmi les rares initiatives privées, notons qu'à la fin des années 1990, le compositeur Gilles Tremblay donnait à la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) la totalité de la somme qui accompagnait le prix Serge Garant de la Fondation Émile Nelligan en 1997 afin de mettre sur pied un fonds de dotation pour la création d'œuvres nouvelles.

11. Voir, par exemple, l'enquête de Stéphane Dorin sur le public de l'Intercontemporain : « Dissonance et consonance dans l'amour de la musique contemporaine. Les limites de l'omnivorisisme dans l'auditoire de l'Ensemble intercontemporain » (2013), in Philippe Coulangeon et Julien Duval (dir.), *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, p. 99-112.

12. Pierre-Michel Menger (1989), *Les laboratoires de la création musicale*, Paris, La documentation française, p. 17-18.

13. Le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) est créé en 1992.

14. Le programme pilote de soutien à la recherche-crédation au Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) date de 2006, mais sera fermé peu après.

avait le privilège de l'antériorité dans la constitution, la reconnaissance officielle et la cristallisation institutionnelle de telles activités de recherche et d'expérimentation – était bien placée pour tirer le meilleur parti de cette priorité transversale¹².

Au Canada et au Québec en particulier, ce tournant est pris peu après, et on voit apparaître au milieu des années 1990¹³ la notion de « recherche-crédation » qui permet d'élaborer des programmes de soutien aux artistes où la création artistique est imbriquée à un programme scientifique, l'œuvre faisant partie du dispositif intellectuel où elle contribue à l'élaboration de la question de recherche, des hypothèses, de la méthodologie et/ou des réponses au questionnement scientifique. Ce questionnement est d'ailleurs assez souvent d'ordre technologique. On élabore pour les artistes en milieu universitaire¹⁴ des programmes de recherche-crédation afin de résoudre, d'une part, la problématique des critères scientifiques qui servent à l'évaluation des projets et, d'autre part, la difficulté que rencontrent le CAC et le CALQ à accorder des commandes à des compositeurs qui occupent des positions universitaires, limitant d'autant l'enveloppe disponible pour les compositeurs pigistes pour lesquels ces commandes représentent une source de revenus essentielle. Mais au-delà de cette problématique de statut des artistes, il se profile à l'horizon de la création musicale un déplacement sémantique : on passe de la commande d'œuvre à la « recherche-crédation » avec une dominante clairement identifiée de « recherche ». On justifie alors le rôle social du compositeur en lui accordant le statut de chercheur. L'artiste côtoie le savant, l'ingénieur et l'entrepreneur dans ce qui doit constituer la nouvelle élite dirigeante, celle des « classes utiles » du monde moderne, nous dit Menger.

Dans sa relation à l'État, le compositeur canadien est donc confronté à cette réorientation du métier de compositeur « chercheur-crédateur », car même si les programmes mis au point dans les années 1960 survivent encore quelques décennies, ils auront de moins en moins d'impact sur l'évolution du milieu qui se sera tourné vers de nouvelles formules de soutien, en lien étroit avec l'évolution de la discipline dans un contexte où la question de la destination ultime des œuvres produites devient plus prégnante. Il est peu probable que les fonds consacrés à la création musicale diminuent, mais il est très probable que la ventilation des sommes se fera différemment en privilégiant la contribution de l'artiste en matière de progrès technologiques et de contribution à l'essor de la communauté au sens large, c'est-à-dire en s'appuyant sur l'idée d'une œuvre assurant une meilleure intégration des nouvelles réalités du monde numérique par ceux et celles qui se l'approprient.

Le présent numéro de *Circuit* est le fruit d'un travail de coopération avec **Annelies Fryberger** dont la maîtrise du sujet est considérable. Son engagement fait en sorte qu'elle en a assuré autant que moi, voire plus encore, la direction scientifique. Outre le fait qu'elle a largement contribué au recrutement des auteurs, elle a elle-même rédigé un texte charnière du numéro et monté une enquête internationale avec **Matthew Lorenzon** spécialement pour ce numéro. Bien que la première partie de cette introduction ait porté l'attention du lecteur vers le cas de la commande en contexte canadien et québécois, le sujet est à peine défriché. Aucune étude approfondie concernant la commande d'œuvre musicale au Canada n'a encore été réalisée. Peut-être que les conditions nécessaires à sa réalisation n'étaient pas encore réunies. En présentant une série de travaux sur le sujet dans un contexte international, la parution de ce numéro permettra, nous l'espérons, d'ouvrir la porte à une telle étude.

Les textes réunis ici tendent à démontrer que si les programmes d'aide à la commande d'œuvres musicales représentent toujours l'un des principaux maillons de la chaîne de la création musicale savante, selon les pays, d'autres modes subsistent toujours, et aux États-Unis ces derniers semblent très importants. Le mécénat y est très présent et les communautés ont un rôle appréciable quand il s'agit de création musicale. Le texte de **Theodore Wiprud** constitue à ce titre un intéressant témoignage d'une pratique musicale qui n'exclut pas le modèle institutionnel de la commande, mais qui met l'accent sur l'expérience d'un « marché » de l'œuvre musicale. Ce texte est un témoignage personnel qui conçoit le lien avec le commanditaire comme une relation d'affaires où les questions monétaires dominent. Si cette approche semble circonscrite au contexte américain, on ne peut s'empêcher d'y voir une approche pragmatique qui doit certainement teinter d'autres situations de commande d'œuvre ailleurs dans le monde. À la jonction des différents mondes des musiques fonctionnelles (pour l'écran ou pour la scène) et des musiques savantes, un vaste réseau d'organisations musicales professionnelles et amatrices participe à l'essor du répertoire contemporain des musiques de création en dehors des sphères spécialisées.

Le numéro permet aussi d'aborder d'autres dimensions sociales de la mécanique de commande d'œuvre. C'est le cas de l'article d'Annelies Fryberger qui explore les conditions d'exercice des comités de pairs. L'auteure en tire une réflexion particulièrement novatrice quant au levier d'intégration sociale et de développement de compétences que représente l'exercice du jugement de la part des compositeurs à propos des œuvres de leurs collègues. La commande musicale constitue aussi un *modus operandi* qui implique l'existence

ou le développement d'une relation entre le compositeur et les artistes qui mettent en œuvre le projet artistique ou, à tout le moins, qui le concrétisent en interprétant l'œuvre en création. L'enquête d'Annelies Fryberger et de Matthew Lorenzon met en lumière la dynamique de coresponsabilité et de partage de risque qui régit le principe de la commande d'œuvre.

Le texte de **Luis Velasco-Pufleau** aborde une autre étape de la commande. Quel est l'impact de l'attribution d'une aide financière sur la pièce ou sur l'activité créatrice? L'auteur propose une étude de cette question à partir de l'exemple de la *Sequenza XII* pour basson solo de Luciano Berio, écrit en étroite collaboration avec son premier interprète, Pascal Gallois, de l'Ensemble intercontemporain.

Réfléchir sur le principe de la commande d'œuvre mène inévitablement à se poser la question: et après? En effet, si la commande d'une œuvre est accompagnée d'une création la plupart du temps «garantie», qu'en est-il de l'avenir de cette musique conçue pour un organisme, un musicien, une circonstance particulière, ou autre condition spécifique? Le texte de **Miriam Akkermann** ouvre la porte à la réflexion sur le devenir des œuvres nées dans un contexte particulier. Son attention se concentre sur *Dialogue de l'ombre double* de Boulez, une œuvre qui n'est pas une commande en tant que telle, mais qui fait appel aux moyens et aux compétences technologiques développés à l'Ircam. Il s'agit d'un exemple qui permet d'étendre la notion de commande à celle des moyens nécessaires pour la création et l'exécution d'une œuvre. Mettre à disposition d'un compositeur une technologie et les ressources pour concevoir et exécuter une œuvre en favorise nécessairement la création tout comme la commande. Si le créateur n'est pas directement rémunéré pour son travail, il bénéficie néanmoins de moyens, parfois considérables, pour réaliser son œuvre. On se rapproche alors de ce que j'évoquais plus haut. Le modèle est davantage celui du chercheur à qui on offre des moyens pour réaliser ses travaux que celui du compositeur à qui on accorde des moyens de subsistance. Si le modèle romantique a été pendant très longtemps l'idéaltype de l'artiste indépendant qui vit du produit de ses œuvres, en cette deuxième décennie du XXI^e siècle, on peut se poser la question à savoir si, en dehors des cadres de l'industrie¹⁵ musicale, l'on ne revient pas progressivement au modèle du créateur rattaché à une «maison» qui lui assure les moyens de subsistance et par conséquent la liberté de créer. Les campus ont remplacé les palais et les graffitis ont pris la place des miroirs et des dorures.

Bonne lecture!

Montréal, mars 2016

15. J'ouvre là la porte qui nous a servi au choix des illustrations du numéro. Les œuvres de Reynold Arrould ont été réalisées avec l'appui, entre autres, de grandes entreprises françaises au tout début des années 1960. Commandes à l'envers, ces œuvres sont le résultat de la démarche de l'artiste qui a convaincu les industriels de soutenir son projet.

L'évaluation par les pairs en musique contemporaine en France et aux États-Unis

Annelies Fryberger

Introduction

L'éthos évaluatif actuel des compositeurs repose sur un contexte bien particulier : selon l'historien des sciences Yves Gingras, le monde universitaire se sert de l'évaluation par les pairs, sous une forme ou une autre, depuis l'institutionnalisation de la recherche au ^{xvii}^e siècle¹. Mais l'utilisation de l'évaluation quantitative (le nombre et l'impact de publications, par exemple) est plus récente – elle s'est généralisée depuis les années 1980². La musique contemporaine n'échappe pas à cette culture évaluative, avec une formalisation croissante, à la fin du ^{xx}^e siècle, des systèmes auparavant *ad hoc*. Ces systèmes diffèrent d'une organisation à une autre, et aucun travail d'harmonisation n'a été accompli, comme ce fut le cas dans le monde universitaire. Des dispositifs formels tels que des classements d'artistes ou des mécanismes similaires, utilisés dans les arts plastiques³, n'ont pas été mis en place en musique contemporaine – peut-être parce qu'il n'y existe pas de marché secondaire où l'on peut potentiellement engranger des bénéfices importants. Malgré les différences évidentes entre la musique contemporaine et les domaines tels que la recherche universitaire ou les arts plastiques, l'évaluation de la production musicale en musique contemporaine suit néanmoins des tendances présentes dans ces différents domaines, par exemple avec l'utilisation croissante de systèmes d'évaluation quantifiée. Il est de plus en plus courant de demander aux compositeurs-évaluateurs de noter suivant différents critères le travail de leurs pairs, comme l'intérêt artistique, la carrière, la technicité, la qualité de la représentation en question, etc. Ces notes permettent alors de créer un classement « objectif » des candidats afin de justifier les choix effectués par l'organisme financeur. L'objectivité est en effet le but recherché pour mettre

1. Gingras, 2014.

2. *Ibid.*

3. Voir ici pour un exemple : www.artfacts.net/index.php/pageType/ranking/paragraph/4 (consulté le 10 décembre 2015). La visée financière de cet outil est évidente dans le fait que l'accès est payant.

4. Gingras, 2014.

5. Des exemples d'institutions qui ont recours à un système formalisé d'évaluation par les pairs pour faire des choix de commandes, bourses ou autre sont typiquement les conseils des arts nationaux, ou le ministère de la Culture en France, des fondations telles que la Fondation Fromm, des organisations telle que Chamber Music America ou New Music USA, certains festivals et prix, parmi beaucoup d'autres.

6. Ces comités d'évaluation étaient composés chacun de trois compositeurs, avec des membres du personnel de NMUSA (qui ne votaient pas ; leur rôle était principalement de prendre des notes et d'encadrer la discussion). Ils se sont réunis pendant trois heures environ par le biais d'une plateforme numérique (ils ne se trouvaient pas physiquement au même endroit). Avant la réunion, les compositeurs avaient envoyé leurs notes (de 1 à 6) sur trois critères (intérêt artistique, impact du projet sur la carrière du compositeur, pertinence de la demande) pour tous les dossiers (environ 70). Ces notes étaient utilisées pour établir un premier classement servant de point de départ pour les discussions. Les panélistes à NMUSA sont rémunérés pour leur travail.

7. Cette commission est composée de 14 personnes au total, avec le président qui veille sur le bon déroulement des débats. Elle est composée de deux collègues et se réunit pendant une semaine. Les commissaires sont tous rapporteurs d'une dizaine de dossiers, et ils ne prennent généralement pas connaissance de dossiers pour lesquels ils ne sont pas rapporteurs avant la réunion (environ 150 dossiers au total). Les commissaires ne sont pas rémunérés pour leur travail.

fin à une image de club fermé qui ne défendrait que ses propres membres – ce qui était l'image que l'on avait également auparavant de l'évaluation par les pairs dans le monde universitaire⁴.

Les passages devant des jurys de pairs rythment la vie du compositeur dans son parcours professionnel : les diplômes, les prix, les résidences, les commandes. Le compositeur est souvent appelé à faire ce travail d'évaluation, mais dans les recherches sur le travail créateur, on a tendance à occulter le travail d'évaluation, qui fait néanmoins partie intégrante des tâches accomplies pour participer à la vie et au maintien de ce monde artistique. Cet article vise alors à explorer certains effets et modalités de la pratique d'évaluation par les pairs en musique contemporaine. Plus précisément, nous cherchons à démontrer en quoi l'identité créatrice du compositeur est en partie façonnée par le travail d'évaluation auquel il se prête dans un cadre formel. Bien qu'il existe d'autres cadres pour ce type d'évaluation, l'analyse porte ici sur l'évaluation institutionnalisée, formelle et confidentielle⁵. Dans ce contexte, nous soulignerons le rôle des réseaux dans les trajectoires professionnelles des compositeurs, et plus particulièrement comment les réseaux sociaux servent (ou pas) les compositrices. Cette discussion nous amènera à regarder de plus près l'évaluation des arts sonores, qui posent des problèmes spécifiques dans le cadre de l'évaluation par les pairs telle qu'elle est actuellement institutionnalisée. En conclusion du texte, nous observerons comment les différents systèmes d'évaluation utilisés peuvent influencer sur les résultats.

Entre 2012 et 2016, nos recherches se sont concentrées sur les commissions de New Music USA (NMUSA), basé à New York, et celles du système des commandes d'État (maintenant appelées « aides à l'écriture d'œuvres musicales nouvelles originales ») du ministère de la Culture français, gérées par la Direction de la création artistique (DGCA). Nous avons pu assister à deux séances de comité d'évaluation de NMUSA (2012 et 2013) et nous nous sommes entretenus avec sept compositeurs-évaluateurs de cette organisation. Nous n'avons pas pu assister en revanche aux sessions de travail du comité d'évaluation du système des commandes d'État en France : nos données sont uniquement le fruit d'entretiens avec dix évaluateurs après ces sessions. Dans le cas de NMUSA, les jurys étaient uniquement constitués de compositeurs⁶, tandis que les commissions des commandes d'État comprenaient également des interprètes, des diffuseurs et des représentants du ministère de la Culture français⁷. Voici un tableau qui récapitule les entretiens qui seront mobilisés pour le présent texte :

FIGURE 1 Entretiens auprès d'évaluateurs de NMUSA et de la commission des commandes d'État réalisés entre 2012 et 2016.

Identifiant ⁸	Année de naissance	Pays d'origine/pays de résidence	Rôle d'évaluateur ⁹
Compositeur 2	1951	France/France	Évaluateur DGCA
Compositeur 5	1976	É-U/É-U	Évaluateur NMUSA, 2013
Compositeur 6	1971	É-U/É-U	Évaluateur NMUSA, 2012
Compositeur 7	1977	É-U/É-U	Évaluateur NMUSA, 2013
Compositrice 8	1977	Chine/ É-U	Évaluateur NMUSA, 2013
Compositrice 9	1981	–/ É-U	Évaluateur NMUSA, 2012
Compositeur 13	1958	France/France	Évaluateur DGCA
Compositeur 15	1977	É-U/É-U	Évaluateur NMUSA, 2012
Compositeur 16	1958	France/France	Évaluateur DGCA
Compositrice 17	1983	Italie/ Allemagne et É-U	Évaluateur DGCA
Compositrice 19 ¹⁰	1957	Canada/ É-U	Bénéficiaire de commande
Compositrice 28	1960	É-U/É-U	Évaluateur NMUSA, plusieurs années
Interprète 2	Années 1950	France/France	Évaluateur DGCA
Interprète 3	Années 1950	France/France	Évaluateur DGCA
NMUSA-I	Années 1970	É-U/É-U	Président du jury, NMUSA, 2012 et 2013
Représentant 1 du ministère de la Culture	1946	France/France	Évaluateur DGCA
Représentant 2 du ministère de la Culture	Années 1930	France/France	Évaluateur et président du jury, DGCA
Représentant 3 du ministère de la Culture	1962	France/France	Évaluateur DGCA
Diffuseur 1	1955	France/France	Président du jury, DGCA

Le travail d'évaluation en musique contemporaine

La première observation, qui est plutôt de l'ordre de l'évidence, est que certains compositeurs sont plus aptes à évaluer le travail de leurs pairs dans un cadre collectif que d'autres : certains arrivent à argumenter leur point de vue de façon convaincante, alors que d'autres se contentent d'exprimer une appréciation subjective, ce qui est dévalorisé dans ce processus d'évaluation, car trop personnel et taché de considérations autres que la qualité du travail évalué. Cette observation pourrait sembler assez anodine – effectivement, pourquoi serait-il important pour un compositeur d'être capable d'évaluer ses pairs dans un cadre collectif ? Dans les faits, étant donné la structuration de ce monde artistique, la capacité à fournir un travail de *gatekeeper*¹¹

8. Les identifiants sont les mêmes que nous utilisons dans notre travail de recherches plus généralement sur ces questions – c'est pour cette raison qu'ils ne sont pas séquentiels. Certaines informations (date de naissance ou pays d'origine, ainsi que l'année d'appartenance à la commission pour les évaluateurs de la DGCA) ne sont pas données ici, car elles risquent d'identifier les personnes en question.

9. Par « rôle d'évaluateur », nous entendons le travail d'évaluation discuté en priorité pendant l'entretien (toutes les personnes citées ici jouent des rôles différents à différents moments).

10. Entretien réalisé en collaboration avec Matthew Lorenzon.

11. Des *gatekeepers* peuvent être des pairs qui contrôlent l'accès à certaines ressources déterminantes (Dubois et François, 2013, p. 508).

s'avère importante pour construire sa carrière de compositeur, de la même manière que pour des poètes contemporains étudiés par Sébastien Dubois et Pierre François¹². Le résultat d'un comité d'évaluation n'est pas seulement un classement des candidats : des liens se forment entre les évaluateurs pendant le travail du comité d'évaluation, aussi bien qu'entre les évaluateurs et les candidats. En voici quelques exemples :

[...] par exemple, le projet incroyable d'une fille qui fait des choses avec des sourds-muets [...] ça j'ai trouvé que c'était vraiment quelque chose qui me paraissait formidable, une fille que je ne connaissais pas, mais qui avait l'air d'avoir un parcours vraiment intéressant. Bon, voilà, ça c'est quelque chose qui m'est resté, j'ai gardé le dossier, en me disant « peut-être qu'un jour je ferai quelque chose avec elle » (Diffuseur 1, France).

Dans les dossiers pour lesquels j'étais rapporteur, il y avait quelques personnes que je connaissais, d'autres non. Notamment un compositeur israélien que je trouvais très intéressant. Après, j'ai acheté ses disques, ses partitions, je l'ai diffusé à mon émission à la radio. C'est instructif (Compositeur 13, France).

[Cette compositrice] est en fait très intéressante pour moi. C'est quelque chose qui m'intéresse, et je l'ai contacté depuis, j'ai créé un lien avec elle. Nous avons plusieurs amis en commun – je ne m'en suis pas rendu compte avant. Et nous sommes allés au même conservatoire (Compositeur 6, É-U).

On constate que les candidats bénéficient du processus d'évaluation non seulement en recevant une commande ou une bourse, mais aussi en nouant des contacts avec certains membres du jury à travers leur dossier de candidature. Dans les cas mentionnés ci-dessus, deux des personnes n'ont pas reçu la bourse ou la commande pour laquelle elles ont postulé, mais elles ont tout de même bénéficié indirectement du processus d'évaluation. Des informations importantes sont par ailleurs partagées quant à la réputation de différents ensembles, commissaires, festivals, salles, institutions... On apprend ainsi quelles sont les personnes et les institutions qui œuvrent à l'essor du milieu et selon quelles orientations esthétiques. Les échanges qui s'effectuent au cours de ces commissions ne concernent donc pas uniquement l'évaluation des candidats. En d'autres termes, le privilège de la position de *gatekeeper* est d'avoir accès à des informations qui ne circulent pas largement de façon fluide.

Des liens interpersonnels de différentes natures se forment ou se renforcent ainsi au sein de ces commissions. Les liens entre réseaux qui n'ont autrement que peu de contact peuvent servir les personnes qui les fournissent ; Ronald S. Burt¹³ conclut qu'il est plus facile d'avancer dans une carrière quand on a accès à des informations venant de l'extérieur du réseau fermé

dans lequel on est implanté. Les réseaux fermés sont caractérisés par un haut niveau d'homogénéité d'informations¹⁴, et les informations sur les modes de pensée et de comportement alternatifs viennent de réseaux plus éloignés. Les individus (les intermédiaires ou « *brokers* » dans le vocabulaire de Burt) qui ont accès à des réseaux multiples peuvent renforcer leur capital social, ce qui facilite l'avancement de leurs carrières. Les comités d'évaluation que nous avons étudiés fournissent alors l'occasion pour les évaluateurs d'obtenir des informations venant de l'extérieur de leurs réseaux locaux, transformant par là ces individus en intermédiaires et augmentant leur capital social¹⁵. Ceci s'applique surtout au contexte américain, où la musique contemporaine se condense dans les endroits géographiquement éloignés : New York, la côte ouest, Chicago... La possibilité de voir au-delà de son réseau local donne à ces individus un avantage dans l'identification et le développement de bonnes idées¹⁶.

Une bonne idée ?

Qu'est-ce qu'une « bonne idée » en musique contemporaine ? La réponse qui émerge est assez intuitive : pour un compositeur, une « bonne idée » est une idée originale, créative, ou innovatrice, appliquée à sa musique ; ou, de façon plus succincte, une voix distinctive en tant que créateur. La créativité circule dans des réseaux : les « pics créatifs » de peintres arrivent typiquement pendant leur affiliation à un mouvement artistique¹⁷. La littérature sur la créativité et les réseaux soulignent deux aspects : 1) un réseau fermé est essentiel pour soutenir un mouvement artistique, surtout dans les cercles avant-gardistes¹⁸ – en d'autres termes, les mouvements contre-culturels ou contre-esthétiques prennent racine dans des réseaux serrés ; et 2) l'innovation et l'originalité sont plus faciles à trouver dans des réseaux autres que son réseau d'implantation¹⁹ – ce qui veut dire qu'une fois qu'un mouvement esthétique est constitué, les innovations supplémentaires viennent plus facilement quand on regarde hors du réseau à l'origine du mouvement en question. Ceux qui agissent en tant qu'intermédiaires, apportant des informations venant d'autres réseaux, sont typiquement récompensés et perçus comme des personnes avec de bonnes idées dans leurs réseaux d'implantation²⁰.

Ces observations plutôt générales nous amènent à formuler quelques hypothèses qui ont trait spécifiquement au monde de la musique contemporaine : d'une part, les évaluateurs – compositeurs ou autres – n'utilisent pas les informations obtenues dans les comités d'évaluation de la même manière et, d'autre part, ils n'ont pas tous la même façon d'aborder l'évaluation. Une typologie d'éthos évaluatifs, liée au travail créateur des individus en question,

14. Lutter, 2015.

15. La notion de « capital social » nous permet de regarder comment un individu utilise ses liens sociaux comme ressource. En contexte musical, un compositeur peut utiliser son capital social pour créer des collaborations, avoir des informations sur les opportunités de financement, ou accéder à des interprètes qui seraient susceptibles de jouer sa musique ou lui faire une commande.

16. Burt, 2004.

17. Accominotti, 2009.

18. Bottero et Crossley, 2011 ; Greenfeld, 1988.

19. Burt, 2004.

20. *Ibid.*

21. Pour une discussion plus développée de cette typologie, voir Fryberger, 2015.

22. Nous avons fait ces calculs en regardant qui avait d'abord présenté l'évaluation qui a fini par être adoptée par le panel, dans les situations où un consensus n'était pas établi au départ.

s'est dessinée au cours de nos recherches. Trois éthos évaluatifs archétypiques se sont révélés pertinents pour les compositeurs-évaluateurs étudiés : appelons-les l'improvisateur, le classique et l'intermédiaire. *L'improvisateur* est un compositeur qui se considère plus comme improvisateur que comme compositeur, ou qui a l'habitude de jouer dans des groupes où l'improvisation joue un rôle important, et il intervient dans les comités d'évaluation avec un style très franc, n'hésitant pas à parler de ses préférences personnelles. Le *classique* est plutôt compositeur pour forces traditionnelles, avec une autorité assumée, très réticent à céder son opinion dans le cadre d'une réunion de comité d'évaluation. *L'intermédiaire* agit souvent comme médiateur dans les discussions de comité – il est prêt à céder son opinion pour qu'une décision soit prise. Comme nous allons le voir, la production musicale de cette dernière figure traverse les sous-mondes de la musique contemporaine²¹. Nous nous concentrerons ici uniquement sur la figure de l'intermédiaire, car elle peut nous apprendre beaucoup sur le fonctionnement des réseaux en musique contemporaine.

La figure de l'intermédiaire

Les personnes qui se retrouvent avec cette étiquette dans les comités observés à NMUSA sont celles qui, selon les entretiens après les réunions et parmi tous les évaluateurs, ont consacré le plus de temps en moyenne à la préparation de la réunion du comité d'évaluation. En dépit de cela, d'après nos observations, elles sont prêtes à revoir leurs opinions plus rapidement que les autres. Elles (il s'agit en effet de femmes ici) arrivent rarement à faire adopter leur point de vue – seulement 16 % et 17 % du temps en 2012 et 2013 respectivement²², et elles prenaient rarement la parole en premier. Comme ces personnes ont examiné les dossiers de façon exhaustive (d'après les informations recueillies dans les entretiens), elles comprenaient peut-être mieux pourquoi d'autres points de vue étaient légitimes et elles étaient alors prêtes à céder à l'opinion des autres pour trouver un consensus. Les membres du personnel de NMUSA qui observent ou encadrent régulièrement les jurys d'évaluation font une constatation semblable, rappelant que c'est souvent la personne la mieux préparée à la discussion qui adhère le plus facilement à une autre opinion que celle qu'elle s'était forgée.

On peut établir un parallèle entre le processus créateur et la façon dont les compositeurs évaluent le travail de leurs pairs. Ces compositrices ont en commun l'utilisation fréquente de l'électronique dans leur musique et un penchant pour des collaborations interdisciplinaires, notamment avec des artistes issus du monde du théâtre ou du cinéma. L'une d'entre elles, inter-

prête et compositrice de musique pop électroacoustique ainsi que de musique contemporaine, travaille souvent avec des danseurs et des marionnettistes. Ce type de production musicale oblige ces compositrices à développer des réseaux collaboratifs plus diversifiés que ceux des compositeurs qui travaillent de manière plus « traditionnelle ». La diversité des réseaux socioprofessionnels est essentielle pour la réussite de femmes-artistes, si on suit les conclusions de Mark Lutter en la matière²³. Lutter prend le cas de l'industrie du film américaine, un marché du travail organisé par projets, pour mieux comprendre comment le capital social sert différemment les hommes et les femmes dans la construction de leur carrière. Il observe que les femmes ont plus de chances de réussir quand elles poursuivent leurs carrières dans des réseaux aux structures plus ouvertes, avec des liens plus faibles et plus de diversité d'information, plutôt que dans ce qu'il appelle des réseaux « cohésifs ». Ces derniers comportent souvent des flux d'information redondants et monogénés, ce qui défavorise plus les femmes que les hommes, car les réseaux cohésifs de femmes ont un statut moins élevé et comprennent moins de liens avec des personnalités influentes (qui sont principalement des hommes) comparativement aux réseaux cohésifs d'hommes²⁴.

À cet égard, analysons les propos de la compositrice Liza Lim lors d'une discussion informelle sur le blogue de Tim Rutherford-Johnson à propos de sa non-appartenance à l'école de la « nouvelle complexité²⁵ » :

Je n'ai jamais été tentée de rejoindre un club, mais je reconnais [...] la façon dont les lignées de création artistique sont généralement comprises par une transmission « patrilinéaire ». [...] Il y a ce truc bizarre qui se passe quand une femme cherche à être légitimée par un innovateur masculin afin d'être acceptée dans un « canon » – ceci est perçu plutôt négativement (je pense) pour une artiste femme, tandis que ce n'est pas du tout le cas pour un artiste homme. Je me souviens de mon étonnement quand j'ai entendu Hector Parra se situer avec facilité dans la lignée du travail de Ferneyhough et de Harvey, en affirmant sa place dans leur héritage [...]. [...] une artiste-femme qui revendique l'appartenance à une lignée peut être perçue de façon négative comme étant « dérivative » (je pense à Unsuk Chin-Ligeti ici), tandis que dans l'exemple de Parra-Ferneyhough-Harvey, il y a un côté positif dans le fait d'être « l'héritier »²⁶.

Dans cette citation, Lim soulève une différence genrée dans la façon dont les compositeurs s'auto-identifient à des mouvements artistiques. La tension qu'elle exprime reflète bien les conclusions de Mark Lutter discutées plus haut. Le choix de Lim de ne pas « rejoindre un club », dans ce cas précis le club quasi exclusivement masculin de la nouvelle complexité, serait un reflet de sa compréhension intuitive que cela ne serait peut-être pas la meilleure stratégie pour l'avancement de sa carrière de compositrice.

23. Lutter, 2015.

24. *Ibid.*, p. 331.

25. La « nouvelle complexité » est une école de composition en musique contemporaine, bien que sa cohérence ne soit pas l'objet d'un consensus (voir à ce sujet Paetzold, 2013, en ligne). On s'accorde sur le fait que ses origines sont principalement britanniques (avec des compositeurs comme Brian Ferneyhough, James Dillon, Michael Finnissy et Chris Dench) et que les contacts de ces compositeurs avec le festival de Darmstadt, entre autres, l'a ouvert à un rayonnement international (Hector Parra, Aaron Cassidy, Chaya Czernowin, Liza Lim, entre autres). Ce qu'il faut retenir pour nos objectifs ici, c'est qu'il s'agit d'une tendance hautement légitime et institutionnalisée.

26. Extrait d'un commentaire en réponse à un billet de blogue de Tim Rutherford-Johnson (2015, en ligne, notre traduction).

27. L'exposition *Soundings* en 2013 au Musée d'art moderne à New York (MOMA) en est un bon exemple. Le catalogue de l'exposition affirme qu'il s'agit à New York de la première exposition d'une telle envergure d'œuvres d'installation sonore (London et Neset, 2013, p. 7), bien qu'il y ait un précédent historique avec l'exposition des sculptures sonores des frères Baschet dans les années 1960 (Museum of Modern Art, 1965).

28. Souvent, une liste de « collaborateurs » est fournie pour une installation, sans forcément distinguer les rôles de compositeur, éclairagiste, architecte, ou autre. Pour cette raison, les statistiques qui vont suivre comprennent tous les auteurs désignés pour ces projets. Cependant, ceci ne s'applique pas aux commandes d'État du ministère français, car chaque commande est désignée pour une personne, qui ne peut être que compositeur pour pouvoir prétendre à cette aide.

29. Voir : <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_sound_artists> (consulté le 3 mars 2016).

30. Ce blogue, fondé en 2009 par Hugo Verweij (designer sonore) et Mark Iljerman (artiste sonore et compositeur), a pour vocation de recueillir des projets « inspirants et remarquables » dans le domaine de l'art sonore plus généralement (<www.everydaylistening.com/about>, consulté le 15 avril 2016).

31. Soit 43 sur 233 ; voir : <www.everydaylistening.com/articles/category/sound-art> (consulté le 22 février 2016).

32. 10,6 % en France (Ravet, 2011, p. 271) ; 14 % au Royaume-Uni (Kerry, 2012, en ligne) ; et pour les États-Unis (chiffres de 2012), 12 % du répertoire du quatuor JACK, 18 % des commandes de l'ensemble eighth blackbird, 28 % du répertoire des Bang on a Can Allstars, 9 % de la programmation en 2012 de l'ensemble Dal Niente (Smooke, 2012, en ligne).

Arts sonores

On peut appuyer davantage cette hypothèse en se tournant vers le cas des « arts sonores » ou des travaux « multimédias » : ce travail demande souvent des collaborations interdisciplinaires, ce qui force le compositeur à développer ou à puiser dans des réseaux qui s'étendent au-delà des frontières de la musique contemporaine. Il ne s'agit pas là d'une expression nouvelle de la musique contemporaine. Elle est cependant de plus en plus visible grâce à Internet et elle vit actuellement une vague d'institutionnalisation, surtout au sein des musées²⁷. Les organismes de financement en prennent note : dans les discussions que nous avons observées à NMUSA en 2012 et 2013, les dossiers d'installations sonores n'ont pas été financés et les compositeurs-évaluateurs interrogés ont remarqué que le processus de candidature en lui-même rendait l'évaluation de ce type de travail difficile. Par exemple :

En général, je me sens mal pour des gens qui proposent des installations ou des œuvres plus théâtrales, car c'est tellement difficile de communiquer la qualité réelle de ces types de pièces dans une candidature, comparativement à un enregistrement de musique de chambre, par exemple. Donc, c'est possible que si je pouvais réellement assister à l'œuvre de la façon dont c'est prévu, j'aurais donné une note plus élevée en intérêt artistique. Mais, en me basant sur la pièce de musique de chambre qui était dans son dossier, je lui ai donné une note très basse (extrait des débats de comité d'évaluation, NMUSA, 2013, Compositeur 7).

Des changements ont été effectués à NMUSA en 2013 dans le processus de candidature, en partie pour régler ce problème. Le ministère de la Culture français a vraisemblablement fait un constat similaire, car une catégorie réservée aux installations sonores, impliquant le recrutement d'évaluateurs ayant une expertise spécifique pour étudier ces dossiers, a été créée en 2008.

Dans les deux institutions, les femmes sont très présentes parmi les lauréats pour les commandes d'installation sonore, même si elles sont loin d'être majoritaires dans ce domaine artistique de façon générale²⁸. Si on étudie la liste des artistes sonores fournie par Wikipédia²⁹, on constate que 20 % de ces artistes sont des femmes ; sur le blogue « Everyday Listening³⁰ », elles représentent 18 % des artistes sonores³¹ – ce qui correspond à la norme dans le domaine de la musique contemporaine plus généralement³². Il est donc frappant de constater qu'à NMUSA, 49 % des bourses pour des projets d'installation sonore ont été accordées à des femmes entre 2013 (avec la mise en place du nouveau système) et le début de 2016, alors que les taux de femmes parmi les lauréats de la bourse pour les deux comités d'évaluation observés en 2012 et 2013, respectivement, ne sont que de 26 % et 19 %. Le ministère, pour sa part, a accordé 63 % de ses commandes d'installation sonore à des compo-

trices depuis la création de cette catégorie entre 2008 et 2015 inclusivement, alors qu'elles ne représentent que 7 % des lauréats dans la catégorie des œuvres symphoniques pour la période 2002 à 2015. La catégorie « installations sonores » est la seule où les femmes sont surreprésentées dans les commandes d'État. Ce niveau de réussite pour les compositrices peut s'expliquer de plusieurs façons, si on suit le raisonnement de Mark Lutter : d'abord, les réseaux et les équipes de travail en art sonore sont nécessairement diversifiés, étant donné la nécessité de collaborations interdisciplinaires. On peut aussi émettre l'hypothèse que ces réseaux sont également plus récents, comme le genre lui-même est toujours en voie d'institutionnalisation, et Lutter observe que les équipes composées de plus de nouveaux-venus peuvent être bénéfiques pour la carrière des femmes³³. En outre, les évaluateurs qui évoluent dans des réseaux aux structures plus ouvertes peuvent potentiellement profiter le plus des informations glanées pendant les réunions de comités d'évaluation, précisément parce qu'ils sont plus libres, n'étant pas entravés par les liens forts d'un réseau cohésif.

33. Lutter, 2015, p. 343.

Systèmes d'évaluation

La commission pour les commandes d'État au ministère de la Culture français comporte beaucoup plus de membres (13 sans le président) que les comités observés à NMUSA. Compte tenu de l'ancienneté du dispositif d'évaluation pour les commandes d'État (en place sous sa forme actuelle depuis 1992), surtout en comparaison avec celui de NMUSA, plusieurs membres de la commission ont grande habitude de travailler avec le ministère et connaissent bien ses rouages. Parmi les compositeurs interrogés, beaucoup connaissaient parfaitement le système actuel et étaient capables de jouer avec ses modalités de fonctionnement pour faire peser leur voix dans la balance des choix. C'était particulièrement frappant dans l'appropriation par les compositeurs des critères émis par le ministère, les plus chevronnés pouvant s'en affranchir complètement pour voter plutôt selon leurs critères personnels. Ce comportement est plus difficilement admis à NMUSA, pour deux raisons : d'une part, le système n'était pas assez ancien (et a encore changé radicalement en 2013) pour que les participants aient pu vraiment le détourner au profit de leur conception personnelle et, d'autre part, comme le vote n'était pas secret (jusqu'en fin 2013), il fallait pouvoir expliciter et justifier son jugement, ce qui renforçait le respect des critères émis par NMUSA. Cette différence dans les systèmes de vote – secret au ministère, ouvert à NMUSA – fait apparaître des règles d'interaction implicites distinctes dans les deux contextes. Le contraste est particulièrement frappant dans la manière dont s'expriment les opinions

négatives et dans la façon dont celles-ci servent à bâtir des décisions. Il ressort des entretiens en contexte français qu'un certain « devoir de réserve » (qui est d'ailleurs aussi une prérogative des fonctionnaires français) est de mise dans les débats de la commission des commandes d'État :

[...] pour mes anciens étudiants, je pouvais parler d'eux, et je ne disais que des choses positives, pas négatives. [...] Un candidat – c'était dommage, voire choquant –, son dossier a été présenté de façon très négative. [Le rapporteur] n'avait pas respecté le devoir de réserve. Je pense qu'il faut présenter les choses soit de manière neutre, soit de manière positive, mais jamais négative (Compositeur 13, France).

Ce « devoir de réserve » quant aux opinions négatives est une règle implicite qui résulte du processus même d'évaluation par les pairs. Comme les avis négatifs peuvent être exprimés librement dans le vote secret, on peut rester poli et positif à l'égard du travail des autres dans le courant de la discussion ouverte. On est libre d'exprimer ses opinions, mais jusqu'à un certain point seulement : les préférences esthétiques sont censées être mises de côté. Ceci est également le cas à NMUSA, mais là, comme les choix sont faits pendant la discussion et non par un vote secret, les préférences subjectives et esthétiques sont plus ouvertement discutées, comme en témoigne la citation suivante extraite des débats au sein de NMUSA :

[...] j'ai mis une note basse en intérêt artistique. [...] J'avais remarqué qu'elle avait du métier dans sa musique, mais le résultat final ne m'a pas captivé du tout. Mais je reconnais que c'est ma propre opinion, et donc je peux me retenir si les autres ne sont pas d'accord, ce qui semble être le cas, donc je peux mettre de côté mon opinion artistique (extrait des débats de comité d'évaluation, NMUSA, 2012, Compositeur 15).

Ce compositeur-évaluateur distingue ici un jugement sur le « métier » du compositeur, qui serait plus objectif à son sens, de son « opinion artistique » sur la candidate. La tension entre opinions « subjectives » et « objectives » s'exprime clairement ici : l'évaluateur s'est fondé sur ses impressions personnelles pour donner une note qui a contribué au classement des dossiers, mais dans la discussion, il réduit la portée de cette note, lui reconnaissant son caractère subjectif. Il est fort possible que la même chose se passe lors des votes secrets pour les commandes d'État en France : dans la discussion, les expressions subjectives de préférences esthétiques ne sont pas bien vues, mais elles sont utilisées lorsque vient le temps de voter, et les notes finales ne peuvent pas être pondérées pour leurs qualités subjectives/objectives.

De par son statut autonome³⁴, le milieu de la musique contemporaine considère que la seule évaluation légitime de sa production ne peut se faire

34. Dans l'analyse de Pierre Bourdieu, le champ musical a deux pôles : autonome et hétéronome. Le pôle « autonome » se caractérise par une production pour les pairs et une relative indépendance du marché (Bourdieu, 1998).

que par des pairs. Ce constat s'applique aussi bien au monde de la musique contemporaine étatsunien que français, mais il y a des nuances à apporter. Michèle Lamont a pointé une méfiance généralisée plus prononcée en France qu'aux États-Unis vis-à-vis de l'évaluation par les pairs³⁵. Selon son analyse, les français font moins confiance à leurs pairs quand il s'agit de mettre de côté leurs préférences personnelles et de rendre un jugement « objectif ». Le système en place au ministère de la Culture pour évaluer les commandes d'État serait alors en partie le reflet de cette méfiance. Le système est conçu pour décourager les uns et les autres d'exprimer leurs préférences et aversions personnelles, afin de limiter l'influence de telles déclarations sur les avis des autres. Mais comme nous avons pu le voir, cela ne veut pas dire que les jugements subjectifs ne sont pas présents dans l'évaluation, tout au contraire : ils sont exprimés lors d'un vote secret, et ne sont donc pas soumis au débat. À NMUSA, et aux États-Unis plus généralement selon l'analyse de Lamont, la réalité de l'évaluation par les pairs – une évaluation qui ne peut pas faire l'impasse sur son caractère subjectif – est admise et ouvertement débattue. Cependant, le résultat dans les deux cas semble être le même : du côté américain, les préférences personnelles sont discutées et ensuite écartées – on s'efforce de trouver d'autres raisons pour fonder un jugement qui est, somme toute, toujours subjectif ; du côté français, les préférences personnelles sont exclues de la discussion, mais renforcées par le système de vote où elles sont exprimées sans être débattues. D'un côté, ce sont des critères plus objectifs qui légitiment un jugement subjectif, de l'autre côté, c'est un système de vote secret qui fait ce travail de légitimation de la décision du comité.

Dans ce contexte, l'utilisation du critère de l'originalité – le seul « critère » accepté par toutes les personnes interrogées pour l'évaluation de la musique contemporaine – est à examiner. Tous les compositeurs-évaluateurs interrogés, quelle que soit leur orientation esthétique ou leur place dans la typologie d'éthos évaluatifs, ont indiqué que le travail d'évaluation leur avait été utile, car il permettait d'avoir une vue d'ensemble du monde étatsunien ou français de la musique contemporaine. Dans les réunions de comité observées, le critère de l'originalité s'appliquait différemment selon l'âge du candidat en question – les plus jeunes compositeurs avaient le « droit » d'écrire de la musique qui n'était pas très originale ou qui ne montrait pas une voix compositionnelle distincte, tandis que les compositeurs plus âgés étaient jugés plus sévèrement sur ce point. On constate donc qu'il y a une compréhension implicite du fait que pour devenir compositeur, il faut apprendre à connaître le champ disciplinaire dans son ensemble et connaître le travail des autres pour ensuite trouver sa place au sein du champ. Les comités d'évaluation vont

35. Lamont, 2009.

dans ce sens : ils donnent à ceux qui se trouvent en position d'évaluateur l'occasion exceptionnelle d'avoir une vue d'ensemble du monde de la musique contemporaine, du moins à l'échelle nationale, pour les cas observés ici. Ces évaluateurs sont en mesure alors de comprendre comment l'originalité est conçue dans ce contexte plus large, et peuvent plus facilement faire ce qu'ils demandent aux candidats : trouver leur propre voix.

36. Becker, 1982.

37. *Ibid.*

38. Accominotti, 2009, p. 286, notre traduction.

39. Bourdieu, 1998.

Une esthétique est un monde social en soi³⁶ et le processus qui fait naître une identité créative distincte s'appuie sur des réseaux dont l'influence sur les processus créateurs est indéniable. Il dépend des ressources et des conventions qui circulent au sein de ces réseaux³⁷ : « [L]a créativité individuelle n'est pas [...] fixe, elle dépend plutôt des interactions entre artistes », écrit Fabien Accominotti³⁸. L'évaluation permet alors l'accumulation d'un capital créatif (des informations sur le travail des autres), d'un capital social (accès aux réseaux, aux collaborations) et d'un capital symbolique (être reconnu comme expert, comme *gatekeeper*), ce qui donne à l'individu la possibilité de prendre une position³⁹ dans le champ de la musique contemporaine.

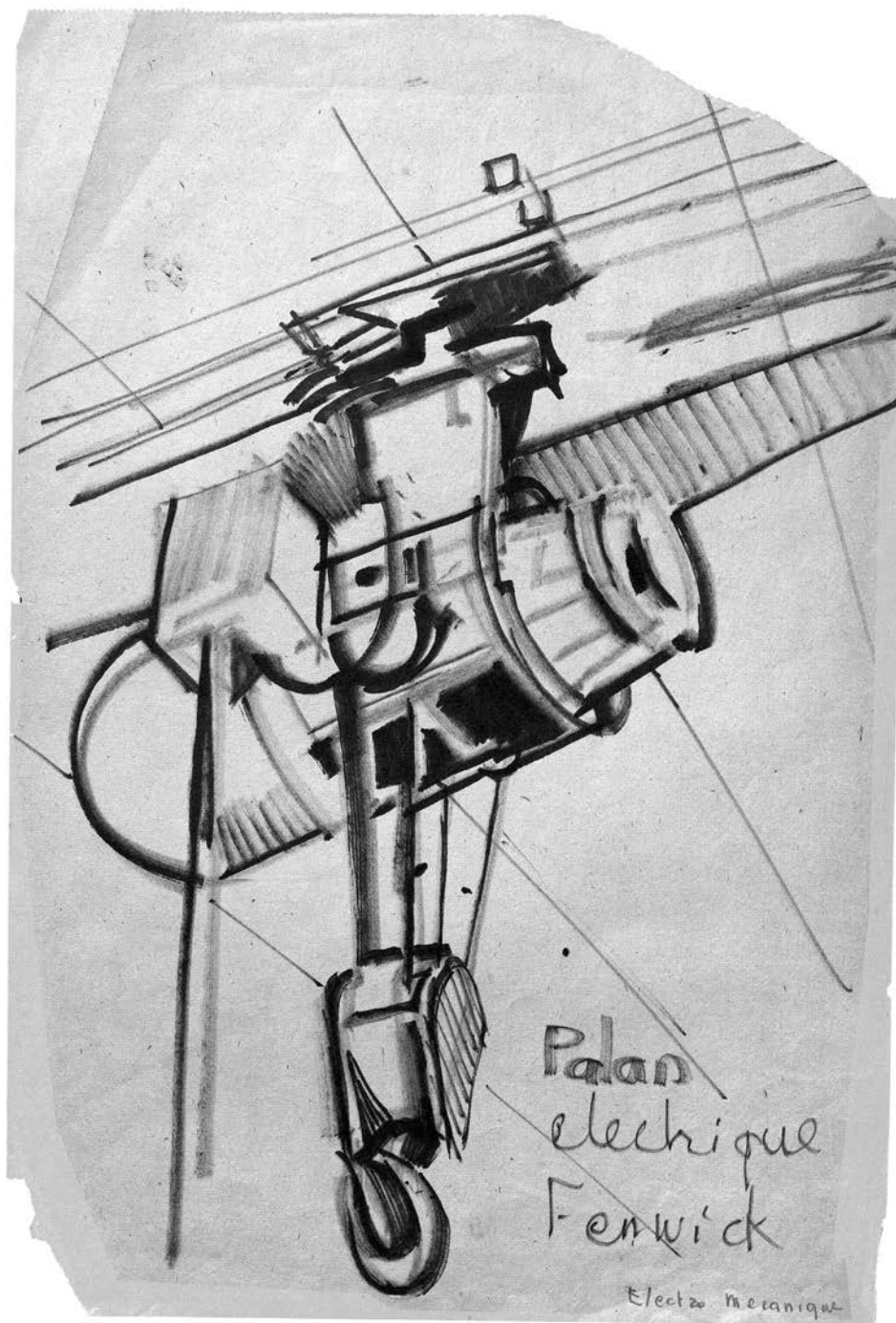
Conclusions

Les mouvements au sein des réseaux et entre réseaux – les prises de position – sont organisés en partie par le système d'évaluation par les pairs, et il existe une divergence genrée dans la façon dont les compositeurs se servent de ces réseaux. Cela influe sur la façon dont leur production est catégorisée et évaluée, comme nous venons de le voir, ce qui leur donne accès à des ressources différentes et, au final, oriente leur développement en tant que créateur. En effet, le genre est utile en tant que prisme analytique pour mieux comprendre le fonctionnement de ces réseaux et la façon dont ils forment les identités créatives. Avec cette analyse de l'évaluation institutionnelle – un espace riche pour l'observation des effets de réseaux et de la socialité de la créativité –, nous arrivons à cerner un aspect du processus social du développement des créateurs : l'exercice d'évaluation répété fait émerger une échelle d'évaluation collective⁴⁰, qui a des implications tant sur le travail des candidats que sur celui des évaluateurs. On peut alors concevoir le cheminement de l'identité d'un créateur comme un processus de rapprochement de l'échelle de ces valeurs collectives, sachant que ce processus n'est pas à sens unique : l'échelle de valeurs et les évaluateurs se voient transformés par le processus d'évaluation.

40. Donin et Ferrer, 2015.

BIBLIOGRAPHIE

- ACCOMINOTTI, Fabien (2009), « Creativity from Interaction: Artistic Movements and the Creativity Careers of Modern Painters », *Poetics*, vol. 37, n° 3 (juin), p. 267-294.
- ANDREW, Kerry (2012), « Why There Are So Few Female Composers », <www.theguardian.com/commentisfree/2012/feb/08/why-so-few-female-composers>, (consulté le 14 avril 2016).
- BECKER, Howard S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- BOTTERO, Wendy, et CROSSLEY, Nick (2011), « Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations », *Cultural Sociology*, vol. 5, n° 1 (1^{er} mars), p. 99-119.
- BOURDIEU, Pierre (1998), *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- BURT, Ronald S. (2004), « Structural Holes and Good Ideas », *American Journal of Sociology* vol. 110, n° 2 (septembre), p. 349-399.
- DONIN, Nicolas, et FERRER, Daniel (2015), « Présentation : auteur(s) et acteurs de la genèse », *Genesis*, n° 41, p. 7-28.
- DUBOIS, Sébastien, et FRANÇOIS, Pierre (2013), « Career Paths and Hierarchies in the Pure Pole of the Literary Field: The Case of Contemporary Poetry », *Poetics*, vol. 41, n° 5 (octobre), p. 501-523.
- FRYBERGER, Annelies (2015), « L'évaluation et le processus créateur dans le monde "autonome" de la musique contemporaine », *Figures de l'Art*, vol. 30, p. 21-33.
- GINGRAS, Yves (2014), « Évaluer la recherche à différentes échelles : de l'individu à l'université », présenté à « Évaluation dans les sciences, les arts et les organisations », séminaire de Pierre-Michel Menger, Collège de France (21 mars). Disponible en ligne : <www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/seminar-2014-03-21-11h00.htm> (consulté le 14 avril 2016).
- GREENFELD, Liah (1988), « Professional Ideologies and Patterns of "Gatekeeping:" Evaluation and Judgment within Two Art Worlds », *Social Forces*, vol. 66, n° 4 (1^{er} juin), p. 903-925.
- LAMONT, Michèle (2009), *How Professors Think: Inside the Curious World of Academic Judgment*, Cambridge, Harvard University Press.
- LONDON, Barbara J., et NESET, Anne Hilde (2013), *Soundings: A Contemporary Score*, New York, New York, Museum of Modern Art.
- LUTTER, Mark (2015), « Do Women Suffer from Network Closure? The Moderating Effect of Social Capital on Gender Inequality in a Project-Based Labor Market, 1929 to 2010 », *American Sociological Review*, vol. 80, n° 2 (1^{er} avril), p. 329-358.
- MUSEUM OF MODERN ART (1965), « Structures for Sound - Musical Instruments by François and Bernard Baschet », dossier de presse, <www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3529/releases/MOMA_1965_0105_104.pdf?2010> (consulté le 28 septembre 2015).
- PAETZOLD, Cordula (2013), « Ferneyhough-Cox-Thomalla: An Analysis, Two Outlooks, and the Question of a "New Complexity" School », *Search: Journal for New Music and Culture*, n° 10 (Fall), <www.searchnewmusic.org/paetzold_2.pdf> (consulté le 14 avril 2016).
- RAVET, Hyacinthe (2011), *Musiciennes : enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.
- RUTHERFORD-JOHNSON, Tim (2015), « Female Composers and "the New Complexity" », *The Rambler*, <<https://johnsonsrambler.wordpress.com/2015/08/03/female-composers-and-the-new-complexity>> (consulté le 24 septembre 2015).
- SMOOKE, David (2012), « By the Numbers », billet de blog, <www.newmusicbox.org/articles/by-the-numbers> (consulté le 14 avril 2016).



Reynold Arnould, *Palan électrique* (Fenwick), 1957-1958. Dessin au feutre, 40 × 27,2 cm. Droits réservés.

Commande et créativité partagée : la *Sequenza XII* pour basson de Luciano Berio

Luis Velasco-Pufleau

Dans la trajectoire artistique d'un compositeur, l'octroi d'une commande de la part de l'État ou d'une institution pour la création d'une œuvre nouvelle peut s'inscrire dans le début ou la continuation d'une collaboration artistique avec un interprète, un ensemble ou des artistes d'autres disciplines. En fonction du moment de sa vie professionnelle où la commande a lieu, elle peut se traduire par une amélioration de ses conditions de travail ou par une éventuelle reconnaissance publique de son œuvre. Elle peut signifier également la mise à disposition de ressources matérielles et humaines ainsi que l'accès à de nouveaux réseaux de coopération et de distribution¹. Dans la plupart des cas, la commande et les contraintes qui l'accompagnent ont un rôle indéniable dans le processus de création de l'œuvre – car comme l'affirme Noam Chomsky, « sans un système de contraintes formelles, il n'y a pas d'actes créatifs² ».

La commande peut aussi constituer la consolidation d'un travail artistique et d'une collaboration intellectuelle de plusieurs années entre le compositeur et l'interprète, le moment où l'œuvre se matérialise en vue de sa création. Tel est le cas du processus de composition de la *Sequenza XII* pour basson solo de Luciano Berio (1925-2003), dédiée au bassoniste français Pascal Gallois. Créée au Théâtre du Châtelet à Paris le 15 juin 1995, cette œuvre émerge lentement au cours d'un processus de maturation technique et musicale ayant commencé en 1990 – deux ans après la création de la *Sequenza XI* pour guitare seule –, où le compositeur et l'interprète s'entraînent mutuellement dans une dynamique de créativité partagée. S'appuyant sur des documents d'archives et sur une série d'entretiens avec Pascal Gallois, l'objectif de cet article est de retracer le processus de création de cette *Sequenza* afin de montrer de quelle

1. Selon la terminologie développée par Howard Becker dans ses travaux sur le travail artistique dans les mondes de l'art. Voir Becker, 2010.

2. Chomsky, [1970]2010, p. 14.

façon le moment de la commande officielle de la part de l'Ensemble inter-contemporain (EIC) concrétise l'engagement artistique entre un virtuose et un compositeur au sommet de son art. En effet, loin de constituer une simple formalité administrative avec un intérêt pécuniaire ou l'opportunité d'accéder à de nouvelles ressources, la commande est ici un événement symbolique qui consolide le processus de composition et d'écriture en donnant un lieu, une date et un cadre artistique pour la création de l'œuvre.

I

Soliste de l'EIC depuis 1981, Pascal Gallois rencontre Luciano Berio à Paris en décembre 1990, lorsque le compositeur italien assiste aux répétitions de son *Coro* (pour 40 voix et orchestre, 1974-1976) que l'EIC et les BBC Singers donnent en concert – sous la direction de Péter Eötvös – le 11 décembre 1990 au Théâtre des Champs-Élysées, dans le cadre de la 19^e édition du Festival d'Automne à Paris³. À cette occasion, Gallois échange avec Berio à propos de ses *Sequenze*, lui fait remarquer l'absence d'un répertoire contemporain d'œuvres pour basson solo et lui suggère la possibilité de composer une *Sequenza* pour cet instrument. Berio lui répond que, pour s'engager dans un tel projet, il lui faudrait approfondir ses connaissances sur l'histoire, l'évolution technique et la diversité des modes de jeux du basson, le travail rigoureux entre technique instrumentale et virtuosité étant l'un des éléments unificateurs de l'ensemble des *Sequenze*.

En effet, comme Berio l'affirme quelques années auparavant lors de ses entretiens avec Rossana Dalmonte : « la virtuosité naît souvent d'un conflit, d'une tension entre l'idée musicale et l'instrument, entre le matériau et la matière musicale⁴ ». Il est cependant conscient que le compositeur ne peut pas « changer les instruments, ni les détruire ou même les réinventer⁵ ». La transformation historique des instruments « n'est pas seulement liée à un conflit occasionnel entre idée et technique d'exécution, mais aussi à l'évolution de la structure économique et sociale du public⁶ » – par exemple, le développement des concerts publics dans les grandes villes européennes aux XVIII^e et XIX^e siècles. Cependant, Berio est convaincu qu'il peut contribuer à transformer les instruments « en s'en servant et en essayant de comprendre, *post factum*, la nature complexe de ces transformations⁷ ».

Ainsi, à l'issue de cette première rencontre, Pascal Gallois lui propose d'entamer une collaboration dans le but d'explorer ensemble les possibilités techniques et musicales du basson. Il propose à Berio de se mettre à sa disposition pour lui envoyer à sa demande des esquisses et des enregistrements

3. Le programme du concert est disponible ici : <www.festival-automne.com/uploads/Publish/archive_pdf/FAP_1990_MU_HU_PRG.pdf> (consulté le 4 avril 2016).

4. Berio, [1981]2010, p. 70.

5. *Ibid.*, p. 71.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

de nouvelles idées musicales ainsi que des études sur les principaux modes de jeu et innovations techniques du basson, auxquels il est confronté en tant que soliste de l'EIC. Berio le prend au mot et lui demande de lui écrire une sorte de petit traité de l'instrument, une étude des principaux effets et modes de jeu du basson, afin d'envisager la composition d'une nouvelle *Sequenza*⁸. C'est ainsi que commence une collaboration musicale où la créativité est partagée et interconnectée entre les deux acteurs, qui se prolongera jusqu'à la mort du compositeur en 2003.

II

Pascal Gallois travaille à l'écriture du traité demandé par Berio au cours des années 1991 et 1992. Il systématise de façon exhaustive les modes de jeu, écrit les différentes possibilités d'effets percussifs, classe les multiphoniques les plus stables, les sons harmoniques, les différentes formes de *vibrato*, *glissandi*, *tremoli*, ainsi que les procédés pour obtenir des quarts, huitièmes et seizièmes de ton. Parallèlement à l'écriture aussi exhaustive que possible de cette étude technique, il réalise à l'Ircam les enregistrements de chaque exemple musical afin de donner à Berio l'occasion d'entendre le résultat sonore. Le 5 décembre 1992, il envoie au compositeur une « [d]émo technique avec enregistrement sur les effets actuels du basson parfaitement contrôlables⁹ ». Dans la lettre qui accompagne cette étude, Gallois réitère à Berio sa demande d'une *Sequenza* pour basson et lui fait savoir qu'il a parlé du projet avec David Robertson, alors directeur musical de l'EIC, lequel y adhère totalement aussi bien de façon personnelle que comme responsable de la programmation de l'ensemble. Gallois précise que, en tant que soliste de l'EIC, ce serait pour lui un grand honneur d'avoir la possibilité de créer cette *Sequenza* à l'occasion des célébrations à Paris du 70^e anniversaire de Berio, « qui seront à n'en point douter un événement musical de première importance¹⁰ ». Enfin, il joint à sa lettre l'enregistrement de deux œuvres pour basson solo de son répertoire : *Hopi* (1985) du compositeur français Philippe Hersant et *Monodrame II* (1986) du compositeur franco-japonais Yoshihisa Taïra.

Enthousiasmé par le traité instrumental écrit par Gallois, Berio lui demande au début de 1993 deux études complémentaires afin d'explorer les registres extrêmes du basson : la première sur les possibilités des sauts de registre rapides en *staccato*, la seconde sur l'ensemble des *tremoli* de grand ambitus. Berio était particulièrement intéressé par le spectre harmonique qui résultait de l'alternance rapide entre deux notes situées dans les registres extrêmes du basson. Par le détournement des imperfections du son provo-

8. Ce mini traité deviendra 15 ans plus tard son traité *La technique du basson* (Kassel, Bärenreiter, 2009), destiné à l'usage des interprètes et des compositeurs.

9. Lettre de Pascal Gallois à Luciano Berio, datée du 5 décembre 1992 (archives personnelles de Pascal Gallois).

10. *Ibid.*

FIGURE 1 Luciano Berio, *Sequenza XII*, mes. 90-91 (*tremoli* de grand ambitus).

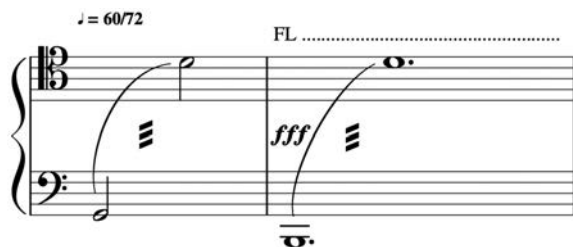
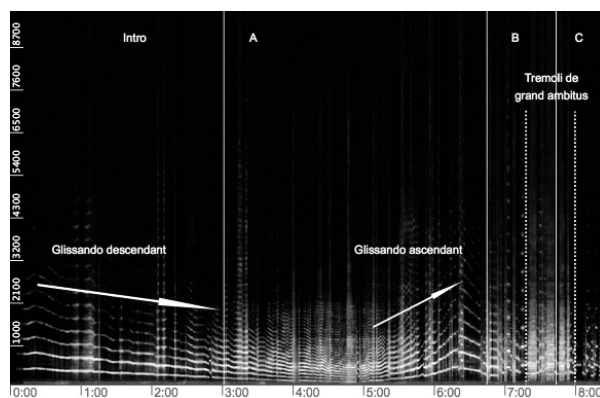


FIGURE 2 Luciano Berio, *Sequenza XII*. Sonagramme des premières 08:30 : intro, A, B et début de C (long *glissando* et *tremoli* de grand ambitus).



quées par le passage rapide entre deux registres nécessitant des embouchures et des pressions d'air différentes, il souhaitait obtenir un foisonnement harmonique à partir du spectre de la note grave du *tremolo* afin de mettre en évidence l'ensemble des harmoniques du basson (voir figures 1 et 2).

Comme l'explique Gallois, cette particularité de *tremoli* de grand ambitus « permettait de faire une “synthèse” entre les registres très caractéristiques et hétérogènes du basson¹¹ ». Berio commence alors à imaginer les caractéristiques de sa nouvelle *Sequenza*, qui deviendra « une sorte de “méditation” sur le fait que le basson, plus peut-être que les autres instruments à vent, a une personnalité contrastée, surtout dans ses registres extrêmes¹² ». De même, il voulait certainement prolonger l'un des éléments unificateurs de l'ensemble de ses *Sequenze*, exception faite de la *Sequenza III* pour voix, à savoir « la volonté de préciser et de développer mélodiquement un discours essentiellement harmonique et de suggérer, dans le cas des instruments monodiques, une écoute de type polyphonique¹³ ».

11. Gallois, 2009, p. 67. Dans son traité pour basson, Gallois donne les noms de « *Glissando Berio* » et « *Tremolo Berio* » aux deux principales innovations techniques et musicales développées par le compositeur italien.

12. Notes du programme du concert du 15 juin 1995, Théâtre du Châtelet.

13. Berio, [1981]2010, p. 74.

III

Tandis que David Robertson rentre en contact avec Berio dans le but de formaliser la commande de l'EIC pour la création de la *Sequenza XII*, Pascal Gallois prépare et enregistre les études demandées puis les envoie au compositeur. Celui-ci lui répond avec une invitation à sa maison de Radicondoli en juillet 1993 afin de travailler ensemble les esquisses qu'il commence à préparer. Celle-ci sera la première de plus d'une dizaine de rencontres à Paris, à Vienne, à Salzbourg ou à Radicondoli, qui constituent autant de jalons d'un processus créatif où les propositions de l'interprète et du compositeur s'enchaînent et s'imbriquent, provoquant un foisonnement d'idées inédites qui dépassent de loin leurs attentes initiales concernant la nouvelle *Sequenza*¹⁴.

Lors de cette séance de travail initiale, Pascal Gallois se souvient des premières esquisses de la *Sequenza*, « très proches de l'écriture de la *Sequenza IX* pour clarinette¹⁵ », puis du moment où le compositeur lui demande de lui jouer ce qu'il avait dans son répertoire à cette époque-là :

Je lui ai donc joué *Monodrame II* de Yoshihisa Taïra, œuvre qui commence en imitant le chanteur du théâtre Nô avec des *glissandi* ascendants et descendants. Après avoir entendu la pièce, Berio était bouleversé. Il m'a dit : « On va oublier maintenant *Pierre et le Loup* et *Le Sacre*... Pouvez-vous faire un grand *glissando* en respiration circulaire pendant une quinzaine de minutes... ? »¹⁶

Berio s'intéresse immédiatement à deux éléments de la pièce de Taïra : la respiration circulaire et le *glissando*, qu'il va exploiter et approfondir de façon totalement nouvelle dans sa *Sequenza*, où le son est un continuum qui ne s'interrompt jamais (voir figure 2). Comme le souligne le compositeur lui-même, le développement musical de certains aspects techniques de l'instrument est une autre constante de l'ensemble de ses *Sequenze* :

Dans mes *Sequenze*, j'ai souvent cherché à approfondir certains aspects techniques spécifiques à l'instrument ; parfois j'ai également essayé de développer musicalement un commentaire entre le virtuose et son instrument, en dissociant les comportements pour les recomposer ensuite, transformés, en unités musicales¹⁷.

Pour Pascal Gallois, Berio voulait que la *Sequenza XII* « change l'histoire du basson¹⁸ ». De ce fait, le défi technique est important, car « la plupart des choses que Berio demandait n'existaient pas dans le répertoire du basson, il fallait donc imaginer de nouvelles solutions techniques pour réaliser ses idées musicales¹⁹ ». Le compositeur demande de l'interprète le déploiement de ses connaissances sur le répertoire et la technique du basson afin de trouver des solutions adaptées aux contraintes expressives de sa musique. Comme l'énonce David Osmond-Smith :

14. Il serait sans doute extrêmement intéressant de faire une étude comparative du processus de création de plusieurs *Sequenze* – ou de l'ensemble du cycle – à partir des conditions de créativité partagée déployées par le compositeur et chaque interprète. Par exemple, dans un article récent sur la genèse de la *Sequenza VII* (1969) pour hautbois (dédiée à Heinz Holliger), Nicolas Donin évoque un important engagement créatif lors des échanges épistolaires entre le compositeur et l'interprète, mais une seule séance d'expérimentation commune (Donin, 2015).

15. Entretien avec Pascal Gallois, le 22 janvier 2016 à Paris.

16. *Ibid.*

17. Berio, [1981]2010, p. 72.

18. Entretien avec Pascal Gallois, le 12 mars 2016 à Salzbourg.

19. Entretien avec Pascal Gallois, le 22 janvier 2016 à Paris.

[Sequenza XII] persuades into cohabitation the extraordinary 'extended' techniques developed by its dedicatee, Pascal Gallois—such as the immensely slow downward glissando, supported by circular breathing, that opens the work—and gestures from its traditional orchestral personae: the agile staccato bass, the lyrical tenor register, and so on. Technical innovation and encyclopaedic historical awareness mutually alienate one another²⁰.

20. Osmond-Smith, 2007, p. 4.

En effet, Berio s'intéresse aux moments de tension où « la nouveauté et la complexité de la pensée musicale [...] impliquent des changements dans le rapport à l'instrument, en imposant une solution technique inédite²¹ ». Ceci exige de l'interprète de « fonctionner à un niveau de virtuosité technique et intellectuelle extrêmement élevé²² », afin de trouver des solutions équilibrées entre l'idée musicale, l'expressivité et la technique instrumentale. Pour Berio, « le virtuose digne de ce nom est un musicien capable de se placer dans une vaste perspective historique et de résoudre les tensions entre la créativité d'hier et celle d'aujourd'hui²³ ». Ses *Sequenze* ont été écrites pour ce type d'interprètes, « ceux dont la virtuosité est avant tout une virtuosité de conscience²⁴ ».

21. Berio, [1981]2010, p. 70.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 70-71.

24. *Ibid.*, p. 71.

IV

Durant l'année universitaire 1993-1994, Berio est invité à donner les *Charles Eliot Norton Lectures* à l'Université Harvard, série prestigieuse de six cours magistraux portant sur la poétique et la création artistique. Témoignage de l'importance que le compositeur italien accordait à ses *Sequenze* pour instrument seul, chaque séance est introduite et clôturée par l'écoute de l'une des œuvres du cycle. Ce rituel bien personnel est conçu par Berio comme des « *musical quotation marks intended to protect the audience from the inevitable incompleteness and factiousness of any discourse on music made by a musician*²⁵ ».

25. Berio, 2006, p. V.

C'est donc à sa maison de Cambridge (3 Kennedy Rd), dans le Massachusetts, que la lettre officielle de l'EIC pour la commande de la *Sequenza XII* est envoyée. Datée du 15 décembre 1993 et signée par le l'administrateur général de l'ensemble, Claude Le Cleach, la lettre établit que la création aura lieu le 15 juin 1995 au Théâtre du Châtelet à Paris, avec Pascal Gallois comme interprète. Elle stipule aussi que, afin que le « musicien puisse préparer l'œuvre dans les meilleures conditions possible, le matériel devra nous parvenir, au plus tard, le 15 avril 1995²⁶ ». L'échelonnement de la rémunération indiqué à la fin du deuxième paragraphe de la lettre semble être calqué sur le schéma des commandes d'œuvres pour orchestre, où le matériel d'exécution n'équivalait pas à la partition : « Le montant de cette commande vous sera

26. Lettre de l'Ensemble intercontemporain à Luciano Berio, 15 décembre 1993.

versé comme suit : un tiers à la signature de ce contrat, un autre tiers à la réception de la partition et le solde au moment de la réception du matériel d'exécution²⁷ ».

Si la réception du « matériel d'exécution » est considérée par l'EIC comme le moment où le compositeur remplit sa part du contrat, c'est bien la date de la création qui fait office de début de l'existence de l'œuvre en ce qui concerne les droits d'exclusivité de l'ensemble sur celle-ci. Il est donc explicité que l'EIC

souhaite s'assurer pendant une durée d'un an à compter de la date de création de l'œuvre, l'exclusivité des reprises et, pendant une durée de deux ans à compter de la date de création de l'œuvre, l'exclusivité de l'enregistrement phonographique et audiovisuel²⁸.

Seule la première phrase de la lettre donne des renseignements concernant les caractéristiques de l'œuvre commandée, à savoir l'instrument – « la condition (ontologique) de la musique²⁹ », selon les mots de Bernard Sève – et le terme *Sequenza* : « Cher Luciano Berio, J'ai le plaisir de vous confirmer que l'Ensemble vous passe la commande d'une *Sequenza* pour basson³⁰ ». La tournure de cette phrase laisse entendre que les deux parties s'accordent sur la signification du mot *Sequenza*, qui est employé ici en tant que véritable genre musical – comme il serait envisageable de commander une « symphonie » ou un « concerto ». Il est fort possible que cette phrase ait inspiré à Berio une réplique avec une pointe d'ironie, échangée avec Pascal Gallois à plusieurs reprises lors des séances de travail, qui souligne en revanche le caractère exceptionnel de chaque *Sequenza* et la portée historique du travail réalisé avec l'instrumentiste concerné : « Cher Pascal, Il n'est pas possible de commander une *Sequenza* comme on commande une sonate de Saint-Saëns dans un magasin de musique³¹ ».

V

En fixant le lieu, la date et le cadre de la création, la commande va accélérer le processus d'écriture de la version définitive de l'œuvre. Berio rencontre à nouveau Pascal Gallois à Salzbourg au mois d'août 1994, à l'occasion des concerts de l'EIC au Festival de Salzbourg, et lui apporte une nouvelle (troisième) esquisse de la *Sequenza*. À cette occasion, le compositeur aurait déclaré au bassoniste : « J'ai rêvé de vous, de notre *Sequenza* et du Japon... Allez, mettons-nous au travail³² ». Quelques mois plus tard et après de nouvelles révisions, Berio donne à Paris en novembre 1994 une quatrième esquisse de la *Sequenza*, plus proche de la version définitive qui sera envoyée au bassoniste en janvier 1995.

27. Lettre de l'Ensemble intercontemporain à Luciano Berio, 15 décembre 1993.

28. *Ibid.*

29. Sève, 2013, p. 108.

30. *Ibid.*

31. Entretien avec Pascal Gallois, le 12 mars 2016 à Salzbourg.

32. *Ibid.*

33. [NDLR] À propos de *Dialogue de l'ombre double*, voir Akkermann dans ce numéro.

34. Gallois, s.d., en ligne. La durée de l'œuvre dans la version de Gallois enregistrée à la Deutsche Grammophon en 1998 est de 18:31.

35. Les rencontres entre Luciano Berio et Pascal Gallois continuent jusqu'à la mort du compositeur. En l'an 2000, Berio l'invite pour interpréter la *Sequenza XII* à l'Université de Bologne, à l'occasion d'une intervention du compositeur dans les cours de sémiotique d'Umberto Eco. Le 10 mars 2003, deux mois avant la mort de Berio, le compositeur et l'interprète se rencontrent pour la dernière fois à Rome, lorsque Gallois joue la *Sequenza XII* à l'Auditorium Parco della Musica.

Durant le processus de composition de la *Sequenza XII*, Berio, Gallois et Robertson réfléchissent au programme du concert – entièrement constitué d'œuvres de Berio – et à la mise en scène de la création. Ainsi, le concert commence avec la création de *Re-Call*, transcription pour ensemble de *Call* (pour quintette à vent, 1985), dédiée par Berio « à Pierre Boulez pour son 70^e anniversaire ». La dédicace de cette œuvre renvoie à la création dix ans plus tôt de *Dialogue pour l'ombre double* (pour clarinette et électronique), que Pierre Boulez avait dédiée « à Luciano Berio pour son 60^e anniversaire »³³ – et dont Pascal Gallois crée la version pour basson et électronique le 3 novembre 1995 à l'Espace de projection de l'Ircam. La *Sequenza XII* occupe la place centrale du concert, la mise en scène et les lumières ayant été conçues pour théâtraliser au maximum l'instrument et les gestes du soliste. Dans la deuxième partie du concert, l'EIC et les London Sinfonietta Voices, sous la direction de David Robertson, donnent une nouvelle fois *Coro* à Paris, œuvre qui avait marqué la rencontre entre Berio et Gallois cinq ans auparavant.

Le travail de collaboration entre Luciano Berio et Pascal Gallois autour de la *Sequenza XII* continue bien après la création de l'œuvre à Paris. Le compositeur et l'interprète considèrent la commande de l'EIC comme une étape dans le processus de composition de l'œuvre, mais leur engagement artistique va au-delà de la création publique de celle-ci. En 1996, Gallois interprète la *Sequenza* au Queen Elizabeth Hall à Londres et à La Scala de Milan. Berio est présent aux concerts et continue à faire de légères modifications dans la partition. Lors de la création allemande à Lübeck en 1997, Berio s'exclame :

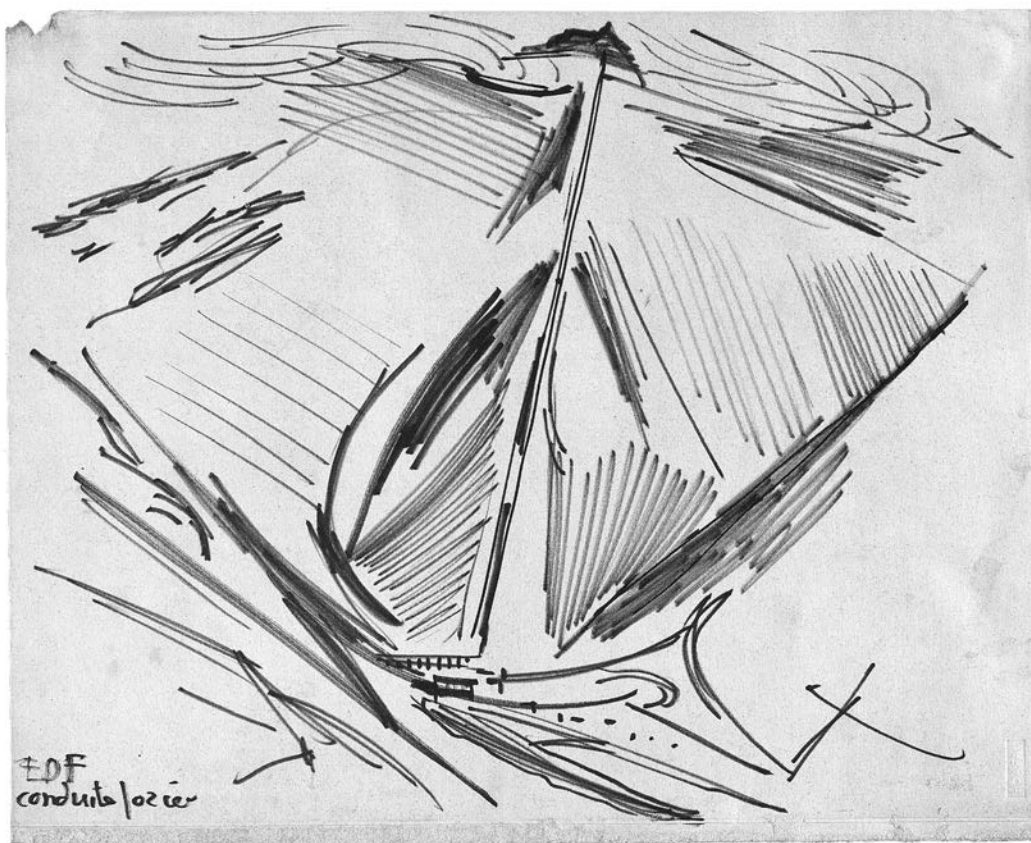
Pascal, c'est incroyable, j'ai regardé ma montre, votre interprétation a duré pratiquement 25 minutes, presque aussi longtemps qu'une symphonie de Haydn, alors que j'avais l'impression qu'elle avait duré cinq minutes. Nous avons trouvé quelque chose³⁴...

Mais c'est seulement en 1998, lors de l'enregistrement de la version définitive de la *Sequenza XII* à la Deutsche Grammophon et de sa parution chez Universal Edition, que Berio considère le travail accompli et la commande honorée³⁵.

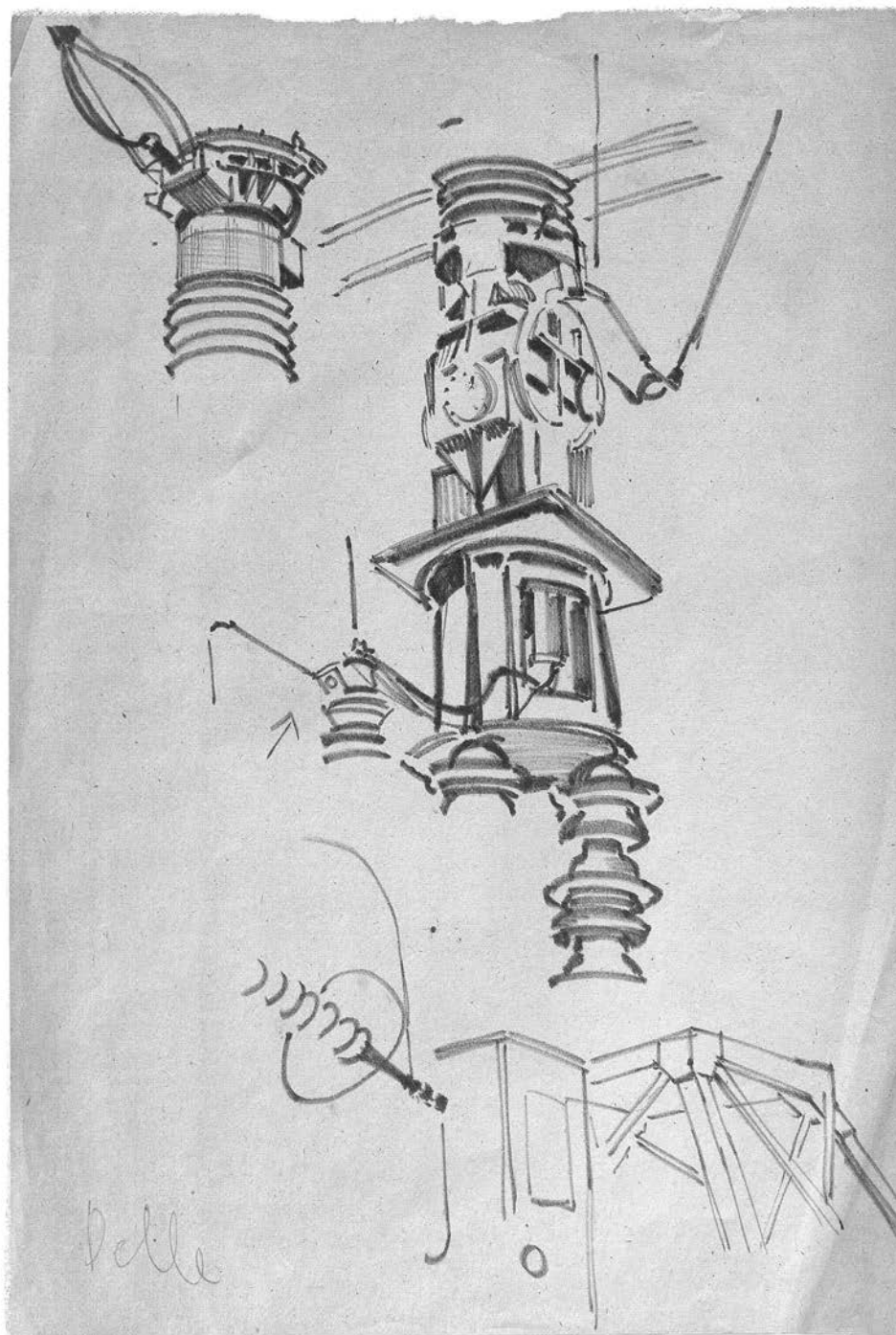
BIBLIOGRAPHIE

- BECKER, Howard ([1982]2010), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BERIO, Luciano ([1981]2010), *Entretiens avec Rossana Dalmonte : écrits choisis*, Genève, Contre-champs.
- BERIO, Luciano (1998), *Sequenza XII* (pour basson), Vienna, Universal Edition (UE30264).
- BERIO, Luciano (1998), *Sequenzas*, Ensemble intercontemporain. Deutsche Grammophon 457 038-2.

- BERIO, Luciano (2006), *Remembering the Future*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- CHOMSKY, Noam ([1970]2010), « Langage et liberté », in *Raison et liberté: sur la nature humaine, l'éducation et le rôle des intellectuels*, Marseille, Agone, p. 3-30.
- DONIN, Nicolas (2015), « Engagements créatifs: Luciano Berio, Heinz Holliger et la genèse de la *Sequenza VII* pour hautbois », *Genesis*, n° 41, p. 103-117.
- GALLOIS, Pascal (s.d.), « Il y a 10 ans Luciano Berio nous a quitté, il est toujours dans nos mémoires », <www.pascalgallois.com/news/LB_10_VF.html> (consulté le 6 avril 2016).
- GALLOIS, Pascal (2009), *La technique du basson*, Kassel, Bärenreiter.
- OSMOND-SMITH, David (2007), « Introduction », in Janet K. Halfyard (dir.), *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, Aldershot, Ashgate, p. 1-8.
- SÈVE, Bernard (2013), *L'instrument de musique: une étude philosophique*, Paris, Seuil.



Reynold Arnould, *Conduite forcée* (barrage de Serre-Ponçon, Électricité de France), 1957-1958. Dessin au feutre, 22,1 × 27,5 cm. Droits réservés.



Reynold Arnould, *Pelle* (éléments électromécaniques), 1957-1958. Dessin au feutre, 40 × 27 cm. Droits réservés.

Risky Gifts and Uncertain Business: A Discussion of Results from a Survey on Commissioning in New Music

ANNELIES FRYBERGER AND MATTHEW LORENZON

What are the risks involved in commissioning new music? We jointly conducted 24 semi-structured interviews¹ in Australia, New Zealand, France, the us, Québec, and British Columbia² to find out how risk

1. Details regarding our interview and sampling techniques are presented in Appendix I.
2. Our interviewees: Françoise and Jean-Philippe Billarant (private patrons, France), Linda Bouchard (composer, Québec), Tim Brady (composer, Québec), Daryl Buckley (artistic director, ELISION ensemble, Australia), Julian Burnside (private patron, Australia), David Chisholm (composer, Australia), Jacob Cooper (composer, USA), Laila Engle (flautist, Syzygy Ensemble, Australia), Nicolas Gilbert (composer, Québec), Robert Honstein (composer, USA), Joshua Hyde (artistic co-director, soundinitiative, France), Nathalie Joachim (flautist, eighth blackbird, USA), Lisa Kaplan (pianist, eighth blackbird, USA), Gordon Kerry (composer, Australia), Dylan Lardelli (composer, New Zealand), Simon Loeffler (composer, Denmark), Giorgio Magnanensi (artistic director, Vancouver New Music), Yan Maresz (composer, France), Maxime McKinley (composer, Québec), Marco Momi (composer, France), Eugene Ughetti (artistic director, Speak Percussion, Australia), Nicholas Photinos (cellist, eighth blackbird, USA), Gabriel Prynn (cellist, Trio Fibonacci, Québec), Samuel Smith (composer, Australia), and Sir James Wallace (private patron, New Zealand). Both authors have conducted interviews on this topic for their research in the past: see Fryberger (2014) and Lorenzon (2015). The authors wish to thank all of these individuals who generously answered our questions.

affects the creative process as it is experienced by private and public commissioners, performers, and composers. We asked each subject to describe the conditions of a particular commission and their relationship to other participants in the project. We then asked subjects to describe problems or issues that arose during the commission before moving on to a broader discussion of issues in contemporary music commissioning. Discussion often revolved around that most common stake in discussions of risk: money. However, we quickly found that the stakes were as much aesthetic as financial for many of the parties involved. The concept of “unwelcome” risk also gave way to a broader notion of uncertainty that subjects considered essential to creative practice. Our goal in this text is to present our initial reflections based on these interviews before opening debate more broadly on the role commissions play within diverse international contexts.

Risk is the possibility that a return on investment will be different from that expected. The notion usually connotes the possibility of loss. The investment may be financial, but composers and performers also wager their labor for aesthetic and cultural outcomes. But the private patrons we spoke to experience none of this

risk. It is in the nature and legal standing of the philanthropic gift that the donor does not expect a return from their investment. This article will begin by discussing the uniquely risk-free scenario of the contemporary music commissioner, considering their fee in terms of a philanthropic “gift.”

We then turn to performers who, in acting as middlemen between commissioning bodies and composers, are highly exposed to risk. The sense of obligation that comes with a philanthropic gift encourages ensembles to go to extraordinary lengths to mount a performance, including navigating labyrinthine local planning laws and picking up the bill when funding falls short.

We found that composers were concerned with the aesthetic rather than financial outcomes of risk. As such, composers managed their relationships to ensembles to maximize the quality of their composition or its performance. Furthermore, interviewees were aware of how financial and aesthetic risk management placed determinate limits upon the space and time available to them for exploring and learning in an atmosphere of aesthetic uncertainty.

Commissioners and the Philanthropic Gift

As a philanthropic activity, the expected outcomes of commissioning new music are more closely aligned with humanitarian aid than other forms of art patronage. In the words of the French patrons interviewed, Françoise and Jean-Philippe Billarant:

It's definitely more gratifying to say that I gave × amount to Doctors Without Borders, or that I funded a well in Africa, than to give money to Ircam or the Ensemble intercontemporain, because people think they have a lot of money. [...] They are subsidized by the State, so people think they don't need funding.

The private patrons interviewed in France and Australia shared this mindset when it comes to commissioning new music. All were active collectors of art before becoming aware of the possibility of commissioning music. It is precisely around the issue of investment (and so of risk) that the two art forms differ. While speculation in the visual arts is common, nobody has ever made money out of commissioning art music. The French patrons claimed to commission composers for two reasons: they became aware of the need for funds in this area (despite the wealthy appearance—and public funding—of many contemporary art music institutions) and contemporary music has the advantage of not being “contaminated” by money, as is the case in the visual arts.

Both the Australian and French commissioners cited altruistic reasons for investing in contemporary music. The Australian human rights and refugee advocate Julian Burnside has previously appealed to the future and as-yet-unknown cultural value of some musical works.³ In this interview he principally expressed concern for the welfare of composers, stating: “I am not so naive as to think that music would not be written but for commissions, but the composers might make less of an income.” These patrons see this investment as altruistic because they feel they are helping people in need without any expectation of results. The French patrons described a pantheon of giving, wherein contemporary art music was equated to humanitarian aid—it is truly the “aid” aspect that motivates these patrons, and to a lesser degree the artistic result or its long-term artistic

3. Found here: <www.julianburnside.com.au/law/why-bother/> (accessed March 15, 2016).

value. On the Australian side, Burnside, was extreme in this respect, stating unequivocally:

The fact that I commission music and the way I go about it is probably the only genuinely altruistic thing that I do. I expect nothing from it. I get some enjoyment from some of the music; I get enjoyment from the fact that I'm doing something that I think is worthwhile, and that's it.

The French patrons interviewed, however, certainly derive cultural capital (in the sociological sense) from their investment, as it allows them to play an active role in a highly legitimate cultural field. They furthermore take pride in influential actors (i.e., Pierre Boulez) praising works they have commissioned: "Pierre Boulez said after the concert that it was a masterpiece—he even congratulated us. 'Bravo for having commissioned that work'."

If contemporary music commissions are considered to be investments in the careers of composers more than in musical works, then risk is limited to funds not reaching their intended destination. As such, if the commissioner's funds reach the composer, then the investment has produced its expected return. After funds have reached the composer, performance outcomes and score dedications are only additional benefits. This is not only how commissioners often perceive their philanthropic gifts, it is how tax-deductible gifts are legislated in most countries.

Maximizing the benefits to the composer can include securing a performance of the commissioned work. To this end, many commissioners funnel their commission through an institution with access to performers, concert venues, or with their own concert series. Institutions such as Ircam in France or Musica Viva in Australia can act as "auspice organizations" (Australia) or "fiscal-sponsorship

organizations" (USA), in that they lend their non-profit status to the composer. The gift is tax-deductible for the patron when it goes through an organization like this, while it would not be if it went directly to the composer. These organizations are furthermore instrumental in bringing composers and commissioners together. In this way they mitigate another risk: they ensure that the commissioner's money is going to a "good" composer with a history of delivering commissions. Similar, then, to a donation to a humanitarian organization that is familiar enough with the terrain to know where to build a school or dig a well, the private patron can trust the expertise of an auspicing organization.

The auspice organization maintains the illusion of a non-transactional relationship between the commissioner and the composer, which is important for both aesthetic and financial reasons. The non-transactional relationship of commissioners and composers was more important in France than in the other countries we looked at. In the case of the French patrons interviewed, this arrangement allows them to develop disinterested friendships with the composers they commission, which is indeed the primary counter-gift provided by the composer, much more so than the work of music itself. It is striking that in France both sides make careful efforts to dissimulate the transactional nature of the relationship. The composers commissioned by these patrons made clear that they had never asked these patrons for anything, and the patrons ferociously defended the freedom they give to the composers, stipulating that all the arrangements (fee amount, deadline, instrumentation, etc.) are made by the auspicing organization. This effort at dissimulation is indeed part of the emotional labor—to borrow a term typically applied to the service

industry—required of a composer, at least in the French context. This labor is part of what makes this elective affiliation possible: both parties tacitly agree on a certain attitude toward this financial transaction, without which the transaction could not take place. We are thus in a distinctly Bourdieuan reversed economy, wherein the parties to the transaction can only participate in it by pretending that they are not.⁴ This attitude is less present, or not present at all, in the interviews in other countries, where a more pragmatic attitude regarding contractual aspects—especially the negotiation around the commissioning fee—prevails.

In all the countries we studied, commissions from private patrons were a distinct, though symbolically important, minority. Funds for contemporary art music are typically public, but we found that gifts from the public purse generate the same sense of obligation as private ones. This may be explained by the fact that public institutions are not faceless entities, since they are typically organized around peer review systems⁵ and are thereby tightly integrated into the fabric of the new music world. Just like a private commission, funds from public institutions may go directly to a composer or pass through a third party such as an ensemble, festival, or venue. As an unofficial middleman taking care of the financial transaction between auspice organizations and composers, ensembles further absorb any risks that could apply to the commissioners. However, this gift can have unintended consequences for the performers of the new work.

4. Bourdieu, 1977, p. 4.

5. [NDLR] See Fryberger's article in this issue.

Performers and Risk

It is common throughout the arts for early-career practitioners to pursue poorly remunerated opportunities in the hope of future gains, and contemporary music ensembles are no exception. We found that ensembles are willing to absorb significant financial risks that may properly rest with another party. Why would this be the case? In the case of a commission both the commissioner's funds and the piece itself are considered gifts entailing further obligations for the ensemble. In one striking example from our interviews an ensemble informally negotiated a commissioning fee with a composer and then received the score of the piece before contractual details were finalized with the commissioning festival. In the end, the festival provided less funds than expected and the ensemble, in order to save face, made up for the shortfall by dipping into the musicians' remuneration. The ensemble may be seen here to be absorbing risk properly belonging to the auspicing organization, who finalized their contract well after the composer had begun work on the piece. This was a situation where an established composer, with multiple income streams from other sources, was working with a young ensemble. For the ensemble, this was an opportunity to commission a work which could help reinforce their reputation and the composer did not need to worry about contractual details because his livelihood was not at stake. For all of these reasons, the performers bore the economic brunt here of a lack of clarity on financial details and incompatible timelines. They also felt the need to redouble their efforts in order to perform the piece often and well to make up for the significantly lower commissioning fee the composer ended up receiving.

Commissions rarely include funds for a work's performance, leaving ensembles with the responsibility of juggling multiple funding applications for everything from the commissioning fee to score rentals, performance rights, safety regulation compliance issues, and venue rental. Given the premium placed on premieres, the creation of new work is essential. In addition, the current structure of this art world is such that composers are reticent to create new work without certain performance outcome. This means that a performer is typically on board from the beginning. This is reassuring to the composer, but less so for the performer for whom the new work can become a liability.⁶ That a work gets performed is also a primary concern of commissioners, both private and public, for whom an investment in a non-performed work seems worthless, or is indeed a condition for the investment in the first place. Both the composer and the commissioner thereby lay the onus of providing a return on investment—money or creative effort—squarely on the shoulders of performers, without necessarily providing the material means required to make this possible.

Because performers have the financial liability of rehearsing and performing a work, they also absorb the risk of accommodating scores that arrive late from composers or last-minute changes to the score. In one extreme case, a premiere was cancelled by a composer who judged the piece not ready. It was then up to the performers to explain the change in program to the presenters and organize an adequate substitute pro-

gram. It was interesting to note that this was discussed at length by the ensemble in its interview, while the composer made no mention of it in his.

When working outdoors or with experimental instruments, the onus of Occupational Health and Safety Compliance also falls directly on the ensemble, possibly entailing significant costs. "The problem for small organizations," ELISION Ensemble's Artistic Director Daryl Buckley explained, "is that risk is a moveable feast dependent on the stakeholders who are interested in it." ELISION's program "transmisi" by the composer Richard Barrett and the visual artist Heri Dono for the 1999 Asia Pacific Triennale is a limit case of a small ensemble bearing responsibility for an escalating list of expensive legal safety requirements:

In the case of the [concert at] Tennyson Power Station, we had to put up a kilometer and a half of fencing, repair concrete stairwells, replace handrails, and build an internal roof to protect the audience from one or two panes of glass that were damaged in a cyclone a decade before, but which had been stable since. I suggested getting those panes removed, which involved having people abseil over the structure. But the windows were structured in such a way that you could only remove them by breaking them inwards. There was then broken glass over girders internal to the space, so we had to have people scale the girders and clean the glass. Because it was for the Asia Pacific Triennale, the body dealing with health and safety was concerned with the language groupings, so we had to have the safety instructions translated into forty or so languages. Then there was rain. It went on and on and on.

It defies belief why an ensemble would take on the risks involved in converting a power station into a performance venue, unless one considers the culture of risk-taking in the hope of significant future gains. Buckley's interview confirmed this:

6. The term "liability" was explicitly used to refer to such a situation by the Artistic Director of Speak Percussion, Eugene Ughetti.

It started off really well. We had presented a work in Perth [Richard Barrett's *Opening of the Mouth*, performed at the foundry of the Midland Railway Yard workshops] with the protection of the Perth Festival, but somebody had previously died filming a stunt in the [Tennyson] power station and from that point onward every government agency became interested in us. But I was locked in because being part of the Asia Pacific Triennale was such a big thing. But it wasn't the Queensland Art Gallery mediating these challenges, it was ELISION, a small arts organization. In Japan, Switzerland, Germany, or the UK, we have never had problems like that. I would never again take audiences into an outside environment unless someone else was taking the risk.

Our interviews found that ensembles can end up investing heavily in order to deliver on the investments of private commissioners, auspice organizations, and composers. Despite their eagerness to deliver, ensembles have to make pragmatic decisions based on financial and time constraints. These pragmatic decisions can have a flow-on effect for composers who have a greater awareness of artistic risk than the other interviewees. The composers we interviewed were less concerned with financial risk than with ensuring the quality of their work in performance and in maximizing the space available for aesthetic uncertainty—that is, their own musical development and exploration.

Composers and Uncertainty

Composers do discuss commissioning in terms of risk, but whereas ensembles were highly concerned with financial risks as well as performance quality, composers were preoccupied with maximizing the return on their labor in terms of producing a work of high artistic quality. The composers interviewed identified two main risks in this sense, which pertained to the two other agents in the commissioner-performer-composer tri-

angle. Firstly, composers were, understandably, anxious that their works receive a good performance. Secondly, some composers felt the need to assert their independence from the commissioners and the money attached to the commission. Both a bad performance and the perception of being “bought” affect how the work is judged. Composers have different strategies for managing these risks, which vary in different national contexts.

Anticipating the amount of rehearsal time the performer will have to prepare the piece is one way the composer manages the risk of a bad performance. Our interviews seem to indicate that composers working in the USA, Australia, and Canada, more so than their colleagues in France, take more into account the conditions of the piece's rehearsal. This is particularly important when working with large ensembles and orchestras, where rehearsal time is typically set far in advance and cannot be modified, even when the piece delivered cannot reasonably be prepared in the time allotted for it. The Montréal-based composer Tim Brady recounts a large ensemble piece which was given one rehearsal and a dress rehearsal before the premiere. During the first rehearsal, it became evident that the work was rhythmically too complex for the players in the given rehearsal time. By thinning out the texture of the piece before the dress rehearsal, “the piece went from terrible to mediocre overnight.”

Prior familiarity with the performer is another key means for managing performance outcomes. Brady gives the example of his five-year residency as a composer with the Orchestre Symphonique de Laval. This long-term working relationship gave Brady important learning opportunities, especially by having the freedom to move about the rehearsal room listening to

different sections of the orchestra in order to fine-tune his writing. Smaller ensembles often have the advantage of being able to provide more flexible rehearsal opportunities, including the workshop model used by the American ensemble eighth blackbird.

eighth blackbird explicitly aims to work as closely as possible with the composers they commission—the only exception to this was a commission from French composer Bruno Mantovani, whom they had never met and did not work with at all on the piece. Otherwise, and especially regarding the commission discussed specifically in our interview, they plan workshops or conversations at different stages of the composition process, from just a discussion of general ideas to sketches, extensive rehearsals of final pieces, performances, and then further revisions if necessary. Both the composers and performers in this situation described this as akin to an editorial process in literature and expressed regret that this way of working was not more common. For the commission discussed in our interview, the composers were actually part of a composer collective and were commissioned as a collective. This unusual, though not unheard-of, structure⁷ provides opportunities for feedback at different stages

7. Two examples would be: in the USA, the Sleeping Giant collective (<www.sleepinggiantcomposers.com>, accessed March 11, 2016) and the Danish Dygong collective, which is more of a concert production group made up of 4 composers who also perform as a group (<www.dygong.dk/index.htm>, accessed March 11, 2016). Other, larger composer collectives also exist (e.g., Los Angeles Composers Collective, Irish Composers Collective, the NY Composers Collective), but these act more as advocacy organizations, and do not function as a unit which could potentially be commissioned as such.

of the composition process, thereby helping the composer manage some of the uncertainty inherent to it.

New technology adds further uncertainties to the compositional process⁸ that composers can creatively exploit under the right conditions. At Ircam, where both technological and artistic outputs are prized, pieces are often commissioned precisely to showcase new technology. Since everyone involved is potentially learning new tools, this can be stressful for the composer, the ultimate “author” of the work and therefore seen to be primarily responsible for its success. The Ircam residency/commission model is distinctly collaborative, especially between the composer and his or her computer music designer (*réalisateur en informatique musicale* - RIM). This type of work can truly open the doors to a stimulating confrontation with uncertainty: in the case of one composer writing on commission for Ircam for a new instrument developed there, he described a feeling of “total ignorance” and the need to “work blind.” This was seen as distinct from his compositional process previously, where there were fewer unknowns and thus fewer surprises. This type of commission therefore puts a premium on creating space for uncertainty.

Alongside efforts to manage performance outcomes, the bulk of our interviews pointed to the desire to make sure the composer remains independent or, to use more sacred language as found in some interviews, “undefiled” by earning money to compose. This vision was more extreme in the French case, whereas composers in other contexts had a much more pragmatic,

8. [NDLR] See Akkermann’s article in this issue.

unproblematic relationship with the more business side of their work.⁹ The composers we interviewed in France were in fact proud to say that they did not make a living from composing (thanks to teaching positions, primarily), and heavily implied that those who do are compromised in their artistic production, for example:

Before, I didn't have a teaching position, and I survived on commissions. That meant that I had to write more, and more regularly, and also seek out commissions, which changes the relationship one has with institutions. It was a situation I didn't feel comfortable in. [Now,] if I don't feel the need to write, I don't write. [...] Commissions don't change anything—even the lure of money doesn't make me feel the need to write. [...] Even though this might seem crazy, there are people in contemporary music who do write for money, even if they don't say so. They have lots of commissions and they write a lot of music [...], whether it's for money or the need to be front and center, for me that's the same thing. [...] They could just as well be writing music for film. [...] What keeps them is simply that they have enough of whatever it is they need to stay.

On the contrary, composers in other settings aspired to being able to live from their musical output, and did not question the integrity of those who do so.

While the sample size involved here is quite small, we found that greater pains were taken in the commissioner-performer-composer triangle to ensure the composer's artistic freedom in France than elsewhere. Composers definitely recognized the risk of a perceived or real loss of independence in determining the final identity of a piece because of obligations to the commissioner or performer. But if all parties “do their legwork upstream” and have an idea of who they are

9. [NDLR] See, as an example of the other extreme, Wiprud's paper in this issue.

working with and their expectations, then this risk is mitigated somewhat. Commissioners and ensembles trust composers because of their knowledge of past work, which means they do not feel the need to interfere in the process. However, this implies that it can be difficult for composers to depart from an identity they have established for themselves. For example:

I was a composer of strictly acoustic music for close to 30 years [...]. I wrote orchestral music, [...] I was working with chamber music, I was conducting, this was my life. About 15 years ago, I became interested in new media, electronics, and the intersection of traditional artistic practice and new technologies. And when I started to try to get funding for multimedia pieces, it was a disaster. [...] I was seen as a composer of traditional, orchestral music, and I would come up with a multimedia project, and they didn't know what to do with me. [...] Over the last 10 years, [...] about 7 out of 8 grants with the Canada Council are turned down. Maybe more—maybe 9 out of 10 (Linda Bouchard, Canada).

This clarifies partially why it is difficult for a composer to just take an open brief from a commissioner and run with it: indeed, the past affects how future work is evaluated, and can lock a composer into an identity, and past failed experiments limit future possibilities. Thus, the very hands-off approach of private patrons in particular, who go so far as not to care about the style or even the quality of the piece and instead are more interested in making it possible for the composer to pursue their practice however they saw fit, is not necessarily enough to free up a composer to make dramatic changes in their output.

Independence from performers can also be an issue for some composers. The most extreme example of this was the case of a composer in France who stated that he preferred to work with performers who are

not specialized in contemporary music, ideally younger ones who were not yet stars, as they tend to meddle less in the compositional process. Experienced performers were more likely to suggest things or show him solutions other composers had tried. By working with non-specialized performers, they were much more of a blank slate, and the responsibility for the piece's identity falls squarely on the composer's shoulders. By contrast, Brady considers the experience of performers as a welcome contribution during the compositional process, adopting their recommendations "70% of the time." For the French composer quoted here, his approach means that managing the uncertainty inherent to the artistic process is his job alone, which may partially explain this composer's extreme feelings of anxiety (compared to other interviewees) regarding his compositional process.

While the composers interviewed discussed efforts to manage the risk of a bad performance and that of a loss of independence—risks that prove to be coupled in the end—they also prize the uncertainty inherent to the creative process. Our interviews found a constant state of tension between this risk mitigation and the space allowed for artistic freedom/uncertainty. For instance, beginning discussions with an ensemble early in the process can close down avenues that the composer might otherwise like to explore or also open others. Buckley's decision not to organize the ELISION Ensemble's performances in non-traditional venues is an example of pragmatic decisions limiting the freedom of the composers who choose to write for a particular ensemble. A composer who initiates this type of conversation may see it as voluntarily limiting him/herself early in the compositional process, in an

effort to ensure a good performance, while others may see it as a way to explore possibilities that s/he may not have considered alone. As Buckley says, to sit down, "as a group of artists and performers, and decide how this thing could be and where it could go." The distinction seems to be that some composers view the compositional process as more collaborative than others, and national context seems to influence this vision heavily.

In one striking example of a composer choosing uncertainty over risk mitigation, a Québécois composer described his evolution from writing in a way that would produce dependable outcomes (formulas that performers would understand, pieces that could be put together in a relatively short rehearsal time) to a more experimental style with more attention to sound. This evolution was prompted by, among other things, his growing awareness of what he called an "international modernist" style as opposed to a more local, postmodern style to be found in Montréal. We could see this shift as one of moving toward greater uncertainty, toward sound work that may not come across the same way by different performers, or a compositional process that consciously involves more experimentation and a greater use of extended technique. This type of uncertainty is of tremendous value here: it is both the privileged territory and the minefield composers allow themselves to explore when they consciously seek to develop themselves artistically.

In the interaction we have described here, commissioners and, especially, performers, are willing to take on significant risks in order to leave space for uncertainty in the composer's work. It is precisely this space for uncertainty that is seen to distinguish a composer of contemporary art music from his colleagues in more

popular forms of music, and this is in part why it is so important: without it, the composer is not seen as legitimate within his chosen field. Performers and commissioners must provide certainty (guaranteed performances, financial resources, rehearsal time) so that the composer be allowed to fundamentally not know where the compositional process might take her/him.

Conclusion

By examining the problems that arise during the commissioning process in contemporary music we have identified that the process' three main actors maintain unique relationships to risk. Indeed, we found that risk did not explain the motivations and experiences of the actors. By supplementing risk with sociological notions of the gift and uncertainty, we were able to produce a model of various risk scenarios within the commissioner-performer-composer triangle.

It was remarkable to find that those who provided the capital for a commission were precisely those least exposed to financial risk. By identifying the relatively riskless situation enjoyed by commissioners, we were surprised to find that commissioning contemporary music shared characteristics with humanitarian aid. Further research could give an account of why this is so, comparing the starkly different markets of contemporary visual art and music. This research could also thicken the account of the expected returns on investment in contemporary music, including the motivating factor of philanthropic tax concessions. Whether tax-deductible or not, we found that commissioning fees did indeed function sociologically as the gifts they are legislated to be.

Introducing the notion of the gift helped us understand the social ties established in a commissioning

relationship and clarifies the way a feeling of obligation drives performers and ensembles to incredible and financially risky lengths. One aspect of the gift relationship of interest here is the fact that a gift given in reciprocation typically has "interest" associated with it—as in, one gives more than one receives.¹⁰ This helps us understand the impression of mounting obligations as the money is given to the composer, who then gives a score to an ensemble, which then has to reciprocate on this two-fold gift. We furthermore found that gift relations are influenced by national contexts. We saw that France represented an extreme case of commissioning being seen as a gift relationship whereas in other contexts, notably the United States, a commissioning relationship can come closer to a market exchange.

The financial risks incurred by ensembles makes them pragmatists. This fact was not always appreciated by composers wishing to make room for independent creativity. Risk thus affects the compositional process in a complex and circuitous manner—through the risk mitigation strategies of the performers. We found the composer's scenario to be a matter of balancing opportunities to experiment and develop as a composer with the realities imposed upon them by the performers. Further research into the relationship of risk and uncertainty in different contexts—be they national, cultural, or historical—would make for fascinating comparative reading.

The central role played by commissions¹¹ in the world of contemporary art music implies a specific structure

10. See Lair 2007.

11. To get a measure of this role, take, for example, the 2011-2012 season of the US-based International Contemporary

for the world of contemporary art music: one that is centered on the creation of works more so than on artistic exploration without a specific end. The creative process is thus not open-ended—it is associated with deliverables on deadlines, as is typical of project-based fields. More exploratory funding is exceedingly rare and this certainly impacts the way composers and performers approach their work. This way of organizing the world of contemporary art music is a legacy of the Romantic era, wherein the work-concept gained the regulatory force that it has today, such that “all activities [must] be transparent in order to let the work shine through.”¹²

APPENDIX I: Interviews

We contacted our interviewees in the early months of 2016, primarily by email. We sought to speak with commissioners, ensembles, and composers who had worked together on a given project. We aimed to speak with two such sets of people in the different countries mentioned in the introduction. The interviewees were chosen based on projects or individuals we had uncovered in our previous research on this subject, or through contacts made through this research. As such, we used a snowball sampling method, with the aim of

Ensemble (ICE) and that of the French Ensemble intercontemporain (EIC). In the repertoire played that season, 55% of it was written after the year 2000, in the case of ICE, and 45% for the EIC. Of this repertoire, 80% (ICE) and 71% (EIC) was commissioned work—though not necessarily commissions of these ensembles. These numbers represent minimal proportions, as only pieces which were clearly indicated as commissions were counted (Fryberger 2014, p. 57-58).

12. Goehr 1994, p. 274.

getting a general understanding of how the discussed issues might be viewed differently in the countries we studied. Our interviews were semi-structured, in the sense that we had determined the themes we wished to address in advance, as well as a set of questions to loosely follow (see below), but we left room for exploring issues raised by our interviewees during the course of the interviews. All the interviews were recorded, and were conducted via Skype, telephone, or in person; one interview was conducted solely in written form over email.

- How did you meet the composer/commissioner/ensemble?
- How long did you know each other before you worked together on a concrete project?
- How many times have you worked together and when?
- How did this specific collaboration come about?
- What were the parameters of the commission? (deadline, performance space, duration, instrumentation...?)
- Why did you choose this composer/commissioner/ensemble for this project?
- What does this composer/commissioner/ensemble do well that you particularly appreciate?
- Did you consider other composers/commissioners/ensembles?
- Can you describe any disagreements, logistical problems, or other issues that had to be overcome from the first conversations to the performance of the work?
- Tell us about a commissioning project that fell through, and why. What factors can make this type of collaboration fail?

BIBLIOGRAPHY

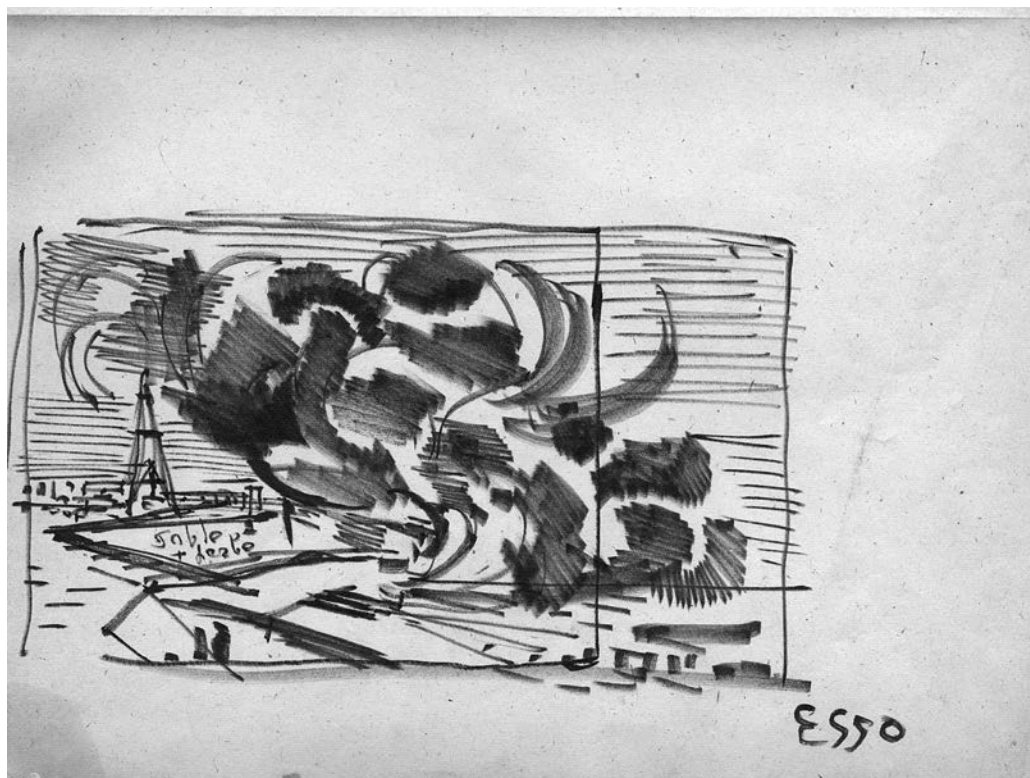
BOURDIEU, Pierre (1977), "La production de la croyance," *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, n° 1, p. 3-43.

FRYBERGER, Annelies (2014), "Le rôle du commanditaire dans le processus de création artistique: perspectives du monde de la musique contemporaine," in Irina Kirchberg and Alexandre Robert (ed.), *Faire l'art: analyser les processus de création artistique*, Paris, L'Harmattan, p. 57-76.

GOEHR, Lydia (1994), *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press.

LAIR, Craig D. (2007), "Gift Relations," in George Ritzer (ed.), *Blackwell Encyclopedia of Sociology*, Blackwell Publishing, Blackwell Reference Online, <www.sociologyencyclopedia.com/subscriber/tocnode.html?id=g9781405124331_chunk_g978140512433113_ss1-45> (accessed March 15, 2016).

LORENZON, Matthew (2015), "How Much Does It Cost?": A Guide to Commissioning New Music in Australia," *Partial Durations* (May 31), <<https://partialdurations.com/2015/06/01/how-much-does-it-cost-a-guide-to-commissioning-new-music-in-australia>> (accessed March 15, 2016).



Reynold Arnould, *Torchères, extraction pétrolière* (Esso, Parentis), 1957-1958. Dessin au feutre, 20 × 27 cm. Droits réservés.

(Re-)Performing Early Mixed Music from the 1980s at Ircam: Pierre Boulez's *Dialogue de l'ombre double*

Miriam Akkermann

Preface

In the 1970s, it was almost impossible to work on computer music or use expensive audio technology without being connected to an institution, university, or sponsoring company. Access to digital processors was particularly limited. Granting access to technical equipment is not a commission as such, but it can create similar effects, in the sense that a specific framework and performance situation is determined by the material resources necessary in the composition process. Pierre Boulez's score for *Dialogue de l'ombre double* was first published in 1976, but the official premiere, using Ircam technological and human resources, took place in 1985. This piece was not commissioned by Ircam, but the fact that it was produced at this institution fundamentally affected its subsequent career. In a case such as this, where access to technology is strongly bound to the facilities in question, this type of access can be seen as a form of commission. The composer is granted a residency, officially or not, which provides access to particular technological resources which are then showcased in the resulting piece or pieces.

Point of Departure

In February 1981, the first conference titled "*Le compositeur et l'ordinateur*" was organized at the Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam). Tod Machover, composer and, at that time, Director of Musical Research at Ircam, stated in his introduction that he saw music to be the first art form to widely use the computer to find ways to benefit from

1. Machover, 1981, p. 1.

2. Couprie, 2011, online.

3. Born, 1995, p. 180.

4. *Ibid.*, p. 183.

5. *Ibid.*, p. 185f.

6. Favreau, Gerzso, and Potacsek, 1984. Important predecessors were the 4B (1977) and the 4C (1978, available 1979).

the creativity of this powerful tool. The relationship between music and the computer not only opened up new possibilities but also led to new, complex challenges.¹ One of these was the development of suitable set-ups for musical use, another was the general handling of technology in compositions as well as in performances. On the technical side, the move from mini- to micro-computers was successful. At the same time, Digital Sound Processors (DSP) were constructed, providing enough power to use them in real-time, in musical performances in concert situations. These developments paved the way for so-called ‘mixed music’—music that includes analog as well as electronic elements.²

The Situation at Ircam in the Early 1980s

In these early days of mixed music, the technological work-environment was constantly under construction. At Ircam, “it was hoped, then, that computer music could enrich the quality of sound materials by its capacity [...] to simulate ‘any imaginable sound’ as well as completely new timbres.”³ Following Georgina Born, the aim in 1984 at Ircam was to move beyond existing computer music compositions by using the latest technological inventions, but also to implement characteristics of traditional music instruments, such as real-time response and ease of use.⁴ The main technological projects in the period Born studied were the development of a new programming language, CHANT/FORMES, with a completely new structure with which the user was able to adapt the program to suit her/his own needs, and the development of the 4X, initially intended to be the “most powerful real-time digital synthesizer.”⁵ Presented in 1981 by Giuseppe DiGiugno and Alain Chauveau, the 4X was the last and most powerful digital sound processor of Ircam’s 4-N sound processor series, which had been in development since the mid-1970s. This processor made it possible to handle, in real-time, a large number of oscillators in sound generation.⁶ The Ircam was predominantly funded by government grants and not allowed to make profits from their research or production results. The 4X, however, was one of the developments that gained commercial interest. Born observed that despite the conflict between the developers and the management team of the 4X, the technology was sold to Dassault/Sogitec, a company involved in aircraft manufacturing. In exchange for the prototype, Ircam received a license fee and four 4X, which were needed for the premiere of Boulez’s composition *Répons* (1982). Additionally, the developers hoped that the 4X would enter the music market as a commercial music synthesizer. Dassault/Sogitec, however, never produced it commercially, and the 4X “remained an exclusive and prestigious ‘tool’ that

could be used only at Ircam. It therefore added maximum prestige to the few pieces”⁷ that used it. In the Ircam database Brahms, only six compositions are mentioned which used the 4X. Presumably there were more, but the way the technology is described is not coherent as the processor was only part of the whole electronic system. The first mention of a composition using the 4X is Pierre Boulez’s *Répons*, followed by two works commissioned by Les Amis du Centre Georges-Pompidou and the Association des amis du Centre Georges-Pompidou (Denis Cohen, *Jeux* [1983-1989] and Philippe Manoury, *Neptune* [1991]), and two by Ircam (Emmanuel Nunes, *Lichtung I*⁸ [1988-1991] and Ichiro Nodaïra, *Quatorze écarts vers le défi* [1990-1991]). Additionally, Karlheinz Stockhausen used the 4X to create *Kathinkas Gesang* in 1985, which is part of *Samstag aus Licht*.

As in the 4X system,⁹ sound processors were mainly used in hybrid systems in which they were programmed and controlled by host computers. Control of the 4X was handled by developers and programmers, as direct access to the system required good programming skills. Consequently, the more advanced the technology was, the more difficult it was to use it. Laura Zattra states in her research that composers in the 1970s already had the possibility to work at Ircam on their compositions with the support of assistants who provided the capability to use the technology, programs, and sound effects. These were typically researchers, programmers, or composers themselves, and they helped not only with the direct use of the technology, but also suggested technical solutions in case the composer did not know how to achieve certain effects, and transferred the artistic ideas into computer programs which could be used for the final performance of the composition.¹⁰ These collaborators were called Musical Assistants, Computer music designers, or, at Ircam, RIMS (“*Réalisateurs en informatique musicale*”)¹¹. Zattra described the position of the RIM as “*le plus proche collaborateur d’un compositeur accueilli en résidence dans un laboratoire de recherche*.”¹² Composers and RIMS work together on the composer’s idea, and they therefore have to find ways to express and share their ideas and knowledge. On the one hand, the composer has to explain her/his artistic ideas or imagined sounds and wishes, on the other, the programmer or technician has to find an adequate solution, and can also propose technical features or sound options that might be unknown to the composer. The sociologist Pierre-Michel Menger therefore described working on a mixed music composition as “*création comme action collective: le compositeur, l’ingénieur et le tuteur*.”¹³ During the period in question, this collaboration was bound to very practical issues: complex and highly specialized technological equipment and several specialists with access to suitable spaces and

7. Born, 1995, p. 111.

8. The dates for *Lichtung I* are inconsistent: in Brahms, it is dated 1988-1991 without 4X (<<http://brahms.ircam.fr/works/work/10856>>, accessed March 22, 2016), while on the CD *IRCAM: Les années 90*, it is dated 1992 and with the use of the 4X. *Lichtung II*, also described as a composition with live electronics from 1995-1996, was commissioned by Françoise and Jean-Philippe Billarant (<<http://brahms.ircam.fr/works/work/10857>>, accessed March 22, 2016).

9. This system was “*un périphérique d’ordinateur spécialisé dans le traitement du signal en temps réel. Ce système comporte jusqu’à huit plaques universelles de traitement du signal (4U), une carte interface avec le calculateur hôte et une carte de contrôle*” (Favreau, 1985, p. 21).

10. Zattra, 2013, online.

11. Zattra, 2012, online.

12. Zattra, 2013, online.

13. Menger, 1989, p. 129, cited by *Ibid.*

14. E.g. *Résonance* (1981) by York Höller (<<http://brahms.ircam.fr/works/work/9156>>, accessed February 23, 2016).

15. E.g. *Mortuos plango, vivo voco* (1980) by Jonathan Harvey (<<http://brahms.ircam.fr/works/work/9030>>, accessed February 23, 2016).

16. These numbers are from a research survey of Ircam program notes from 1979 to 1981 and 1999 to 2010, as well as the database Brahms from 1981 to 1999, conducted by the author.

17. Colas, n.d., online.

18. The number of performances is taken from the programs provided at Ircam. The absolute number of performances can differ slightly due to the fact that some tour programs did not mention the exact schedule but only the concert dates and all the compositions which were performed.

enough time and money for their collaboration. This type of collaboration was therefore strongly connected to supporting institutions, and became a common work form at Ircam, among other institutions.

Early Mixed Music Compositions at Ircam

When working through the documentation of compositions produced or performed at Ircam in the late 1970s and 1980s, it becomes clear that the terms used to describe the technology involved were as broad as the technology that was used. Alongside works with “*ensemble et bande*”¹⁴ in the title, or more precisely “*sons concrets traités par ordinateur*,”¹⁵ the terms “*électronique*” or “*sons de synthèse*” could imply different ways of using computer processes for the creation of a piece, e.g., spatialization, real-time sound processing, or prepared tapes with live controlled volume levels during the performance. It is also not clear what was meant by “computer,” “live electronics,” and “electronics” in the subtitles and descriptions of compositions of the time. This may derive from the fact that many different experiments took place using various set-ups, combinations of technology, and programming languages. In addition, the technologies were updated and changed during the production period and also between single performances of the composition, whereas program notes and work descriptions sometimes were printed when the piece was commissioned, or when the performance was scheduled, meaning possibly some months before the performance. This lack of standardization is reflected in a number of pieces performed at Ircam or on Ircam tours which included electronics or amplification.

From season 1979-1980 to season 1990-1991, approximately 125 compositions were created at Ircam. Within these 10 years, only eight of these were played more than once—in Paris or on tour.¹⁶ Despite the small number of pieces that were re-performed in this period, some compositions reached exceptionally high numbers of performances throughout the years. One example is the composition *Dialogue de l'ombre double* by Pierre Boulez for clarinet and tape, which was created at Ircam and premiered in 1985 in Florence, Italy.¹⁷ With approximately 37 performances, this piece is the most performed mixed music composition from Ircam between 1985 and 2010. In comparison, the composition with the second highest number of performances was Boulez's most publicly successful composition, *Répons*, for six soloists, chamber ensemble, electronic sounds and live electronics, which was performed twenty times, followed by *Jupiter* (1987—Ircam commission) for flute and live electronics by Philippe Manoury, with 15 performances.¹⁸ Another interesting fact is that the number of performances of *Dialogue de*

l'ombre double increased over the decades, whereas *Répons* was most performed in the 2000s and *Jupiter* in the 1980s. Some explanations for this may be traced to the layout and the situation of these works.

Dialogue de l'ombre double

Referencing Paul Claudel's theatre play "Le Soulier de satin"¹⁹ with its title, Boulez's piece for clarinet and tape consists of 13 parts, which are a dialogue between the live solo clarinet, "*clarinette première*," (six parts) and playback of a single-track tape (seven parts) distributed among six loudspeakers, called the "*clarinette double*," which acts as the shadow of the soloist.²⁰ A first version of this work was published by Panopus in 1976. The copy of this score in the Ircam library has an indication, presumably written by the librarian who catalogued the work, stating that the document is from 1984.²¹ It may have served for the rehearsals when preparing the version premiered by Alain Damiens on October 28, 1985 in Italy. The score referencing this performance was published in 1989 by Universal and was dedicated to Luciano Berio for his 60th birthday, which took place in 1985.²² It includes much of the knowledge that may have been gained from the performance in 1985, as it gives indications on the use of spatialization and sound effects with cue numbers and also includes graphics that show the intended levels for each speaker.²³ Three years later, in 1992, another version was published by Universal, this time consisting of three elements: the technical description, the version with Roman numerals, and a version with Arabic numbers, each containing the score with technical indications as well as the 13 single parts.²⁴ Additionally, there is a tape with the *clarinette double* part that can be rented from Ircam.

In his analysis, Andrew Gerzso, who was then Boulez's technical assistant (RIM)²⁵, gives elaborate insight into Boulez's artistic ideas, how they were transferred into the composition, and how the technical parts should be set up and used to achieve a decent interpretation. Technical and practical issues take up a major part of his description, but he also includes comments and anecdotes.²⁶ He especially takes pains to clarify the connection between the work's genesis, the inherent compositional ideas, and the performance of the piece. This may derive from Gerzso's position as the RIM who worked with Boulez on this piece, and who therefore had primary knowledge on the genesis of the piece and the technologies used. In order to be able to perform this piece in line with the initial idea, information on ideas and technology must be available with the piece.²⁷

At this point, the very special collaboration between composer and RIM becomes clear: even though these compositions involved highly technical

19. Written in 1924, this theatre play is structured in Spanish theater style in four "*journées*" and tells the story of the impossible love between Doña Prouhèze and Don Rodrigue de Manacor (cf. Société Paul Claudel, n.d., online).

20. Gerzso, n.d., online.

21. Boulez, 1976. This contains two versions of the work, one with Arabic and one with Roman numbering. There is no indication in Ircam's database that this first version was performed before 1985, nor is the performance from 1985 indicated as a premiere.

22. Boulez, 1989.

23. *Ibid.*

24. Boulez, 1992. For a more detailed analysis see also Tissier, 2011.

25. Gerzso is listed as such in the Ircam database Brahms as well as in the program notes (Colas, n.d., and Ircam, 1988a, online).

26. Gerzso, n.d., online.

27. Gerzso's analysis was published online on Brahms without date and is freely accessible. It was presumably done around 2000, as all audio examples are dated to 1998, and Gerzso also uploaded "Realization Instructions" for *Dialogue de l'ombre double* on the Ircam database Sidney (see FN 40) in 2000.

28. Ircam, n.d., online. Gerzso stayed with this piece even more than the soloist Alain Damiens, as Boulez rearranged it for saxophone and bassoon, and it was played by the clarinetists Alain Billard (who, like Damiens, was a member of the Ensemble intercontemporain), Philippe Berrod, Jérôme Comte, Jussef Eisa, as well as the saxophonists Vincent David and Miha Rogina, and the bassoonist Pascal Gallois, among others.

29. Ircam, 1988b, and Ircam, 1988c, online.

30. Established by or at Ircam, Pascal Gallois played the bassoon version on November 3rd, 1995, the performances with saxophone took place on June 6, 2001, November 28, 2001 (Vincent David), and July 20, 2007 (Miha Rogina). All performances were with Andrew Gerzso as RIM.

31. These numbers have been extracted from a research survey (see FN 16) of Ircam program notes from 1985 and 2010 as well as the Brahms database. Some concerts are listed only in one source material, therefore the numbers are the sum of all performances that have been found with single dates.

set-ups, which were documented in various ways, the workflow during the compositions' genesis and the practical, technical issues were based mainly on oral arrangements. These have rarely been summed up retrospectively for purposes of documentation. The knowledge to perform a piece was published in the form of a score, but a significant amount of information was kept by the RIM who was involved in the process. Looking through the program notes at Ircam, it becomes clear that the RIM usually stayed with the pieces on which he had worked. The RIM would not only set up the performance, but also had the knowledge necessary to rehearse with new soloists, and to keep tabs on the interpretation when updating or modifying the technology used. This kind of oral tradition was also sometimes maintained when handing over a piece from one RIM to another. Therefore, it was not necessary to provide detailed performance information for *Dialogue de l'ombre double* in written form, as long as Gerzso or a fellow Ircam collaborator stayed with the piece in the position of RIM. Moreover, this knowledge was easily accessible as long as it was performed at or by Ircam, where Gerzso still works, now as director of the Education and Cultural Outreach department.²⁸

The accessibility of this information also influences the career of a piece. After the premiere in Florence, a performance in Avignon in 1988 followed, as well as one at Ircam in Paris on October 19 the same year, and another one at Ircam on October 7, 1989.²⁹ The number of performances increased with each decade: in the 1990s seven performances took place, in the 2000s twenty-six. In addition to the version for clarinet, this count also includes performances of the 1995 version for bassoon, as well as the version for saxophone from 2001. The number of performances of the versions not for clarinet is quite small: for the bassoon version there is only one performance which can be proved, and only three performances with saxophone are documented.³⁰ Between 1985 and 2010, Ircam took this work on tour in Italy, Portugal, Switzerland, USA, and Monaco.³¹ It is therefore the most performed mixed music work from Ircam in the period under review. All of these performances were done by Ircam staff, most of them played by clarinetist Alain Damiens with Gerzso in charge as RIM. In the 2000s, there was only one performance where another RIM, Gregoire Lorieux, was assigned.

Re-Performances in the 21st Century

Despite the fact that very few compositions created at Ircam in the 1980s have been re-performed in the 21st century, *Dialogue de l'ombre double* was performed by far the most between 2000 and 2010. The fact that the piece was composed by Boulez certainly helped in this respect. In the 1980s

and 1990s, it was often played in combination with other Boulez pieces, such as *Répons* or ...*explosante-fixe*... (1991). This combination vanished before the 2000s. From that point on, the work was most often played in concert with other works, while ...*explosante-fixe*... seemed to catch up to *Dialogue de l'ombre double* in popularity. From 2010-2012, Ircam had more performances of ...*explosante-fixe*... (approx. 5) than of *Dialogue de l'ombre double* (approx. 3). This was not the only change taking place.

“Once upon a time—not too long ago—digital audio recording, synthesis, processing, and playback were the privilege of laboratory specialists. Today they are nearly as commonplace as television.”³² With these words, Curtis Roads starts his overview to part one of his book *The Computer Music Tutorial*. They accurately describe the performance of mixed music today. Technologies used in the 1980s are now outdated, the original hardware-software combinations are often no longer accessible and the original systems may not be compatible with recent ones. On the other hand, recent computer technologies facilitate many formerly complicated and time-consuming processes. These new technologies may create problems of compatibility, but they also clearly open up new opportunities and performance possibilities for some compositions. For example, in the case of a work that was technically advanced at the time of its premiere, it may now be easy to adapt it and create a new user-friendly version.

Technical developments also influenced the career of *Dialogue de l'ombre double*. With the easily accessible, powerful computer, and the real-time programming languages that were developed in the late 1990s, it is now possible to create set-ups based on technical descriptions, without necessarily requiring technical help from Ircam.

At Ircam, the first time a new RIM for *Dialogue de l'ombre double* was mentioned was in 2007.³³ The close connection between a RIM and a given work had started to diminish already. With the change from old hardware-bound programs to new programming languages, the technology and its control of the music became increasingly accessible. This may have been one factor that led to changes in the position of the RIM. Programming and sound engineering slowly came to be seen as being on par with the more “artistic” side of the process. Technicians are no longer simply assistants to the composer, nor is the creation of a technical set-up permanently bound to special computer or sound processing systems which can only be controlled by specialists. A composer can directly engage with the electronics and therefore control the performance, as user-friendly music programming languages have been created. At the same time, these programs allow programmers to easily re-create

32. Roads, 1996, p. 3.

33. At the Atelier concert Boulez-Jodkowski on June 20, 2007, *Dialogue de l'ombre double* was performed by Miha Rogina, saxophone, and Gregoire Lorieux, RIM (Ircam, 2007).

34. There is an old recording of the *clarinette double* part by Damiens which can still be rented from Ircam. In 2003, David Wessel, Ali Momeni and others established a performance for the Ojai festival in Southern California, using this recording and the Ircam max patch. The soloist was Lorin Leeve (Dudas, 2016; Holland, 2003).

35. "MAX" is a graphical music-programming language which was initially developed at Ircam at the end of the 1980s and was officially presented in 1990. A commercial version was developed in 1997, which is distributed by Cycling'74. In 2003, Jitter was created for video processing (Akkermann, 2014, p. 335).

36. Dudas and Furniss, 2015.

37. *Ibid.* Dudas, Furniss, and Deschamps recorded a complete new version of the *clarinette double*, but they worked on a modified max patch from Ircam and had guidance from Frank Rossi, who worked at the Ircam production department, both for information about the live mixing and balance in performance, as well as for the sound engineering and atmosphere/reverb on the pre-recorded "double" parts (volume, reverb and lighting cues) (Dudas, 2016).

38. Hanyang University, 2008.

musical systems on the basis of simple information. Yet, the methods and accuracy of programming can have a strong influence on the generated sounds. This means that, even when it may become technically possible to re-create a performance, there are still a lot of specific details that can only be carried out with special knowledge, in order to create a (historically) suitable re-performance. The expertise of RIMS is no longer primarily their programming or sound engineering skills, but a combination of this and knowledge regarding the desired aesthetics and musical ideas.

The interpretation at Ircam of *Dialogue de l'ombre double* has hardly changed over the years, even though the piece has been performed often and the technology constantly updated. After 2001, there were no changes in the composition by Boulez and the performances seemed very close to the 1980s version, although it would have been possible to make improvements in the sound recording quality of the *clarinette double*, for example.³⁴ One reason for this might be loyalty to Boulez and an awareness of his imagined sound.

One of the performances of *Dialogue de l'ombre double* that took place more or less autonomously from Ircam happened on the 25th of April, 2006, in Stuttgart. Richard Dudas, a composer and programmer who worked as an instructor for software workshops at Ircam from 1996 to 1998, presented Boulez's work for clarinet as a practical example of the use of MAX at the end of his MAX MSP/Jitter³⁵ workshop at the Forum Neues Musiktheater. The sound engineer was Magali Deschamps, who was an intern at Ircam in 2002. Peter Furniss played the live clarinet and also recorded all the *clarinette double* sections.³⁶ Dudas states that they created the whole set-up themselves, but they also were in contact with staff from Ircam who had already been involved in performances of this work.³⁷ After having successfully performed the piece in Stuttgart, Dudas and Furniss brought the piece to Seoul, performing the Asian premiere on November 11, 2008 in Seoul at Hanyang University.³⁸ This last performance took place completely independently from Ircam.

Outlook

With recent technologies, it has become increasingly easy to perform compositions which were previously bound to institutions and special knowledge for decades. These possibilities have also created challenges, such as finding technical and artistic information on works that were created in a close relationship between technology and a compositional idea, and deciding on a suitable transfer of technologies.

The new role for the programmer or technician in mixed music performances allows them to provide artistic input, but also requires new abilities,

such as knowledge on the background of the composer or a work. This is part of the new self-image held by electronic musicians. In 2013, the first Electroacoustic Repertoire Workshop for young sound engineers, computer music designers, and composers was held at Ircam. The goal was to demonstrate mixed music performance practice to future professionals. It also included the question of how old mixed music compositions could be programmed in current programming languages and re-performed today. The workshops took place during the Manifeste Academy, alongside workshops for young professional composers and musicians.³⁹ This interest in strategies for performing older mixed music compositions also influenced the number of re-performances: in the 2010s, the quantity of performances of various Ircam mixed music compositions from the 1980s and early 1990s significantly increased. Interestingly, the fact that a work was not re-performed within the decade of origin does not necessarily mean that it was not performed in the 21st century. The criteria for re-performance are now more bound to practical reasons. Hence, the focus was on small chamber music works with good technical descriptions and more easily programmable sound effects. With these performances, new MAX patches and performance documents were created. To keep this newly created information accessible for future performances at Ircam, patches and documentation can be archived in the Ircam internal database Sidney.⁴⁰ This database reflects the increasing number of performances and the use of continuously updated and changed program versions, and also makes new challenges for historic approaches visible: for example, patches are signed with the save date and not the date of creation, and several patches or documents are inserted after the performances, including retrospective changes. In some cases, the patches were created as a transcription of an original patch purely for archival purposes and not for performances. These patches may not work, as they have never been tested. However, it is not mandatory to use these patches or to archive them in the database.

For *Dialogue de l'ombre double*, there are six versions in Sidney, one from 2000 and five between 2010 and 2013. Taking this as a reference, the number of performances seems to have decreased compared to the 2000s. However, new versions have appeared, which were not created at Ircam, and therefore are not collected within this database. This is also true for performances which were seemingly done with Boulez's agreement, for example the transcription of *Dialogue de l'ombre double* by Erik Boosgraaf for recorder and electronics in 2014.⁴¹

Today, technologies are more developed and information on early mixed music compositions is accessible. This certainly has had a positive influence

39. Ircam, 2013, online.

40. The Ircam internal database Sidney gathers information on performances of compositions held at Ircam, with technical documentation of performances and MAX patches.

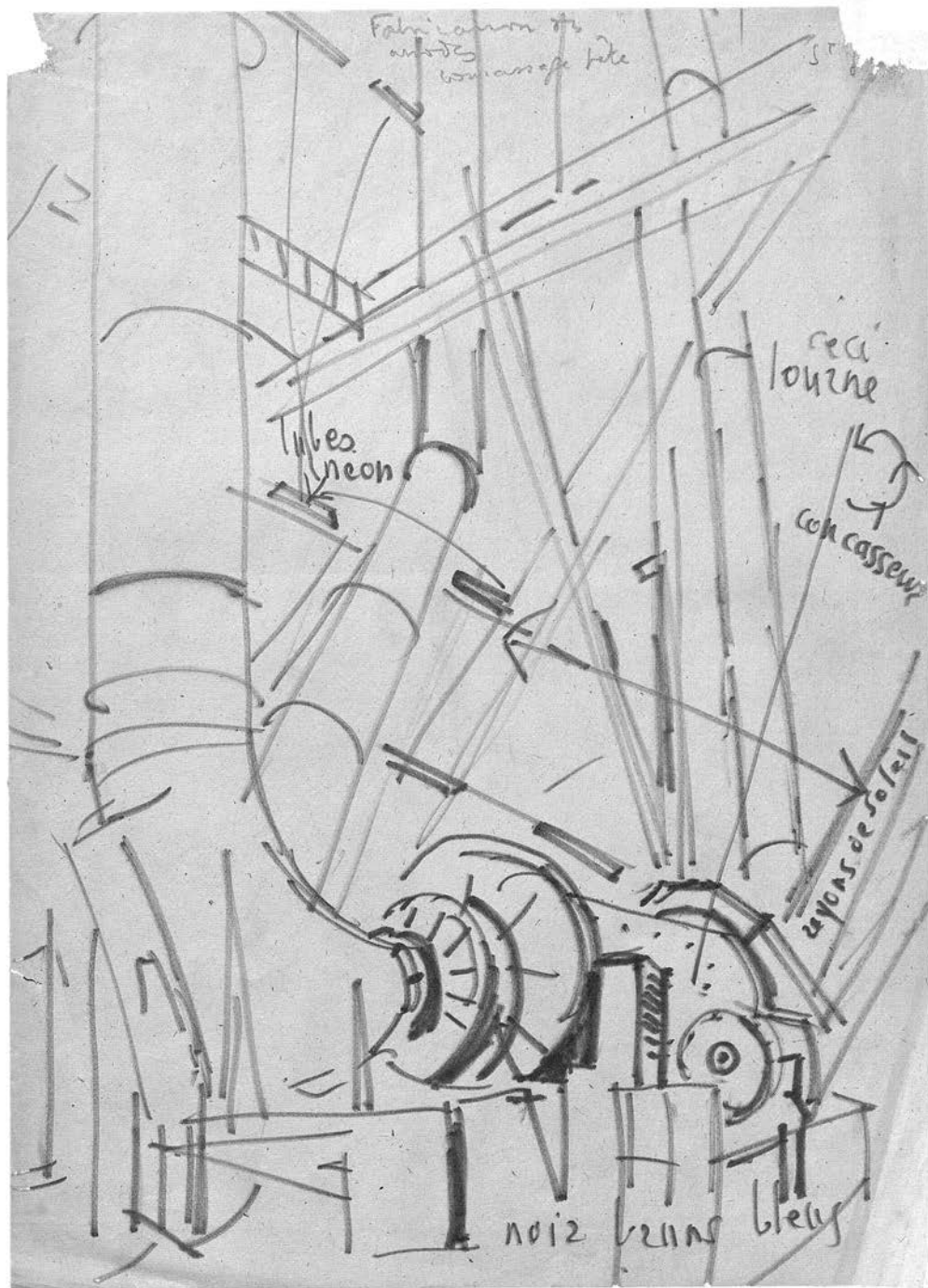
41. Cf. Boosgraaf, n.d., online. A different version was presented by Alvisé Vidolin in 2005. He did a performance of *Dialogue de l'ombre double* in which he made the reverb effect of the recorded clarinet via convolution instead of using a real grand piano (cf. Vidolin, 2005).

on the number and quality of the performances of these pieces, and has led to several opportunities: musicians can choose works they are interested in playing, and new roles are available for computer music designers and sound engineers. Institutions, however, face new challenges, as they lose their primary position as spaces with unique technical equipment, which also changes the criteria guiding the creation, (re-)performance, and the career of works. In the 1980s, when technology was difficult to access, the facilities offered by an institution to a composer could be as relevant to the creation of a work as a commission. This changed with the development of small, powerful computers and musical (real-time) programming languages. Since composers can now access the necessary technology at home, providing facilities is no longer necessarily akin to a commission. Providing knowledge on performances, however, becomes more and more important, as institutions like the Ircam are still very important as production and, especially, as performance spaces. Knowledge on how to re-perform mixed-music compositions and the curatorial decisions of this institution itself heavily influence the career of a work, whether or not it was an official, paid commission.

BIBLIOGRAPHY

- AKKERMANN, Miriam (2014), "Zwischen Improvisation und Algorithmus," Dissertation, Berlin University of the Arts.
- BOOSGRAAF, Eric (n.d.), "Bosgraaf Records Boulez," <www.erikbosgraaf.com> (accessed February 26, 2016).
- BORN, Georgina (1995), *Rationalizing Culture*, Berkeley, University of California Press.
- BOULEZ, Pierre (1976), *Dialogue de l'ombre double*, for clarinet and tape, score, (n.p.), Panopus.
- BOULEZ, Pierre (1989), *Dialogue de l'ombre double*, for clarinet and tape, score, Wien, Universal.
- BOULEZ, Pierre (1992), *Dialogue de l'ombre double*, for clarinet and tape, score, Wien, Universal.
- COLAS, Damien (n.d.), "Pierre Boulez (1925-2016): Dialogue de l'ombre double (1985), version originale pour clarinette et bande," <<http://brahms.Ircam.fr/works/work/6964>> (accessed February 23, 2016).
- COUPRIE, Pierre (dir.) (2011), "Analysing Mixed Music," Call for communications, International conference, Ircam, Paris, 5-6 april 2012, <www.pierrecouprie.fr/wp-content/uploads/2011/07/CFP-MusiqueMixte2012-EN.pdf> (accessed April 29, 2013).
- DUDAS, Richard (2016), Email conversation with M. Akkermann (April 22).
- DUDAS, Richard, and FURNISS, Peter (2015), Interview with M. Akkermann (October 26), Seoul.
- FAVREAU, Emmanuel (1985), "Programmation du processeur numérique temps réel 4X," in Olivier Koechlin et al. (dir.), *La station de travail musicale 4X*, Paris, Ircam.
- FAVREAU, Emmanuel, GERZSO, Andrew, and POTACEK, Patrick (1984), "Programmation du processeur numérique temps réel 4X," in ICMA (dir.), *Proceedings of the International Computer Music Conference ICMC*, Paris.
- GERZSO, Andrew (n.d.), "Analyse de *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez," <<http://brahms.Ircam.fr/analyses/dialogue>> (accessed February 25, 2016).

- HANYANG UNIVERSITY (dir.) (2008), Program notes “Shadow Play,” Seoul.
- HOLLAND, Bernard (2003), “MUSIC REVIEW; Avant-Garde Sonorities With Jasmine,” <www.nytimes.com/2003/06/03/arts/music-review-avant-garde-sonorities-with-jasmine.html> (accessed April 25, 2016)
- IRCAM (n.d.), “Pédagogie & action culturelle,” <www.ircam.fr/39.html> (accessed February 26, 2016).
- IRCAM (1988a), “Boulez à Avignon,” <<http://archiprod-externe.Ircam.fr/notes2prog/LO39396-01-wm.pdf>> (accessed February 23, 2016).
- IRCAM (1988b), “Pierre Boulez Ircam,” <<http://archiprod-externe.Ircam.fr/notes2prog/LO42022-01-wm.pdf>> (accessed February 23, 2016).
- IRCAM (1988c), “Concert Pierre Boulez,” <http://ressources.Ircam.fr/27.html?&p=2&flora_only=0&sort_col=date&sort_order=asc> (accessed February 23, 2016).
- IRCAM (2007), “Atelier Boulez-Jodkowski,” program note, Paris (June 20).
- IRCAM (2013), “Electroacoustic Repertoire Workshop,” <<http://manifeste2013.Ircam.fr/index.html?p=1620>> (accessed March 6, 2016).
- LIPPE, Cort *et al.* (1991), “The IRCAM Musical Workstation: A Prototyping and Production Tool for Real-Time Computer Music,” in *Proceedings of the IX Colloquium on Musical Informatics/IX Colloquio di Informatica Musicale*, Genova, p. 210-214. Also available under: <www.music.buffalo.edu/lippe/pdfs/genoa.pdf> (accessed February 13, 2016)
- MACHOVER, Todd (1981), “Le compositeur et l’ordinateur: quelques réflexions,” in Ircam (dir.), *Le compositeur et l’ordinateur*, Paris, Ircam/Centre Georges Pompidou.
- MENGER, Pierre-Michel (1989), *Les laboratoires de la création musicale: acteurs, organisations et politique de la recherche musicale*, Paris, French documentation, cited by Zattra 2013, p. 1.
- ROADS, Curtis (1996), *The Computer Music Tutorial*, Cambridge, MIT.
- SOCIÉTÉ PAUL CLAUDEL (dir.) (n.d.), “Le Soulier de satin, résumé,” <www.paul-claudel.net/oeuvre/le-soulier-de-satin-resume> (accessed February 25, 2016).
- TISSIER, Brice (2011), “Mutations esthétiques, mais continuité technique dans l’œuvre de Pierre Boulez,” Dissertation, University of Montreal. Also available under: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/6220/Tissier_Brice_2011_these.pdf?sequence=7&isAllowed=y> (accessed April 21, 2016).
- VIDOLIN, Alvise, *et al.* (2005), “Convolving a Clarinet with a Piano,” *Proceedings of the Forum Acusticum*, Budapest, Hungary (August 29-September 2), p. 347-351.
- ZATTRA, Laura (2012), “The Computer Music Designer: An Emerging Profession,” <<https://lazattra.wordpress.com/2012/10/22/the-computer-music-designer-an-emerging-profession>> (accessed February 13, 2016).
- ZATTRA, Laura (2013), “Les origines du nom de RIM (Realisateur en Informatique Musicale),” in *Actes des Journées d’informatique musicale*, Paris. Also available under: <www.mshparis-nord.fr/JIM2013/actes/jim2013_14.pdf> (accessed February 13, 2016).



Reynold Arnould, *Fabrication des anodes, concassage pâte* (Péchiney, usine de Saint-Jean de Maurienne), 1957-1958. Dessin au feutre, 37,3 × 26,9 cm. Droits réservés.

The Question of Commissioning Fees in the US: A Composer's Perspective

Theodore Wiprud

*When bankers get together for dinner, they discuss Art.
When artists get together for dinner, they discuss Money.*

—Oscar Wilde

Composers, like all creative artists, are forever devising ways to make their art pay, so that they can devote their time to creating it. And, as a recent series of interviews attest, composers are tremendously inventive in assembling the wherewithal to pursue their visions.

There are those few whose careers seem fated for success from the start—publishers and agents pick them up right out of school, introduce them to decision-makers, put them forward for plum assignments, negotiate their fees, promote their projects. All at once, their names seem to pop up everywhere. But it is important to know that these are not the only composers making a living. None of the composers interviewed here fits that description. If your definition of success as a composer includes a measure of artistic achievement—after all, many of the most admired composers of the past century have found success more in artistic breakthroughs than in amassing riches—then the voices here are all successful, and growing more successful by finding their own way.

I spoke with these five diverse composers (and I make six) about the role that commissions play in their professional income; the sources of funds; and the impact commissions can have on their actual work. They are all active and productive, and range from emerging to career peak. They work, variously, in orchestral, choral, and electronic music; opera and music theatre; all along the spectrum up and down and across town. In these conversations, I pledged not to disclose figures in order to protect the composers' current

1. About Du Yun, see:
<<http://channelduyun.com>>
(accessed May 6, 2016).
2. About Matthew Harris, see:
<<http://matthewharrismusic.com>>
(accessed May 6, 2016).
3. About Louis Karchin, see:
<www.louiskarchin.com>
(accessed May 6, 2016).
4. About Angélica Negrón, see:
<<http://angelicanegron.com>>
(accessed May 6, 2016).
5. About Robert Sirota, see:
<www.robertsirota.com>
(accessed May 6, 2016).
6. About me, see:
<www.theodorewiprud.com>
(accessed May 6, 2016).

negotiations and to avoid any implied value ranking; and in general not to mention musicians or organizations involved in their anecdotes.

The interviews, in alphabetical order:

- Du Yun¹
- Matthew Harris²
- Louis Karchin³
- Angélica Negrón⁴
- Robert Sirota⁵
- Theodore Wiprud⁶

* * *

What are the components of composers' incomes?

- Composers get paid when their music is licensed for live performance. This income, including the American Society of Composers, Authors, and Publishers (ASCAP), Broadcast Music, Inc. (BMI), the Society of Composers, Authors and Music Publishers of Canada (SOCAN), and similar licensing organizations, can amount to something when large pieces get many performances; not so much for solo and small ensemble music. Opera and dramatic performances get paid through "grand rights," which can be large or small depending on negotiating power and the size of the presenting organization.
- Composers get paid when recordings of their music are sold or downloaded or streamed, but as is well known, this income stream has shrunk to almost nothing in the age of Spotify.
- Composers sell and rent sheet music, scores, and parts to musicians, either in print or by download. They may do so by contract with a publisher or (increasingly) as their own publisher. This can amount to something when large pieces like orchestra works are rented out regularly. Sales, like choral scores and solo sheet music, generally yield less, even in large volumes.
- And, of course, composers can receive commissions—fees for composing music in the first place. Depending on your career stage and your niche in the ecosystem, your commissions can range from inconsequential to very consequential; from token expressions of appreciation, to the basis of a true livelihood. My interviews included statements like "it's probably not the most important income stream," and others like "it's now my primary source of income."

Many professional composers would probably agree with Matthew Harris when he says that the mix of his own income from these sources varies from year to year—in some years it’s mostly commissions, in other years, mostly performance royalties.

Finally, and not to be overlooked, there are associated kinds of paying work that nourish and are nourished by a composer’s training. These include performing, often in one’s own projects, like Du Yun; teaching, at the university level like Louis Karchin, or pre-college like Angélica Negrón; and arts administration, in my own case as well as Robert Sirota’s. All of these can connect composers with performance opportunities and sources of commission money. All can help complete a larger deal that involves a commission.

* * *

“To commission music means to pay a composer to write a particular composition for a specific purpose or event. Anyone can commission music, and any type of music can be commissioned.” So says *Commissioning Music: A Basic Guide* (New York, Meet the Composer, Inc., 1995). Initially published in the 1980s, then updated in the 1990s by me, and several times since then, this guide continues to be available through New Music USA, the organization that resulted from the merger of Meet The Composer with the American Music Center.⁷ There are many other resources available online, including a workable commissioning contract template.⁸ All aspects are negotiable, but the cited template touches on all the major points.

The *Commissioning Music* guide came up in nearly every conversation I had. Composers find it not only a trustworthy source of information, but also a useful tool when it comes to talking money. Matthew Harris calls it “the Blue Book” (as in the essential pricing guide for cars),⁹ and says it helps the conversation move toward an equitable deal. The guide provides wide ranges of fees for specific types of music, in recognition of different composers’ ability to command fees. As the editor of one edition, I can attest that it is based on many conversations with composers at many career stages. The numbers are not merely aspirational; they reflect the range that real composers are really earning, today, in the US. (Updates are constantly needed to keep up with the marketplace. For instance, Angélica Negrón points out that the guide should provide more information on fees for electronic music, alone or in ensemble.)

Ultimately a commission means money changing hands—unless it does not. Sometimes we composers just want to take a project. Sometimes we

7. About New Music USA, see: www.newmusicusa.org (accessed May 6, 2016). The Commissioning Music guide is available for downloading at: www.newmusicusa.org/about/resources (accessed May 6, 2016).
8. See: <http://forum.makemusic.com/attach.aspx/18462/ContractforCommissionedMusicForm.pdf> (accessed May 6, 2016).
9. See: www.kbb.com (accessed May 6, 2016).

just want to compose, more than we want to write grants. Sometimes the promise of multiple performances outweighs the lack of funds up front. As Angélica Negrón says, “If it’s someone I really want to write for, I’ll make it work.” She refers to such deals as *symbolic commissions*. *In-kind* is another term—at least we do not have to pay the musicians or rent the hall. But my favorite term, provided by Matthew Harris, was *Platonic commissions*. Immaculate, free of the taint of cash.

Immaculate or not, whether or not a non-cash transaction should be referred to as a commission at all is debatable. On the one hand, it is undeniably good for a young composer’s resume to list commissions, because further and better paying commissions are more likely to come to those who can demonstrate a history of being paid for their work. On the other hand, calling a freebie a commission gives the artist or organization credit for largesse they have not demonstrated. As well, a commission often comes with exclusivity—the right to perform it during a certain period to the exclusion of other artists. (And the longer an artist or ensemble has exclusive performance rights, the higher a commission fee should be.) Calling the work a commission can discourage other performers. For these reasons, when I do compose without fee, I credit the artist or ensemble with the premiere, and if it is true, I say that the work was composed for them, and I possibly even dedicate it to them—but I do not use the word “commissioned.”

Platonic commissions may occur more in the early parts of our careers, but not exclusively so. In recent years, although I have a long history of receiving commissions, I have agreed to write pieces up to about five minutes long for soloists or small ensembles, for the promise of many performances, which indeed have come about. Not only do the performance licensing payments add up, but I have found that working with the musicians over many performances enriches relationships that lead to paying commissions for more substantial pieces.

On the other hand, most of the composers I interviewed feel strongly that there should always be at least a token commission—a recognition that the composer is a professional providing a quality service. If musicians get paid, composers should get paid. And as Negrón says, it’s refreshing when it’s part of the first conversation. “The composer shouldn’t have to bring it up.”

“The more important a piece is for your career, the less important the commission fee is,” says Matthew Harris. “If it’s a one-off type of project, then the commission is very important. You want to be paid adequately.”

Then there are long-term projects—like operas—that are nearly impossible to get funded without some of the work already done. If the creative impulse,

the vision, is sufficiently compelling, a composer may invest years of work in a project before money even becomes possible.

Matthew Harris recalls his experience with his opera *Tess* (2000). “I could have worked five years to raise the money, or I could have composed for those five years.” So he composed, and as it developed, different people came forward to pay for different parts of the project. Choruses from the opera were published separately. In the end it all came together and paid reasonably well. Du Yun reports a similar experience with her recent opera *Angel’s Bone* (2011, 2015). Originally a chamber piece, the conception grew with the addition of librettist Royce Vavrek, and then the Trinity Wall Street Choir, until it became irresistible to the Prototype Festival, which finally provided the commission and a premiere production.

* * *

There are many sources of funds for commissions.¹⁰ To the traditional sources—public funds, foundations, and individuals—may now be added crowdfunding. Kickstarter, in fact, recently eclipsed the National Endowment for the Arts (NEA)¹¹ as a source of arts funding.¹²

Let’s take a quick look at the state of these sources in the United States today. Public funds include grants from NEA’s ArtWorks program, which accepts applications from organizations seeking to commission (among other activities). There are also some state-level and local-level programs. Some of these focus mostly on public art—art that aims to improve neighborhood quality of life. But the New York Foundation for the Arts (NYFA)¹³ has for 30 years provided artist fellowships, which amount to no-strings commission or production money that the composer can apply for directly.

Foundations include many that advertise their support for commissioning music—Koussevitsky, Barlow, Ditson, Fromm, and the like have annual application deadlines open to organizations. Service organizations like Chamber Music America¹⁴ and New Music USA aggregate funds from foundations like these and then accept applications from composers or organizations for chunks of those funds.¹⁵

When you get one of these grants, the organization often backs your project with at least online publicity. It’s a feather in the ensemble’s cap and yours. However, six months is a typical wait between application deadline and notification. Because they are highly competitive, and their decision-making panels are unpredictable, you usually apply to many of these programs over a period of time. None may come through. This is fine if you have plenty of other pieces

10. For a fairly comprehensive history of USA funding for commissions and other new music activities, see my hyperhistory on the subject, from 2000, “On the Money: New Music Funding in the United States”: <www.newmusicbox.org/articles/On-the-Money-New-Music-Funding-in-the-United-States> (accessed March 10, 2016).

11. About NEA, see: <www.arts.gov> (accessed May 6, 2016).

12. See here: <www.newmusicbox.org/articles/art-and-democracy-the-nea-kickstarter-and-creativity-in-america> (accessed March 10, 2016).

13. About NYFA, see: <www.nyfa.org> (accessed May 6, 2016).

14. About Chamber Music America, see: <www.chamber-music.org> (accessed May 6, 2016).

15. There is a good updated (but not exhaustive) list of these at: <www.peabody.jhu.edu/conservatory/mecc/funding_resources_for_composers.pdf> (accessed May 6, 2016). Most of these are generalized national programs. More can be found with a diligent Google search, including many that target particular regions or kinds of projects.

to write, but personally, I dislike putting my artistic progress at the mercy of factors outside my control. Many composers do well by applying consistently. It may be that some composers' work is more panel-friendly than others'.

There are also private foundations—often family foundations that do not publish guidelines, that do not want it known that they have commissioned music, lest they receive applications. Such foundations often turn out to stand behind offers from individuals. They have to distribute a certain percentage of their assets each year, and if your project comes along at the right time, it can serve your purposes and theirs.

Then there are individuals themselves—modern patrons of the arts. Wealthy individuals are actually the mainstay of most artistic endeavors in the United States, today as in the past, as you will see if you examine the annual report of any medium to large US arts institution. Board members making their annual minimum gift; patrons in the “conductor’s circle” or similarly named top echelons contributing in the four or five figures annually; “friends” giving in the three figures, and of course those major capital campaign gifts—most musical non-profits of any size in the US rely on some combination of these generous people. And the tax code makes it all possible through the deduction for charitable contributions. Individuals hold the real money—orders of magnitude greater than what comes from foundations. (Across all charitable giving, individuals accounted for 72% in 2014.¹⁶) And they generally make their own decisions without the need for a panel of experts. Why should composers not cultivate them today, as they have in ages past?

Some composers can't bring themselves to ask an individual, especially not on their own behalf. But Robert Sirota has made an art of it, drawing on his years as President of Peabody Conservatory and then of Manhattan School of Music. “You’d be surprised how receptive people might be, because they are fascinated by what you do,” he points out. The key, says Sirota, is the project, presented compellingly and concisely. It’s not that you’re an artist and deserve support. You offer people the chance to be part of the next chapter in your career, and that can be very exciting.

Individuals do not even need to be especially wealthy to take part in commissions—just passionate about music in general or your project in particular. Folks can team up to support a commission, either one special time, or as an ongoing club activity. I myself have achieved rewarding commissions by recruiting one person capable of providing a good chunk, who then invites friends to join her. And what is crowdfunding but a system for engaging many small donors?

16. See: <www.nptrust.org/philanthropic-resources/charitable-giving-statistics> (accessed May 6, 2016).

Several composers noted that commissions tend to be larger when they originate with the artist or organization; and especially when someone other than the composer negotiates the fee. Most composers, unless they have a steady stream of paying work, are just so committed by nature to continuing to compose, they do not ask as much as they could. Someone representing you can probably make the case more clearly and hold the line on money.

As well, there are many stories of composers getting more opportunities when they raise their prices. This was Robert Sirota's experience when he left academic administration to freelance full time. In our commercial culture, value is associated with price. Your music might sound better to those who commission, when it commands more money in the marketplace.

At the same time, performances drive interest, whether influential people attend them or are simply aware of the activity. Making it easy for lots of groups to perform your music certainly helps launch a career. And composing lots of music, without pause, certainly hones your craft and clarifies your voice.

This is the dilemma faced by composers setting out to develop professional careers—establishing a healthy, paying balance between supply and demand.

* * *

Ideally, those who wish to commission us—artists and organizations—do the legwork with one or more of these sources. But the composer who has skills and experience submitting grants, setting up a Kickstarter campaign, or hitting up individual donors has a distinct advantage (other things being equal). In cases where I approach artists or ensembles about working together, I sometimes offer to help raise the money. That's part of what I bring to the table. The upside of this is that I make it easy for artists and ensembles to say yes. The downside is that by taking even partial responsibility for the money, I have to be flexible on the outcome.

Robert Sirota makes a point of separating money for music copying from his commission fee—even if he actually prepares parts himself. Somebody needs to be paid to do that work, and the commissioning party does not need to know who's doing it. This is a good way to avoid the situation that some other composers related, of spending most of the commission fee on copying. Certainly we should make those who approach us for commissions aware that copying is a significant expense distinct from the time and talent invested in composing.

Commissions are of course not confined to concert music and opera. Du Yun reports a much higher scale among theatres in New York—

Broadway and Off-Broadway—where money comes from investors, not donors. Museums have paid her on a higher scale as well. The best, says Angélica Negrón, are film music and commercials. Since she works with electronic music, she can provide a completed product relatively quickly, on her own schedule, and make changes as necessary. And if a commercial's use is extended, she gets paid again. This is work she began while in school in Puerto Rico, and that she goes back there to do, in addition to work now coming her way in New York.

Those who teach at research universities—like Louis Karchin at New York University (NYU)—are expected to compose (“do research”) as part of their jobs. Funds are available to them for the purpose of realizing their projects. At NYU, he says, these funds can be paid to anyone other than himself, and as such are tax free. While this money is thus not for commission fees *per se*, it applies to mounting concerts and making recordings—projects that a commission fee might have gone to support. In Karchin's eyes, the university is his biggest patron. With so many productive composers holding university posts, it would be interesting to compile the financial impact these institutions have on actual composing and the performance and recording of new music.

* * *

Can a commission influence the creative process? My interviews provided a range of answers to this question, but everyone started by saying that the most important influence is the confidence resulting from being treated professionally, the motivation to provide a high-quality work of art. Sometimes a request comes for a piece, or on a text, that a composer does not feel interested in or capable of. Robert Sirota counsels seeking common ground in this situation. What is the commissioning party's goal? How can you as a composer help fulfill that? If no satisfying solution results, then politely decline.

Sirota adds that one way of saying no is to quote an extremely high price. If the offer is somehow accepted, then at least it helps to pay for projects you value more highly, that may not pay as well.

No one reported feeling creatively constrained by any commission they carried out. As Du Yun says, artists and organizations know her work by the time they approach her; they have a good idea what they are going to get. At the same time, she feels it's only right to respect an audience and its cultural milieu. Some projects fit one market, some are for another—something she thinks about in relation to projects in her native China. But it's a matter of choosing the project, not watering down the music.

Undoubtedly the selection of a text for vocal or dramatic music can prove tricky. A text gives concrete meaning to the work, unlike more abstract, purely musical expressions. Time to seek common ground. And possibly, time to open up to a new influence. Matthew Harris recalls being commissioned for a Christmas choral concert—for a secular piece. Uninterested in reindeer and tinsel, struggling for a way to fulfill the task, he stumbled on the idea of treating Dylan Thomas' *A Child's Christmas in Wales* (1955). It proved to be an important piece for him that opened many doors.

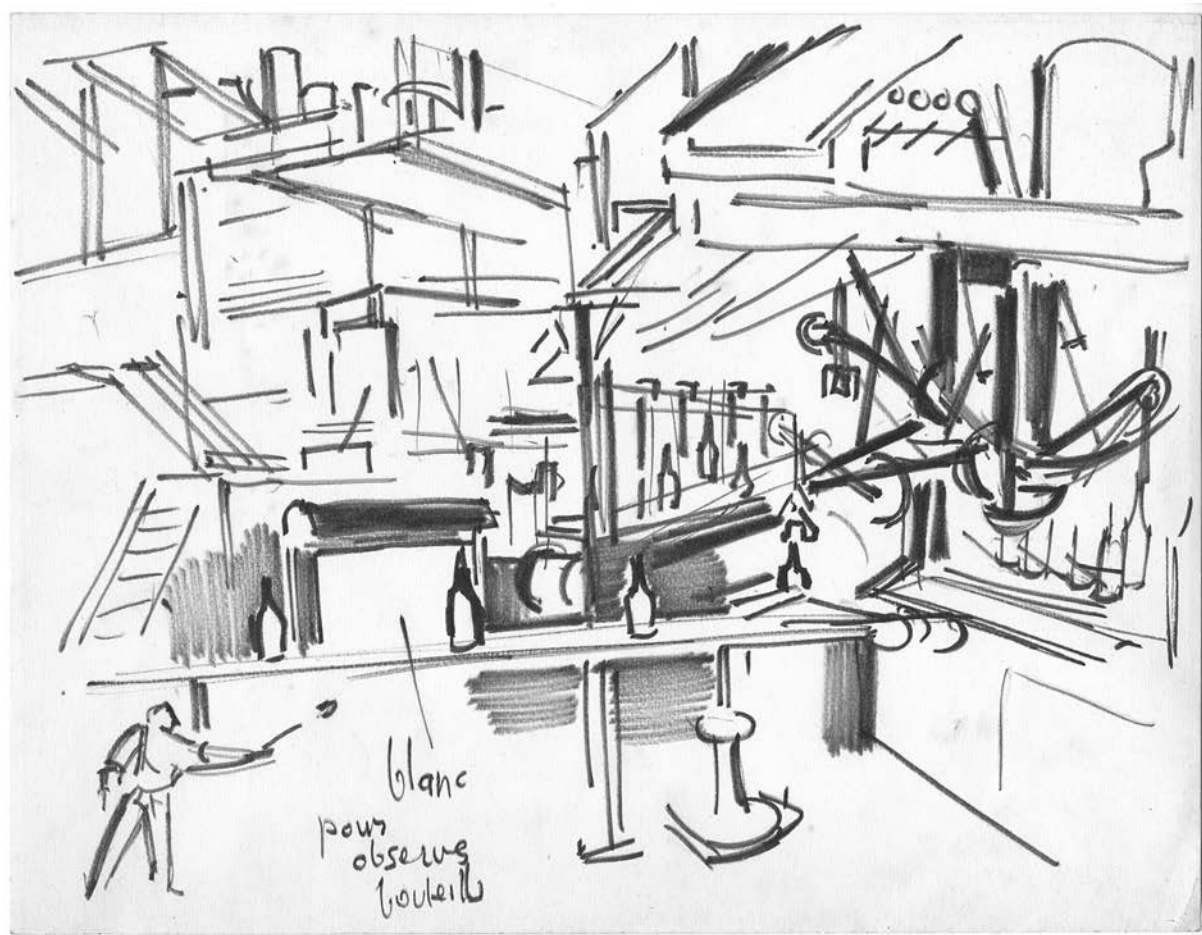
* * *

If I discovered anything in this investigation, it is that every composer thinks about commission fees differently depending on his or her place in the musical world. For Louis Karchin in academe, his employer is the biggest patron, and commission fees are important but not critical. For Du Yun, performance fees are part of the mix, and also multiple venues outside concert music, with their different fee levels. For Angélica Negrón, commercial activity helps take up the slack as she enters competitions and applies for grants in the first part of a promising career. For Matthew Harris, a full time, mid-career composer with a large catalog of choral, vocal, and chamber music, there's an ever-fluctuating mix of income streams. Robert Sirota, who recently left Manhattan School of Music with the skills and connections accumulated throughout a career leading educational institutions, commissions are now the primary source of income.

Sirota asks, "How can we spend years of our lives and hundreds of thousands of dollars on our training, and then spend not a cent on monetization?" He has found that employing others to negotiate, pursue projects, and publicize his work not only enables him to spend more time composing, but also to increase his fees and frequency of performance more than enough to pay these freelance helpers. All the services of the old-fashioned music publisher are now available on a DIY basis, through the wonders of technology, but also through freelance publicists and agents. It's a new and still-evolving ecosystem. Composers are among those generating value. We bring capital into the system. At some point, we can afford some skilled helpers whether or not they work for a music publisher.

My own approach to a new piece is to maximize its value in every way. After all, I have only so many productive years ahead of me. A healthy commissioning fee is wonderful and truly inspiring. But it's not more important to me than pushing myself to a new artistic level with each new work; and

giving an outstanding artist or ensemble something they will absolutely love playing and singing, again and again, so that they will want to commission me again, and more ambitiously. If one day I am once again full time. freelance composing, I may think differently. It all depends how you mix your own cocktail of professional income.



Reynold Arrould, *Fabrication de bouteilles* (Saint-Gobain, usine de Vauxrot), 1957-1958. Dessin au feutre, 24,2 × 31,2 cm. Droits réservés.

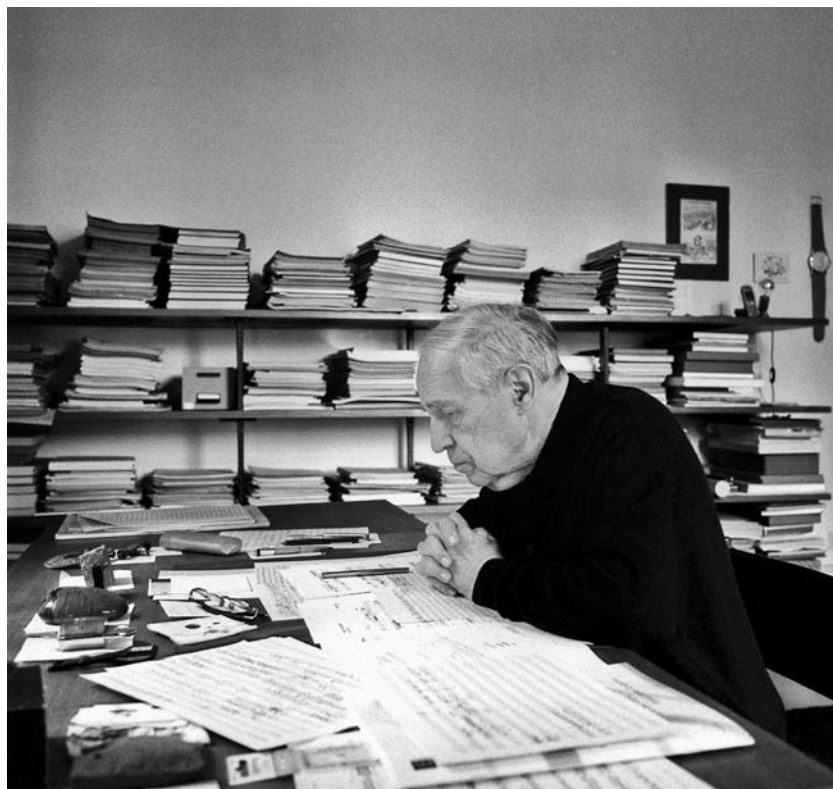
In Memoriam Pierre Boulez (1925-2016) : l'état de la recherche¹

Jonathan Goldman

Avec la disparition de Pierre Boulez, une impression immanquable de la fin d'une époque nous empare, celle des temps « héroïques » du modernisme musical de l'après-guerre et de ses enjeux esthétiques et politiques. Avec le décès – attendu mais non moins navrant – du dernier avatar de la génération européenne de l'immédiat après-guerre, nous arrivons au terme d'une triste chaîne dont les maillons sont constitués de compositeurs contemporains influents disparus avant lui (Nono en 1990, Cage en 1992, Goeyvaerts en 1993, Xenakis en 2001, Berio en 2003, Ligeti en 2006, Stockhausen en 2007, Pousseur en 2009, pour ne nommer que ceux-là), sans parler du Britannique Peter Maxwell-Davies, mort deux mois après lui. Inévitables formules de la part des journalistes de publications généralistes qui mettent « un point véritablement final au ^{xx}e siècle musical avant-gardiste qu'il avait notablement contribué à façonner² », car les phases artistiques successives de Boulez se miroitaient dans celles de toute une génération, décennie après décennie, qui allaient d'un post-webernianisme « paramétrique » à des expériences électroacoustiques, des œuvres « mobiles » aléatoires au traitement électronique en temps réel, de l'art de la miniature néo-expressionniste à la récupération de la grande forme. Boulez a également représenté l'avant-garde musicale

depuis 1945 aux yeux d'un large public, grâce à son métier de chef d'orchestre (New York Philharmonic, BBC Symphony Orchestra, Cleveland, entre bien d'autres orchestres prestigieux). N'oublions pas que Pierre Boulez a aussi eu un impact significatif sur le développement d'institutions musicales, surtout en France, si on pense à l'Ircam, à l'Ensemble intercontemporain, à la Cité de la musique, jusqu'à l'ouverture récente de la Philharmonie de Paris. L'histoire de la revue *Circuit* rencontre aussi la figure de Boulez à plusieurs moments significatifs de son histoire : rappelons que le premier rédacteur en chef et cofondateur de la revue, Jean-Jacques Nattiez, est l'éditeur, depuis le début des années 1980, des écrits de Pierre Boulez (la série « Points de repère »), et a longtemps codirigé une collection de livres avec le compositeur français chez Christian Bourgois éditeur. *Circuit* a aussi consacré un numéro entier à la tournée qu'a fait Boulez au Canada en mai-juin 1991, dans le vol. 3, n° 1 (1992) (« Boulez au Canada : portrait d'impact »).

Il est quelque peu consolant de penser que la dernière année de l'existence de Boulez a été remplie d'activités musicales qui célébraient l'œuvre du compositeur, à l'occasion de ses 90 ans. Toutefois, en raison du faible état de sa santé, Boulez n'a pas pu assister à la quasi-totalité de ces activités, mais a dû néanmoins



être mis au courant de toute l'énergie déployée à travers le monde pour rendre hommage au compositeur, chef d'orchestre et intellectuel d'exception qu'il était. Au cours de l'année 2015, les deux orchestres étatsuniens les plus étroitement liés au chef Boulez, ceux de Cleveland et de Chicago, ont célébré sa musique dans le cadre de concerts majeurs, l'orchestre de Chicago ayant même réalisé un film-concert multimédia en collaboration avec l'architecte Frank Gehry³. À Paris, une exposition sur la vie et l'œuvre de Pierre Boulez fut présentée au Musée de la musique et à la Philharmonie de Paris. À Londres, l'orchestre de la BBC s'est associé au London Symphony Orchestra et à l'Ensemble intercontemporain pour proposer un « *Boulez Total Immersion Day* » au centre Barbican⁴. Suite à la

disparition du compositeur le 5 janvier 2016, d'autres orchestres et ensembles ont proposé des hommages à Boulez en ajoutant telle ou telle de ses œuvres au programme de leurs concerts. Quant aux enregistrements disponibles de ses œuvres, déjà deux ans avant l'année de son 90^e anniversaire, Deutsche Grammophon avait édité un coffret de 13 disques compacts proposant les « *Complete Works* » de Boulez, annonçant ainsi à même le titre qu'aucune autre œuvre n'allait s'ajouter au catalogue des opus du compositeur, malgré les rumeurs récentes selon lesquelles Boulez aurait entamé un projet d'opéra à la Scala qui s'ajouterait au projet d'achèvement de plusieurs œuvres restées inabouties (la *Troisième sonate*, le *Livre pour quatuor*, *Répons*, etc.) – aux dires du musicien. Désormais nous

devrons nous habituer au caractère achevé-quoique-inachevé de bon nombre d'œuvres de ce compositeur profondément marqué par l'esthétique joycéenne du « *work-in-progress* » et du « Livre » mallarméen.

Or, le rôle du musicologue, tel que je le conçois, n'est pas de chanter des éloges, ni de distribuer des palmarès, ni de couronner les futurs élus du Panthéon⁵. Le musicologue est d'abord un chercheur, et le meilleur hommage qu'il peut faire à Pierre Boulez consiste en des recherches toujours plus poussées sur ses projets artistiques, culturels et institutionnels. Heureusement, les dix dernières années ont vu une faste récolte de travaux scientifiques sur Boulez. De nouvelles approches ont été proposées, entre autres par Catherine Steinegger, auteure d'un ouvrage sur la production boulezienne pour la scène (*Pierre Boulez et le théâtre*, Bruxelles, Mardaga, 2012), ou Edward Campbell, qui explore les fondements philosophiques, à la frontière du structuralisme et du poststructuralisme, de la pensée de Boulez (*Boulez, Music and Philosophy*, Cambridge University Press, 2010). Les dernières années ont également vu des avancées significatives sur le plan analytique par des *music theorists* tels que Catherine Losada et Ciro Scotto, et surtout, un gain en études de type génétique (*sketch studies*), rendues possibles grâce à la présence depuis 1986 du Fonds Boulez au sein de la Fondation Paul Sacher à Bâle, par des chercheurs tels que Robert Piencikowski, Pascal Decroupet, Peter O'Hagan, Paolo Dal Molin ou Brice Tissier. La Fondation Sacher a par ailleurs édité deux magnifiques (et surdimensionnées) éditions en fac-similé de manuscrits d'œuvres de Boulez (*Le marteau sans maître*⁶ et « Tombeau », dernier mouvement de *Pli selon pli*⁷). Ces documents viennent s'ajouter à un corpus déjà passablement vaste de travaux sur le compositeur français, si on pense qu'une bibliographie des articles sur Boulez publiée dans une revue de musicologie comporte 16 pages – et ce, même si elle a été publiée il y a 44 ans⁸ ! Depuis ce temps, le

nombre de travaux, y compris des articles, des thèses et des livres, ne cesse de croître⁹. Pourtant, vu sous un autre angle, il est possible d'avoir l'impression que la recherche sur Boulez et sur ses contemporains ne fait que commencer aujourd'hui, à l'heure où l'influence écrasante des récits modernistes sur l'historiographie de la musique occidentale se tempère. Cette nouvelle situation permet aux chercheurs de ne plus rester ensorcelés par le discours hyper confiant des compositeurs eux-mêmes, un discours toujours infusé de matière première historiographique, prêt à servir, pour ainsi dire, aux musicologues, mais à leurs risques et périls. C'est une situation qui a été récemment explorée par Charles Wilson et Anne-Sylvie Barthel-Calvet¹⁰, et qui, dans un numéro de *Circuit* que j'ai codirigé avec mon collègue Nicolas Donin, avait déjà été abordée lorsque nous nous sommes posé la question suivante :

[C]omment parler aujourd'hui de la haute modernité produite et représentée par Darmstadt, sans reconduire ni la téléologie fiévreusement pratiquée par les acteurs de cette histoire ni la grisaille bienveillante d'une musicologie historique prompte à la digestion académique de la « musique contemporaine »¹¹ [?]

En effet, des travaux relativement récents ont pu proposer des intrigues historiographiques qui divergent considérablement de celles proposées par les compositeurs eux-mêmes dont Boulez, comme l'étude sociologique désormais classique de Georgina Born sur l'Ircam¹², et celle de Mark Carroll sur les *Structures pour deux pianos* de Boulez dans le contexte de la Guerre froide et de l'événement « L'Œuvre du xx^e siècle » organisé à Paris en 1954 par Nicolas Nabokov¹³. Dans ma propre recherche récente, je me penche sur les rapports qu'ont entretenus des compositeurs comme Boulez avec la technologie de reproduction du son. Une première étude, qui porte sur la première œuvre proprement orchestrale de Boulez, *Doubles* (1958), sera publiée cette année dans un recueil consacré à Boulez¹⁴. L'abondance de ces travaux récents démontre, s'il en était besoin,

qu'il reste beaucoup de choses à dire et à apprendre sur les tendances musicales représentées par une figure titanesque comme Pierre Boulez. Et de nouvelles façons d'entendre ses œuvres également. De quoi confirmer notre impression que sa musique reste fascinante, chatouillante, dérangeante, pertinente.

1. [NDLR] Une première version de cet article est parue en anglais sur le blogue *Musicology Now* de l'American Musicological Society : <<http://musicologynow.ams-net.org/2015/08/boulez-turns-90-scholarship-on-boulez.html>> (consulté le 28 avril 2016).
2. Renaud Machart (2016), « Mort de Pierre Boulez, symbole d'un xx^e siècle musical avant-gardiste », *Le Monde* (6 janvier), <www.lemonde.fr/disparitions/article/2016/01/06/mort-du-compositeur-et-chef-d-orchestre-pierre-boulez_4842501_3382.html> (consulté le 28 avril 2016).
3. L'événement a eu lieu le 14 novembre 2014 ; voir : <<http://csosoundsandstories.org/beyond-the-score-a-pierre-dream>> (consulté le 28 avril 2016).
4. À propos de cette journée, voir : <www.barbican.org.uk/music/event-detail.asp?ID=15978> (consulté le 28 avril 2016).
5. Un rôle que plusieurs n'ont pas hésité à jouer à l'époque des débuts de la carrière de Boulez. Voir par exemple, Pierre Souvtchinsky

- (1954), « À propos d'un retard », *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*, 2^e année, n° 3, Paris, Julliard, p. 127.
6. Pascal Decroupet (dir.) (2005), *Le marteau sans maître : fac-similé de l'épure et de la première mise au net de la partition*, Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, London, Schott.
 7. Robert Piencikowski (dir.) (2010), *Tombeau : fac-similé de l'épure et de la première mise au net de la partition*, Vienna-London-New York, Universal Edition.
 8. Michael Fink (1972), « Pierre Boulez : A Selective Bibliography », *Current Musicology*, n° 13, p. 135-150.
 9. En janvier 2016, j'ai publié une bibliographie annotée sélective sur Boulez sur la plateforme *Oxford Bibliographies*, <www.oxfordbibliographies.com> (consulté le 28 avril 2016).
 10. Charles Wilson (2004), « György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy », *Twentieth-Century Music*, vol. 1, n° 1, p. 5-28, et Anne-Sylvie Barthel-Calvet (dir.) (2011), *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*, Metz, Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire.
 11. Nicolas Donin, « Les cours d'été de Darmstadt, du mythe au chantier » (2005), *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 15, n° 3, p. 8.
 12. Georgina Born (1995), *Rationalizing Culture*, Berkeley, University of California Press.
 13. Mark Carroll (2006), *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.
 14. Edward Campbell et Peter O'Hagan (dir.) (2016), *Boulez Studies*, Cambridge, Cambridge University Press.



Photo: Christine Damme.

Entendu dans *Cette ville étrange*¹ : « Fuck toute ! » – une génération de compositeur·e·s décomplexe sa marge

Symon Henry

On dirait les années 60... avec l'espoir en moins.

– Justin Bond dans *Shortbus* (2006),
de John Cameron Mitchell

Ma formation, comme pianiste puis compositeur, a été fortement marquée par les mouvements étudiants de 2002 à 2012². Autant de moments où nous, la « jeunesse », nous faisons ouvrir les yeux sur le monde qui nous entourait à coups de bombes lacrymogènes et d'injonctions. Comme beaucoup d'étudiants de toutes les générations, nous voulions changer des choses très précises, avec conviction, mais sans nous leurrer quant à la portée de nos actions.

Et puis en 2015: « Fuck toute³ ! » Un slogan qui a émergé durant la grève étudiante rapidement muselée. La répression à la suite des événements de 2012 fut particulièrement violente et efficace. Plusieurs jeunes du champ gauche ont alors compris une dure réalité: nous n'étions pas partie prenante de cette société. Et c'était tant pis et tant mieux à la fois.

En tant que créateur, j'ai dû faire face à un constat similaire. Ma génération, particulièrement minorisée comparativement aux relèves qui l'ont précédée, doit tirer son épingle d'un jeu hérité d'une autre époque,

où les visions divergentes ont fini par être cantonnées au rôle de chien de garde plutôt que d'éclaireur. Nous devons donc naviguer dans les eaux troubles de la polarité suivante: nous laisser englober par une mécanique systémique défaillante, ou bien assumer que nous faisons partie de la génération « Fuck toute ! » et nous retrousser les manches pour nous constituer un tiers espace⁴ qui correspond à notre réalité et à nos ambitions.

Une anecdote me semble particulièrement symptomatique de la question. J'ai assisté récemment à l'examen public de fin d'études en composition de Gabriel Ledoux. Devant lui se tenait un jury de compositeur·e·s et de compositrices ayant une carrière fort enviable dans le milieu musical québécois. L'œuvre principale présentée, *Le rouge des crépuscules n'est qu'un détour à noyer*, fait appel à des outils compositionnels issus du free jazz, du rock progressif et de la musique contemporaine. D'une durée de quelque 25 minutes et pensée avant tout pour support disque, la pièce

intègre plusieurs extraits sonores d'archives liés à différentes tueries (Columbine, siège de Waco, etc.), des sons de synthèse, ainsi que des parties virtuoses de voix et de percussions enregistrées et mixées selon les riches standards de la musique populaire. Cette œuvre est indéniablement actuelle et perspicace par sa facture et son propos : elle traite, sans imposer de point de vue didactique, de questions qui ont forgé l'imaginaire de ma génération. Les tueries de Columbine ou du collège Dawson à Montréal ont en effet été, malheureusement, des nouvelles typiques de notre adolescence.

La réaction du jury m'a sidéré : la pièce a été qualifiée de « pornophonie », on a dit qu'elle faisait « l'apologie du mal » et que ses inspirations étaient « douteuses » puisque la pièce n'exprimait pas de point de vue clair sur lesdits événements. On a vilipendé les « emprunts » à la culture populaire – par définition superficielle – de la part du compositeur. J'ai été nourri au berceau par Godspeed You! Black Emperor et Madonna, alors que Pink Floyd était déjà un classique au même titre que Mahler. La pièce de Ledoux n'emprunte pas à la musique populaire, mais s'inscrit plutôt directement à l'intérieur de ses frontières poreuses. Elle utilise des référents sonores crus et incarnés dans notre présent : l'œuvre n'est pas un simple hommage à des victimes, ou encore une vague trame poétique. Le débat opposant abstraction et figurisme n'est pas au rendez-vous ; celui opposant musique populaire et contemporaine non plus. Les enjeux y sont bien plus importants et actuels.

Cette anecdote est pour moi emblématique de la cassure entre notre génération de créateurs et une part importante du milieu. Émotion contre structure, bruit contre harmonicité, abstraction contre figurisme : ces binarités manichéennes incarnent une parfaite déconnexion de notre actualité humaine. Nous vivons à l'époque de Boko Haram, des crises de migrants, des tragédies environnementales. Pourquoi

diantre perdons-nous encore de l'énergie à nous demander si la musique mixte est une voie du futur ? L'interpénétration de médiums aux limites floues est notre réalité depuis longtemps déjà ! Et comment se fait-il que des gens n'ayant visiblement pas de connaissances approfondies des musiques emblématiques de notre temps – lire populaires, électroniques et *underground* –, ou du moins d'intérêt pour elles, puissent juger le travail de jeunes compositeur·e·s ?

Nos questionnements sont ailleurs, ils sont ancrés dans l'urgence de notre époque. On entend Einstürzende Neubauten, Mykki Blanco ou *Fleuves* de Gilles Tremblay et l'on ne peut que reconnaître la force du lien qui unit ces univers poétiques à leur réalité. Notre milieu a perdu cet ancrage à force de vouloir fétichiser d'une part l'accessibilité, ou d'autre part la pureté de l'avant-garde. Il tend à intégrer les « autres » musiques comme de simples outils esthétiques désincarnés. L'incorporation de hip-hop ou de rock dans « nos » musiques vient avec le risque immense de la récupération ou, pire encore, de la banalisation des urgences sociétales qui animent ces univers en les réduisant à de simples exotismes. Tant qu'il y a un « autre », et un « nous », c'est qu'il n'y a pas cause commune et qu'il y a risque de récupération.

Et comment se reconnecter avec notre époque ? En la connaissant mieux, déjà, dans sa différence stylistique, du Kwaito des DJs sud-africains au punk rock engagé des Pussy Riot, en passant par les plus récentes explorations de Huddersfield. En remplaçant notre création dans une perspective mondiale décroisée, ensuite, plutôt que dans l'axe étroit de l'Occident bourgeois. En se départissant, finalement, de l'obsession de la pureté caractérisée par une fétichisation non constructive d'un passé idéal, la tradition, liée à un nationalisme occidental hérité des pires idéations du XIX^e siècle. À cet idéal de pureté, substituons plutôt les concepts de musique de territoire, de microgroupes. Plutôt que de chercher de grandes hégémonies nationales, pourquoi ne pas

favoriser les petits regroupements d'exceptions? Les esthétiques particulièrement locales?

Conséquemment, une place systémique ne devrait-elle pas être octroyée à l'art non consensuel, aux projets impossibles, exagérés? Non pas à l'innovation – lire technologique, trop souvent – au mépris du propos. Non pas à l'originalité, souvent confondue avec une légère déviation des projets les plus consensuels et qui sert plus « d'épouvantail bourgeois⁵ » que de réel « bousculeur ». Ne devrait-on pas plutôt favoriser des projets qui provoquent de vives réactions, qui remettent en question les schèmes de pensée, qui sont mal définis puisqu'ils ont la bonne idée d'échapper aux définitions?

Dans un ordre d'idées parallèle, la formule de concerts « buffet » est un autre symptôme majeur des problèmes du milieu de la musique contemporaine. Combien de concerts sont bâtis autour de la formule « 5-6 pièces de 10 à 12 minutes par 5-6 compositeurs différents », le tout affublé d'une thématique bancale? Comment peut-on penser que notre art puisse s'épanouir dans de continuelles séquences de *petites vites*? Pas que celles-ci soient désagréables, tant s'en faut, mais comment penser atteindre une certaine profondeur uniquement par l'entremise de cette formule? Des événements comme la *Symphonie du millénaire*, organisée par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) en 2000⁶, ont marqué toute une génération de jeunes compositeurs: l'événement était unique, rassembleur et iconoclaste. *Six thèmes solaires*⁷, événement central de la saison 2012-2013 de la même SMCQ, en était l'antithèse. Le concert offrait une séquence d'œuvres intéressantes... à l'intérieur desquelles nous pouvions à peine pénétrer que nous étions éjectés vers un autre univers. Le tout était intercalé avec des « astro-vidéos » indignes de la haute qualité de ce qui se fait en ce moment en vidéo d'art, forme d'art à laquelle ma génération est particulièrement sensible: pensons aux vidéomusiques de Matthew Schoen⁸, aux univers évocateurs de Jacynthe

Carrier⁹ ou aux portraits d'Adad Hannah¹⁰! Et que dire des textes poétiques, superposés aux dits « astro-vidéos », à mille lieues de la richesse incroyable de ce qui se fait en littérature en ce moment à Montréal (La Tournure, En jachère, Possibles Éditions, etc.)! Notre art ne peut pas se contenter de faire appel aux autres médiums pour enrichir une expérience sonore. Les œuvres doivent émerger, dès leurs balbutiements, de la rencontre, des limites et du plein potentiel des différents arts actuels.

Et qu'est-ce que la génération « Fuck toute! » offre en contrepartie? Plusieurs initiatives me semblent dignes de mention. L'examen de fin d'études relaté plus haut a mené au premier disque¹¹ de l'étiquette Acte¹² des compositeurs Gabriel Ledoux et Simon Chioni. Leur idée: créer de la musique expressément pour le support disque et en faire des objets d'art. Cet album a été encensé par la critique *underground* internationale¹³ pour sa pertinence, la haute qualité de sa musique, ainsi que pour la richesse de son livret, rassemblant en quelque 60 pages différents écrits se heurtant à l'œuvre endisquée, et mis en objet par un designer graphique réputé, Gabriel Jasmin.

La compagnie Projections libérantes¹⁴ de Simon Martin, pour sa part, présente des événements faits sur mesure pour une seule œuvre mûrement réfléchie et travaillée en grande proximité avec les interprètes. *Musique d'art pour quintette à cordes*¹⁵, par exemple, mettait en valeur le quatuor Bozzini dans une scénographie et une conception audio sobres, mais ancrées dans les pratiques actuelles à la suite de deux ans de recherches et d'échanges entre le compositeur et les interprètes. Quelle aberration magnifique que ce processus créatif – inspiré de ce que les milieux de la danse et du théâtre, entre autres, ont intégré depuis longtemps – tout à fait en dehors des diktats systémiques du milieu de la musique contemporaine!

Le spectacle *Anthropologies imaginaires*¹⁶ de Gabriel Dharmoo, finalement, est pour moi un autre

exemple de proposition essentielle de ma génération. Il fait appel à un travail d'exploration vocale particulièrement poussé, juxtaposé – par une performance théâtrale – à une séquence d'entretiens vidéo avec des anthropologues fictifs. Des prestations musicale, visuelle et théâtrale de haute qualité rencontrent de vifs questionnements identitaires et postcoloniaux. Il n'y a pas là un simple contact interdisciplinaire, mais bel et bien une présence essentielle et intégrée des différents médiums en jeu, due à l'intention de Dharmoo de faire « partie d'une mouvance où les compositeurs se voient comme des artistes spécialisés en son, liés à une communauté d'artistes de différents horizons¹⁷ ».

Je considère ces exemples non pas comme des aboutissements, mais plutôt comme des portes ouvertes. Les manières de faire de ces artistes sont décroisées, décomplexées et, surtout, perturbent le processus de création communément accepté ainsi que les relations entre compositeur-e-s et musicien-ne-s. Personnellement, je recherche, par des collaborations avec des artistes en constante redéfinition de leur pratique, telles que Béatrice Laplante, Émilie Sigouin ou Émilie Girard-Charest¹⁸, à muter mon rôle en celui d'une sorte de chorégraphe, dont l'œuvre résultante, issue d'un processus d'improvisations et d'élaboration de lignes directrices, n'est plus le fruit d'un ego, mais plutôt d'une nécessité réciproque de communication.

J'aimerais, en terminant, en appeler d'une musique de la nécessité, de l'urgence. « Fuck toute » et on recommence ! Bien sûr, cela ne s'applique pas à tout le milieu. Certaines démarches ont tout intérêt à demeurer isolées et hors du temps. Mais il doit aussi y avoir un pendant notable d'urgence de vivre et d'ancrage dans notre présent. Nous souffrons d'une forte propension au consensus devant la précarité du milieu de la musique contemporaine. Nous surnageons difficilement dans le contexte qui est le nôtre... mais la survie ne suffit pas !

Beaucoup de mes collègues et moi avons conscience que nos initiatives marginales ne sont pas foncièrement

viables à long terme. Tant pis : nous serons éphémères. Nous n'avons pas la mégalomanie de croire qu'un individu, ensemble ou regroupement portera seul ce changement. Nous sommes nombreuses et nombreux et je nous souhaite que la nébuleuse de nos actions individuelles finisse par semer cette pertinence que nous nous devons d'appeler de toutes les fibres de nos actions artistiques.

1. Chronique sur l'actualité de la création musicale réalisée en collaboration avec les éditeurs du site Web cettevilleetrange.org, soit Paul Bazin, Bruno De Cat et Michel Gonneville. Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que leur auteur et ne représentent pas nécessairement celles de la revue *Circuit*. Des prolongements de cette collaboration sont publiés sur le site www.cettevilleetrange.org. Les lecteurs sont invités à réagir en écrivant à info@revuecircuit.ca ou à proposer une publication en écrivant à info@cettevilleetrange.org.

2. 2002 : opposition à la zone de libre-échange des Amériques (ZLEA). 2003 : réaction aux politiques néolibérales du gouvernement québécois. 2005 : opposition aux coupes en éducation. 2006 : mouvement contre le contrat première embauche (CPE) en France. 2012 : « Printemps érable », réaction à l'augmentation des droits de scolarité et à de nombreux autres enjeux sociaux et environnementaux au Québec.

3. À ce sujet, lire : <http://journalmetro.com/opinions/prochaine-station/744907/fuck-toute> et www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/437086/fuck-toute (consultés le 15 novembre 2015).

4. Car entre les systèmes de pensée unique et ceux qui les remettent en question, peut naître une réalité superposée, le tiers espace : « Il arrive que des savoirs se forment dans ces chocs et ces fragmentations, dans cette apparente perte du sujet et de l'hégémonie des discours. Ils tracent les contours de nouveaux lieux, de tiers espaces. Ceux-ci émergent de ces tensions, de ces confrontations entre différents systèmes culturels. Ils se déploient dans la réalité en s'y superposant. [...] Ils forment un monde à la croisée des autres et obéissant à leurs propres lois. Ce sont des espaces d'autonomie : ils ne nécessitent pas de validation extérieure pour exister. Ils se forment selon une logique qui leur est propre. » Mariève Maréchal (2016), *Conjurer l'absence : pratiques du tiers espace dans les écritures lesbiennes francophones*, thèse en cours de rédaction, Université d'Ottawa.

5. « La musique des années 60 a continué à flirter avec son rôle originel et involontaire d'épouvantail bourgeois, tout en se croyant être un monstre surréaliste. C'est ainsi qu'elle fut tolérée, et subventionnée, dans le flot progressiste de la vie culturelle bourgeoise. Une musique considérée comme l'expérience à la fois étrange et "dissonante" d'un choc toléré, ce qui, pour une

conscience culturelle dont l'aspect philharmonique était demeuré intact, représentait une fascination amicale et masochiste.» Helmut Lachenmann (1996), «À propos de structuralisme», trad. François Bohy, <www.entretiens.asso.fr/Bohy/Biblio/Traduc/Struktur> (consulté le 12 novembre 2015).

6. Décrit ainsi dans les pages de *Circuit* (vol. 25, n° 1, 2015, p. 80) par le compositeur André Hamel : «Événement produit par la Société de musique contemporaine du Québec (smcq) le 3 juin 2000, avec la participation de plus d'une dizaine d'ensembles et organismes musicaux montréalais; 19 compositeurs, dont moi-même, ont participé à l'écriture de l'œuvre présentée lors de ce méga concert extérieur sur 11 scènes disposées autour du public sur le parvis de l'Oratoire Saint-Joseph à Montréal».

7. Voir : <www.smcq.qc.ca/smcq/fr/hommage/2013/concerts/31976> (consulté le 20 novembre 2015).

8. À propos de Matthew Schoen, voir : <<https://vimeo.com/matthewschoen>> (consulté le 20 novembre 2015).

9. Pour plus d'informations sur Jacynthe Carrier, voir : <<http://jacynthecarrier.com>> (consulté le 20 novembre 2015).

10. Sur Adad Hannah, voir : <<http://adadhannah.com>> (consulté le 20 novembre 2015).

11. Gabriel Ledoux (2015), *Le vide parfait*, Acte CD 001.

12. À propos de l'étiquette Acte, voir : <<http://acte.mu>> (consulté le 17 novembre 2015).

13. Le dossier de presse de l'étiquette peut être consulté ici : <<http://acte.mu/presse>> (consulté le 17 novembre 2015).

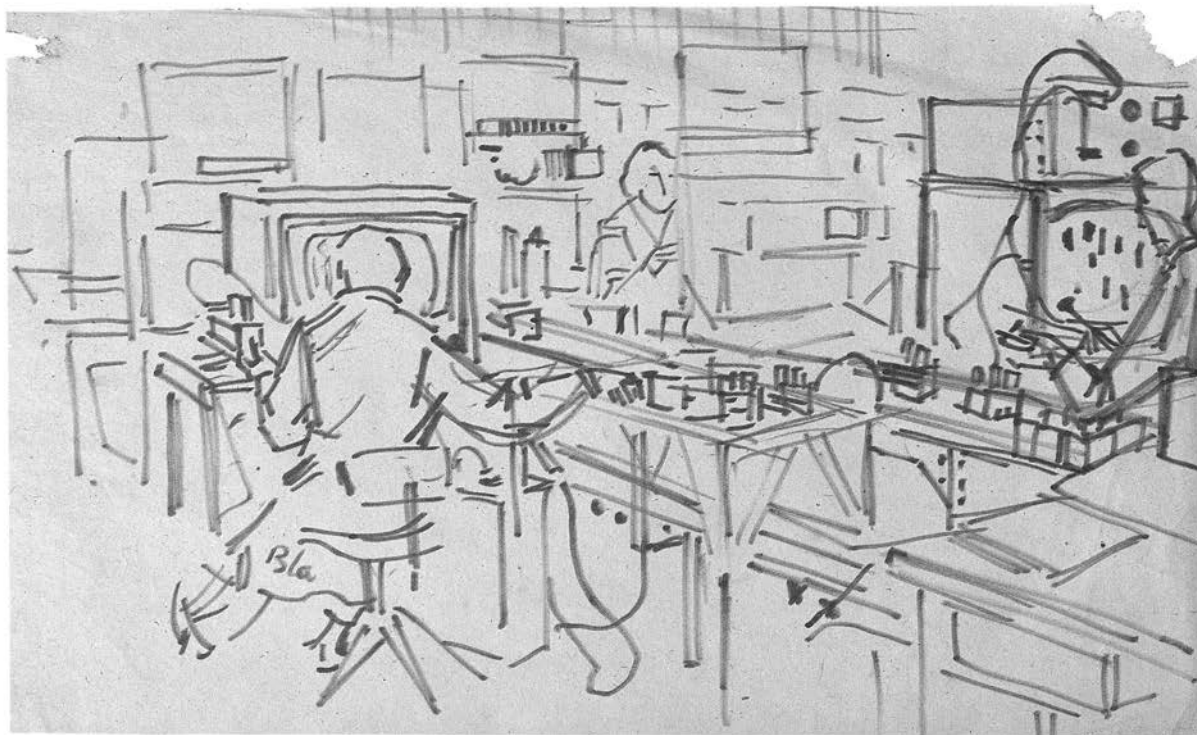
14. Sur la compagnie, voir : <www.projectionsliberantes.ca/fr> (consulté le 17 novembre 2015).

15. Pour visionner des extraits : <<https://youtu.be/rYgRMJt7M9o>> (consulté le 17 novembre 2015).

16. En tournée internationale en 2014-2015. Pour visionner des extraits : <www.gabrieldharmoo.org/fr/music> (consulté le 17 novembre 2015).

17. Gabriel Dharmoo, lors d'une conversation privée en novembre 2015.

18. À propos de Béatrice Laplante et Émilie Girard-Charest, voir : <www.beatricelaplante.com> et <www.emiliegirardcharest.com> (consultés le 22 novembre 2015).



Reynold Arnould, *Ouvriers au travail: chaîne de fabrication de téléviseurs* (Philips, usine de Chartres), 1957-1958. Dessin au crayon, 26,5 × 57,2 cm. Droits réservés.

La Chapelle historique du Bon-Pasteur : la Maison de la musique, de Georges Nicholson

Montréal, Éditions Druide, 2014, 184 pages.

Compte rendu de Cléo Palacio-Quintin

Pour souligner le quart de siècle de la Chapelle historique du Bon-Pasteur, la fondation du même nom (constituée quant à elle en 2009) a commandé au musicographe Georges Nicholson un album-souvenir qui retrace l'histoire de cette incontournable institution musicale montréalaise. En plus de rassembler une panoplie d'informations concernant la programmation musicale de la Chapelle depuis qu'elle est devenue Maison de la culture de Montréal en 1988, cet essai nous permet de découvrir l'histoire de la Congrégation qui en a érigé les bâtiments (agrémentée de nombreux documents d'archives), mais aussi celle, plus personnelle (et étonnante!) du lumineux Guy Soucie, le « bedeau » de la Chapelle, qui a dirigé ce lieu de culture avec brio pendant les 25 dernières années.

L'histoire débute en 1844, lorsque quatre religieuses de la Congrégation de Notre-Dame de Charité du Bon-Pasteur d'Angers débarquent de France et s'installent dans un monastère improvisé pour s'occuper de 18 jeunes filles délinquantes. La construction des premiers bâtiments du monastère – que l'on connaît sur la rue Sherbrooke, alors en pleine campagne à la limite nord de la ville – se fera de 1846 à 1847 pour accommoder la congrégation grandissante. La première chapelle



construite (servant uniquement aux religieuses et leurs « protégées ») est celle située à l'arrière (l'actuelle galerie d'exposition). L'expansion du complexe immobilier se fait au fil des ans, et quelque 25 ans plus tard, les bâtiments de la communauté accueillent en leur sein 348 personnes. L'éducation et la formation des jeunes filles défavorisées (délinquantes, abandonnées ou inadaptées) sont au cœur de la mission des religieuses qui fondent ainsi l'« académie des demoiselles » (formation d'enseignantes, école de réforme, école de métiers). La communauté ainsi que la ville grandissent simultanément et une deuxième chapelle (l'actuelle salle de concert) sera construite en 1878 pour y accueillir les fidèles. Au cours des années 1960, alors que l'éducation est laïcisée et passe aux mains de l'État québécois, la

congrégation des Sœurs du Bon-Pasteur perd sa raison d'être et se décime peu à peu. En 1979, lorsque la Société d'habitation du Québec (SHQ) acquiert le complexe immobilier (qui occupe tout le quadrilatère entre les rues Sherbrooke, Saint-Norbert, Saint-Dominique et De Bullion), il ne subsiste qu'une vingtaine de religieuses. L'ensemble, dont certains bâtiments sont déjà dans un état de délabrement, est classé monument historique par le ministère des Affaires culturelles la même année.

Dépassée par l'ampleur des travaux à faire pour redonner vie au complexe, en 1984, la SHQ cède les bâtiments et le terrain à la Ville de Montréal et à la Société immobilière du patrimoine architectural de Montréal (SIMP) afin qu'ils leur trouvent une nouvelle vocation. Ce sera chose faite, et bien faite, puisque le complexe patrimonial sera revitalisé en préservant l'esprit de mission sociale d'origine. Les ailes principales deviennent, d'un côté, une coopérative de logements à prix modiques et, de l'autre, une résidence pour personnes âgées autonomes. L'ancien presbytère est transformé en service de garde et les dépendances, l'ancienne buanderie et les ateliers (situés principalement le long de la rue Saint-Norbert), en condominiums. Le cœur du complexe accueillera quant à lui de nombreux bureaux d'organismes communautaires et, finalement, les bureaux, la loge et l'aire d'accueil de la Chapelle du Bon-Pasteur, rebaptisée *historique* (à la proposition de Guy Soucie) lors de sa conversion de lieu de culte à Maison de la culture en 1988.

Au début des années 1980, le réseau des Maisons de la culture prend son envol. Le président du comité exécutif de la Ville de Montréal, Yvon Lamarre, rêve de doter chaque quartier d'un accès à la culture. De nouveaux espaces de diffusion sont aménagés, alliant galeries et salles de spectacle aux bibliothèques déjà existantes grâce, entre autres, à la détermination de Monik Verschelden¹. Guy Soucie, après une carrière déjà bien remplie de multiples expériences

hétéroclites², décroche le poste d'agent culturel de la quatrième Maison de la culture, celle de Notre-Dame-de-Grâce, en 1984. La musique prendra rapidement beaucoup de place dans sa programmation culturelle. Lorsque la Ville cherche une nouvelle vocation à la vieille Chapelle du Bon-Pasteur, c'est Guy Soucie lui-même – qui y avait déjà chanté avec une chorale – qui suggère de la convertir en salle de concert. La Ville ayant finalement décidé d'y implanter une Maison de la musique, Guy Soucie soumet sa candidature et en deviendra le directeur.

Une longue période de travaux, de rénovations et d'aménagement est incontournable. Nicholson relate aussi tous les détails de la saga de l'achat du fameux piano Fazioli qui a créé des luttes au conseil municipal et défrayé les manchettes au printemps 1987. Après des délais interminables, et bien des « valse-hésitations », le piano sera finalement acheté par la Ville et l'ouverture de la salle prévue pour le 1^{er} mars 1988. Mais, deux semaines avant, catastrophe ! Des tuyaux éclatent et un immense dégât d'eau endommage sérieusement la salle, et même les pattes du piano. L'ouverture sera finalement reportée au 8 septembre 1988, date à laquelle le pianiste Marc-André Hamelin prouvera sans équivoque à tout le gratin municipal réuni pour l'occasion que le choix du piano était vraiment le bon !

La suite de l'histoire est évidemment musicale. Ayant colligé toutes les informations disponibles sur les programmations des 25 années de concerts, Nicholson nous livre un survol complet de ce quart de siècle d'activités, illustré par des affiches de concert et agrémenté de citations tirées du « livre d'or » des artistes. Les compositeurs et ensembles en résidences sont présentés, ainsi que le nouveau directeur Simon Blanchet.

Le livre collige également une liste exhaustive de toutes les œuvres présentées en création dans la Chapelle³. Celle-ci est impressionnante et révèle l'ampleur de l'activité artistique foisonnante qui a animé ce lieu de prédilection pour les musiciens et le public

montréalais. Finalement, Nicholson a rassemblé les noms de tous les compositeurs de notre temps – en commençant par Stravinsky (né en 1882) et Varèse (1883) – dont la musique a été entendue à la Chapelle au fil des ans. Quatre pages sont ainsi bien remplies par cette énumération :

Cette extraordinaire collection de noms est l'indice le plus certain que, malgré les apparences, tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes et que la création, quelles que soient les circonstances, est une force inextinguible de nos sociétés (p. 166).

Comme le dit si bien le résumé de l'éditeur : « ce livre permet de mesurer l'importance de la Chapelle

historique du Bon-Pasteur et de rendre hommage à ceux qui en ont fait un lieu de création et de diffusion capital pour les montréalais⁴ ».

1. Monik Verschelden était « surintendante des arts visuels et des arts dynamiques » pour la Ville de Montréal. C'est elle qui a veillé à la réalisation du rêve de Lamarre, malgré le fait que les services des bibliothèques et des sports n'étaient pas enthousiastes à l'idée de partager leur budget.
2. Un chapitre complet nous fait découvrir le parcours époustouflant de Guy Soucie : de son enfance – dans un contexte familial très original –, à sa carrière de comédien puis de fonctionnaire en éducation, en passant par la haute couture...
3. Pour les musicologues qui souhaiteraient s'y référer, nous soulignons que quelques petites erreurs de titres et de noms de compositeurs se sont glissées dans ce catalogue.
4. Couverture arrière du livre.

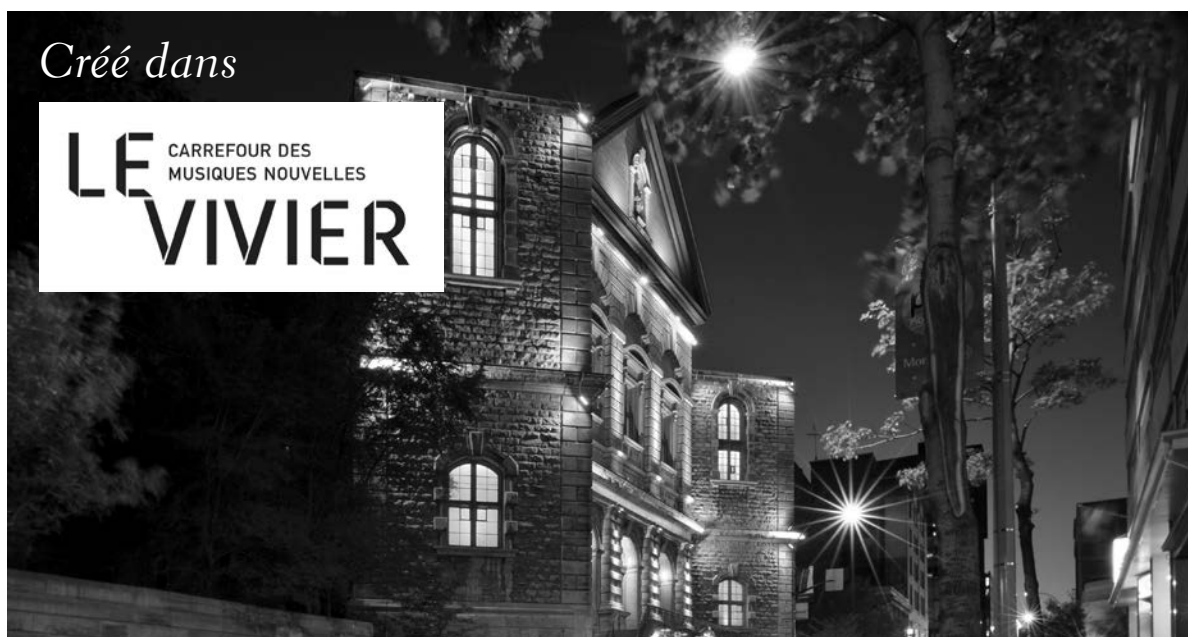


Photo : Le Gesù.

Cléo Palacio-Quintin

Depuis janvier 2015, Le Vivier, diffuseur spécialisé et regroupement de 35 ensembles et organismes dédiés aux musiques de création, est installé dans l'enceinte du Gesù – Centre de créativité afin d'implanter à Montréal un véritable Carrefour des musiques nouvelles¹. Sa principale mission est de favoriser le développement des musiques nouvelles et d'offrir à tous, par la diffusion d'œuvres de qualité, une porte ouverte sur la culture. La revue *Circuit* veut mettre en valeur les créateurs et interprètes, en présentant une liste des œuvres jouées en création dans le cadre de la série de concerts du Groupe Le Vivier.

– Saison artistique 2014-2015 –

Quasar • 20 ans portés par le souffle

MICHEL A SMITH • *Le Carrefour du sax II*

Quasar: Marie-Chantal Leclair (saxophone soprano), Mathieu Leclair (saxophone alto), André Leroux (saxophone ténor), Jean-Marc Bouchard (saxophone baryton); invités: Ida Toninato (saxophone baryton), Daniel Añez (synthétiseur portatif), João Catalão (percussion)

22 janvier 2015

Église, Hall, Salle Jacques-Custeau, Amphithéâtre – Gesù

25 janvier 2015
Amphithéâtre – Gesù

Bradyworks • *Musique sans frontières*
TIM BRADY, GABRIEL DHARMOO, SHAWN MATIVETSKY, HELMUT LIPSKY •
Improvisation
Of Sound, Mind and Body: Tim Brady (guitare électrique, électronique),
Shawn Mativetsky (tabla, percussion), Helmut Lipsky (violon); invité: Gabriel
Dharmoo (voix)

12 février 2015
Amphithéâtre – Gesù

Innovations en concert • *Histoires d'amour*
MIKE ESSOUDRY, STEVEN GELLMAN, JAN JARVLEPP, MEGAN JEROME, PIERRE-
YVES MARTEL • *Short Stories for Viola d'amore solo*
MATTHIAS MAUTE • *Noncerto Beaupré RR4*
Jennifer Thiessen (viole d'amour), Jean-Willy Kunz (clavecin)

23 avril 2015
Amphithéâtre – Gesù

Productions SuperMusique & Quatuor Bozzini • *Salon QB – BozzESM*
ISAIAH CECCARELLI • *Vingt-deux accords sur fond gris argenté*
JOANE HÉTU • *Préoccupant, c'est préoccupant*
KIM MYHR • *sans titre*
Quatuor Bozzini: Clemens Merkel, Alissa Cheung (violons), Stéphanie
Bozzini (alto), Isabelle Bozzini (violoncelle); Ensemble SuperMusique: Jean
Derome (flûtes, saxophone alto, objets), Joane Hétu (voix, saxophone alto),
Isaiah Ceccarelli, Danielle Palardy Roger (percussions); invité: Kim Myhr
(guitare)

14 mai 2015
Espace Aline-Letendre –
Église du Gesù

In Extensio • *Racines et résonances*
BARAH HÉON-MORISSETTE • *De l'infini à l'intérieur*
TODD HARROP • *Hohle Fels*
Barah Héon-Morissette (capteur de mouvement SICMAP); MariÈve Lauzon
(flûte), Louise Campbell (clarinette)

3-4 juin 2015
Espace Aline-Letendre –
Église du Gesù

Magnitude6 • *Constellations*
ADAM BASANTA • *An outlier always finds its place out of place*
JULIAN STEIN • *in levitation, lightness*
ANDRÉ HAMEL • *Andromède ou la beauté enchaînée*
JONATHAN GOULET, CHARLES-PHILIPPE TREMBLAY-BÉGIN • *Of Gold and
Earthenware*
Magnitude6: Thierry Champs, Frédéric Demers (trompettes), Laurence
Latreille-Gagné (cor), Simon Jolicoeur-Côté (trombone), Samuel Lalande-
Markon (tuba), Frédéric Lapointe (batterie)

Réseaux des arts médiatiques + CIRMMT + Ina-GRM • *Créations acousmatiques*

GUILLAUME CÔTÉ • *Comment dire un fleuve qu'on ne navigue plus*

MATTHEW SCHOEN • *Any Instrument Available*

GUILLAUME CAMPION • *Littorale II : Émergence*

JAMES O'CALLAGHAN • *Empties-Impetus*

HERVÉ BIROLONI • *Bass Exarikulation*

Guillaume Côté, Matthew Schoen, Guillaume Campion, James O'Callaghan,
Hervé Birolini (diffusion)

11 juin 2015

MultiMedia Room – Pavillon
de musique Elizabeth Wirth –
Université McGill

1. Dans notre première chronique dédiée au Groupe Le Vivier en 2012 (*Circuit*, vol. 22 n° 2), nous mentionnions son implantation prévue dans l'immeuble patrimonial de l'ancienne Bibliothèque Saint-Sulpice. Les aléas de la politique ont bouleversé ce projet et Le Vivier s'est finalement installé au sein du Gesù – Centre de créativité, 1200 rue de Bleury, toujours au cœur du Quartier des spectacles de Montréal. L'emménagement ayant eut lieu en janvier 2015, la saison de concerts 2014-2015 du Vivier a donc été courte et concentrée au début de l'année 2015.

Nouveautés en bref

Cléo Palacio-Quintin

Quasar quatuor de saxophones

Du souffle

Collection qb / CQB 1617 / 2016

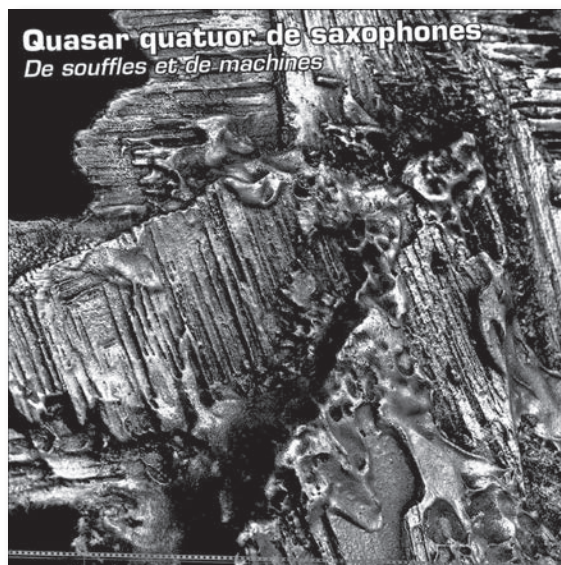
Quasar quatuor de saxophones

De souffles et de machines

Collection qb / CQB 1618 / 2016

Depuis ses débuts en 1994, le quatuor de saxophones montréalais Quasar¹ se consacre à la création et la promotion des musiques nouvelles. Il est toujours formé des instrumentistes fondateurs: Marie-Chantal Leclair (soprano et directrice artistique), Mathieu Leclair (alto), André Leroux (ténor) et Jean-Marc Bouchard (baryton). Le quatuor compte à son actif près d'une centaine de créations, incluant de nombreuses musiques instrumentales et mixtes, des théâtres musicaux et des improvisations. Malgré son impressionnant catalogue de répertoire original, Quasar avait assez peu endisqué jusqu'ici (deux titres seulement, en 2000 et 2009), mais cette année, il double la mise avec deux nouvelles parutions lancées en quelques mois. Le premier titre se consacre à des œuvres instrumentales et le second à des créations pour quatuor de saxophones et dispositifs électroacoustiques.

Philippe Leroux, compositeur français maintenant établi à Montréal, signe l'œuvre qui donne le ton et le titre de l'album: *Du souffle* (2003). Son écriture soignée élabore, pendant près de 20 minutes, une panoplie de gestes sonores qui se métamorphosent en textures. Les



interprètes font preuve d'une grande virtuosité dans ces contrepoints complexes avec leur précision rythmique irréprochable. La pièce *Levées*, composée à l'intention

de *Quasar* par Gilles Tremblay en 2009, comporte trois mouvements colorés enchaînés. On reconnaît toute la vivacité du compositeur dans ce *bouillonnement floral*, suivi d'un *chant* expressif lent en guise d'interlude qui se transforme finalement en *éclats* comme des « cristaux aux facettes multiples² ». Autre commande du quatuor, *Fil Rouge* (2012-2013) de Jimmie LeBlanc présente une succession de huit tableaux inspirés de différentes « couleurs-sensations » rouges : [carré-rouge]³, [panique], [sang], [noir], [braise], [oubli], [innocence], [liminal]. Reprenant le concept du « fil rouge » au théâtre – qui désigne un élément invisible qui soutient l'œuvre –, LeBlanc élabore des mises en scène d'actions musicales, comme autant de « fragments de monde vus à travers rouge⁴... ». Le fil est parfaitement tangible et chacun des courts mouvements offre un matériau musical dense et ciselé avec une minutie d'orfèvre.

On s'étonne de prime abord de trouver *Pulau Dewata* (1977) de Claude Vivier à nouveau sur ce disque – dans l'arrangement pour quatuor de saxophones réalisé par Walter Boudreau en 1983 –, puisque *Quasar* l'avait déjà enregistré sur son précédent album⁵, mais l'écoute est concluante. Cette fois, *Quasar* était bel et bien mûr pour donner toute sa magnificence à cette « Île des Dieux⁶ » en hommage au peuple balinaï, que Vivier qualifiait de « musique d'enfant, pleine de joie ». L'interprétation est plus mature, vivante et limpide que la précédente⁷. Les quatre musiciens ne font qu'un dans ces mélodies « intervallisées » en homorythmie, avec leur phrasé fluide et enthousiaste, dans une symbiose sonore impressionnante. Même effet dans le dernier titre du disque, *Facing Death* (1990, arr. 1993, rév. 2014) de Louis Andriessen, pièce-hommage à Charlie Parker qui s'articule autour d'un solo du virtuose du be-bop et de son fameux thème *Ornithology*. Les passages extraits de Parker en homorythmie sont saisissants. Les quatre interprètes fusionnent dans un phrasé qui swingue allègrement. Sans équivoque, les

quatre complices ne manquent pas « *de souffle* » dans tout ce répertoire costaud, mais ils excellent aussi à l'augmenter avec l'ajout de composantes électroacoustiques dans leur second disque.

En 2003, *Quasar* amorçait sa série « Électro » pour travailler en collaboration avec des compositeurs de musique mixte dans des conditions optimales, soit en faisant des ateliers préparatoires et en consacrant un concert complet à quatre créations du genre. Après six éditions et 24 créations dans le cadre de cette série, *Quasar* immortalise sur disque quatre créations pour saxophones et dispositifs électroacoustiques.

Les pâleurs de la lune (2014) de Pierre Alexandre Tremblay, qui a d'ailleurs remporté le Prix Jules-Léger de la nouvelle musique de chambre, est une œuvre toute en délicatesse, qui marie à merveille des sons électroniques et « glitch » aux souffles et bruits de becs raffinés des saxophones. Le lent développement nous emporte en apesanteur et nous révèle différentes faces de cette lune dont les pâleurs sont parfois étonnamment lumineuses et énergiques.

Tout en contraste avec la précédente, *Exposure 4.1* (2010) de Pedro Rebello exhibe une rapide succession de textures animées créées par de multiples modes de jeu qui se succèdent et se combinent. Toujours énergiques, captivants et imprévisibles, ces agrégats nous tiennent en haleine pendant toute l'exposition.

Compositeur ayant collaboré à plusieurs reprises avec le quatuor, André Hamel maîtrise à merveille l'usage des sons multiphoniques qui créent des masses vaporeuses ou parfois corrosives dans ses *Brumes matinales et textures urbaines* (2007). La partie électronique procède à l'accumulation des matériaux joués par les saxophones pour créer des textures qui se densifient presque jusqu'à saturation et laissent ensuite émerger les saxophones dans des sonorités contrastantes. L'œuvre *Outer Planes – Predator Drone MQ-1* (2013) de Wolf Edwards se développe plutôt à l'aide de plans sonores chatoyants qui évoluent très lentement pour

laisser sporadiquement échapper quelques éclats. Tout est amené progressivement sans aucune brusquerie. Comme le compositeur le spécifie dans sa note de programme, « cette proposition musicale se compose d'éléments limités dans un cadre donné ». Cette apparente uniformité (car malgré les éléments circonscrits, ceux-ci se déploient en multiples transmutations) aide à créer un discours directionnel limpide : un seul long plan sonore dans lequel le quatuor maintient une tension constante remarquable.

Mes oreilles attentives ont relevé de petits défauts techniques qui se sont glissés dans une des pistes du disque *Du souffle* : quelques bruits de studio oubliés au montage⁸. À mon avis, les temps de silence entre les pièces sont parfois trop courts (par exemple, j'aurais aimé reprendre mon souffle après le Leroux avant de tomber dans le bouillonnement du Tremblay). Mais ce ne sont là que de minimes bémols face à la qualité musicale de ces deux albums.

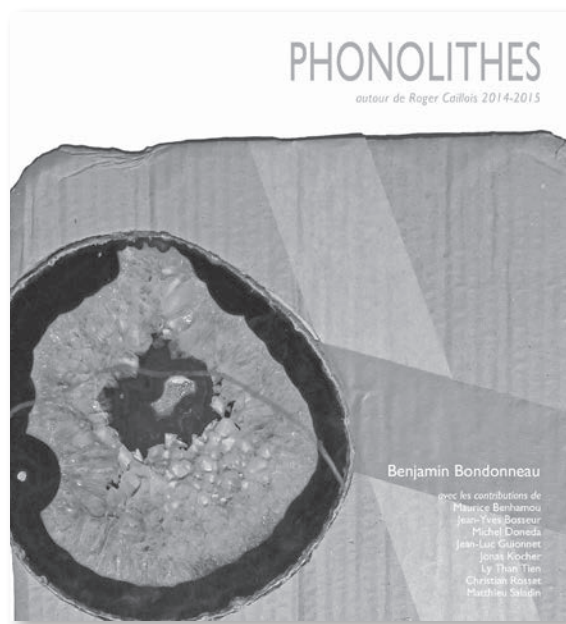
Les musiciens du quatuor ont un jeu d'ensemble époustoufflant ! Sonorités, rythmes et phrasés sont toujours irréprochables : sentis, énergiques et peaufinés. Le quatuor Quasar démontre éloquentement sa grande maturité dans ces deux nouveaux opus. Souhaitons qu'ils poursuivent la cadence d'enregistrement pour offrir au public une plus grande étendue de leur répertoire sur disque.

Benjamin Bondonneau (clarinettes, pierres, sif-flets, appeaux, guitare, percussions, prises de son, montage et peintures)

Phonolithes autour de Roger Caillois 2014-2015

Le Châtaignier Bleu / CASTA 05 / 2015

Ce projet artistique, inspiré de *L'écriture des pierres* de Roger Caillois (Skira, 1970), est beaucoup plus qu'un simple disque, puisque cette publication englobe également arts visuels et lettres. Benjamin Bondonneau – à



la fois plasticien et musicien-improvisateur – a fait appel à huit artistes (compositeurs, poètes, musiciens) en leur demandant de créer une partition ouverte en lien avec le texte de Caillois. Maurice Benhamou, Jean-Yves Bosseur, Michel Doneda, Jean-Luc Guionnet, Jonas Kocher, Ly Than Tien, Christian Rosset et Matthieu Saladin ont répondu par des propositions variées sous forme d'images, de poèmes, de partitions graphiques ou de notation verbale⁹. Comme le spécifie Bondonneau : « Ce sont ces pistes, chemins et sentiers de travail qui ont provoquées [sic] la naissance minérale de suites sonores et picturales¹⁰. »

Présenté dans une belle pochette de format DVD, le disque comprend une suite de 13 pistes audio, chacune accompagnée d'une carte imprimée en couleur sur laquelle se trouve, d'un côté, la « partition » proposée par un des artistes et, de l'autre, une reproduction d'une œuvre picturale de Bondonneau (les originales étant composées de cartons, papiers, encres, graphite, scotchs, travertin, tranches d'agates et fossiles). Tout

comme il le fait avec ces matières variées, Bondonneau explore de multiples matériaux sonores avec beaucoup de liberté et de créativité en amalgamant des prises de son de pierres, de percussions et de divers objets à ses riches sonorités de clarinettes. La majorité des pièces font l'objet de jeu de studio, avec plusieurs prises superposées qui créent des paysages sonores originaux et uniques.

Pour donner une idée plus tangible du contenu de l'album, voici quelques exemples. La contribution de Ly Than Tien, *Stones' Museum* est de la poésie, présentée en anglais et français combinés sur la carte. Bondonneau l'a interprétée en cinq interludes d'environ une minute chacun, qui sont répartis sur le disque parmi de plus longues pièces. Ces miniatures sont créées à l'aide d'enregistrements de percussions, de pierres et de sons ambiants bruités. *Éboulis*, du compositeur Jean-Yves Bosseur, est une partition graphique où des notations de hauteur (sans clefs et souvent hors de la portée) sont indiquées tout autour de cinq cercles dessinés qui se rencontrent et s'imbriquent. L'instrumentiste interprète ces cercles sur différentes clarinettes, créant des motifs mélodiques en boucles variées qui se superposent dans différents registres et timbres. La poésie de Maurice Benhamou, *S'aposter à l'obscur*, est aussi jouée à la clarinette, tout en douceur, avec différents timbres et multiphoniques lentement enchaînés, comme des « poussières cosmiques / en pluies horizontales ». La musique inspirée par *Le souffle des pierres* de Jonas Kocher est aussi assez posée, puisque les instructions de jeu imposent à l'instrumentiste de jouer entouré de pierres ou de rochers et de « laisser parler les pierres » en étant à l'écoute de leur immobilité et de leur densité. La magnifique partition graphique sans titre de Christian Rosset – combinaison de dessin au crayon et notation musicale en fragments – donne lieu à la plus longue piste du disque (7 min 10 s), combinant des sons de percussions et clarinettes. Des voix récitant des extraits de textes

sont aussi entendues dans certaines autres pistes et le disque se termine sur l'enregistrement de la destruction d'un micro qui se fait jeter des pierres, proposition de Matthieu Saladin.

L'ensemble de l'album est un objet artistique riche et complet, très agréable à regarder, lire et écouter à répétition. Les œuvres picturales de Bondonneau et toute cette démarche artistique siéent à merveille aux extraits des écrits de Cailliois que l'on découvre ici :

Écritures des pierres : structure du monde. La vision que l'œil enregistre est toujours pauvre et incertaine. L'imagination l'enrichit et la complète, avec les trésors du souvenir, du savoir, avec tout ce que laissent à sa discrétion l'expérience, la culture et l'histoire, sans compter ce que, d'elle-même, au besoin, elle invente ou elle rêve. Aussi n'est-elle jamais à court pour rendre foisonnante et despotique jusqu'à une presque absence.

1. Pour plus d'informations sur Quasar, voir : <www.quasar4.com> (consulté le 18 avril 2016).
2. Expression tirée de la note du compositeur dans le livret.
3. Ce premier mouvement « Rouge [carré rouge] » est visiblement inspiré du mouvement social québécois du printemps 2012, tout comme l'a été l'œuvre de Jean Derome composée pour Quasar la même année (voir *Circuit*, vol. 26, n° 1, 2016, p. 109-110).
4. Expression tirée de la note du compositeur dans le livret.
5. *Miroir des vents*, Collection qb (CQB 0809, 2009).
6. Traduction de l'indonésien *Pulau Dewata*.
7. Lors d'une discussion informelle tenue le 21 avril 2016, les interprètes m'ont confié être entrés en studio juste après une série de concerts où ils avaient joué *Pulau Dewata* à de nombreuses reprises. Ils se sentaient donc en pleine maîtrise de cette œuvre qu'ils chérissent et ont donc décidé d'en profiter pour la réenregistrer à ce moment.
8. Quasar m'a confirmé son intention de represser le disque pour remédier à cette erreur et rappeler les copies déjà vendues pour les remplacer.
9. La notation verbale est utilisée pour des œuvres/performances dont les instructions de réalisation sont données sous forme de texte. À ce sujet, voir le compte rendu du livre *Word Events* dans *Circuit*, vol. 25, n° 1, 2015, p. 81-83.
10. Tous les extraits entre guillemets sont tirés des textes intégrés à la publication.



Reynold Arnould, *Réseau EDF, 225 kv* (Électricité de France), 1957-1958. Dessin au feutre, 30 × 20 cm. Droits réservés.

Les illustrations

***Forces et rythmes de l'industrie : l'ode à l'automatisation* de Reynold Arnould (1959)¹**

France, 1959. Le Général de Gaulle reprend le pouvoir. La décolonisation s'accélère avec les indépendances des possessions d'Afrique noire et, bientôt, de l'Algérie. La métropole se modernise sous la tutelle de l'État planificateur, qui soutient les grandes firmes françaises, privées et publiques. André Malraux innove le tout nouveau ministère de la Culture, qui entend, sous ce registre aussi, affirmer la grandeur de la France.

Reynold Arnould (1919-1980) a 40 ans. C'est un des jeunes espoirs de la peinture française, mais, aussi, le dynamique conservateur des musées du Havre. Il est notamment chargé de la reconstruction du Musée des beaux-arts, détruit par les bombardements de 1944, lequel possède une importante collection de peinture moderne. La direction des Musées de France entend installer dans la « Porte océane », par où arrivent encore les Américains en paquebot, une vitrine de l'art moderne. Ce musée, à la conception duquel Arnould a collaboré avec les architectes, est inauguré en 1961 par André Malraux, qui y installe la première de ses « Maisons de la culture » sous la direction de Reynold Arnould.

Malraux avait rencontré Arnould le 16 octobre 1959, lorsque, tout récent ministre, il était allé inaugurer l'exposition *Forces et rythmes de l'industrie* au Musée des arts décoratifs, dans le palais du Louvre à Paris. Arnould travaillait depuis quatre ans à ce grand projet, pour lequel il avait obtenu le soutien de douze grandes firmes publiques et privées. Grâce à ce financement, il avait réalisé un véritable tour de France de la modernité industrielle. Il s'était fait expliquer le fonctionnement des installations, avait dessiné les machines et les usines sur le motif, mais s'était aussi inspiré de photographies industrielles. Partant de dessins très figuratifs, il avait ensuite transfiguré les motifs machiniques dans des toiles que l'on peut croire abstraites.

1. Voir, pour un plus ample exposé, Gwenaële Rot et François Vatin (2015), « Reynold Arnould : un peintre à l'usine. Esthétique industrielle et mécénat d'entreprises dans la France de la Reconstruction », *Artefact*, n° 2, p. 201-227 ; « Peindre l'usine, peindre pour l'usine : Reynold Arnould (1955-1972) », *Figures de l'art*, n° 32 (à paraître).

La peinture industrielle d'Arnould n'est pas œuvre de commande. C'est lui qui, passionné par l'industrie et ses produits, dont il est convaincu que le peintre doit se saisir, est allé solliciter les entreprises. Mais l'opération n'aurait pu réussir si elle n'avait pas rencontré l'intérêt réciproque des grandes entreprises françaises qui, à cette époque, pratiquent un mécénat artistique tourné vers la modernité. Les entreprises qui soutiennent Arnould font, pour la plupart, partie du réseau de la revue *Esthétique industrielle*, organe du mouvement français du « design », qui entend œuvrer pour l'amélioration esthétique non seulement des produits de l'industrie, mais aussi des usines elles-mêmes. Pour ces industriels culturellement et socialement « progressistes », la beauté n'est pas un luxe dans les usines : c'est une des conditions d'un travail efficace. En témoignant de l'expérience esthétique de l'usine, Arnould contribuerait donc, au jugement de ces industriels, à l'humaniser, à en montrer la portée culturelle, et pas seulement technique et économique.

Les quelques dessins présentés ici illustrent cette démarche. Réalisés à grands traits ils constituent la première phase du travail du peintre. Suivront des gouaches, comme « Radar » qui figure sur la couverture, puis des huiles, dans un mouvement de montée vers l'abstraction. Les dessins eux-mêmes sont au crayon ou, plus souvent, au feutre, instrument alors tout nouveau qu'Arnould avait vraisemblablement ramené des États-Unis, où il avait séjourné en 1951-1952 comme professeur d'art dans l'université baptiste Baylor de Waco au Texas. Sur ces dessins, il a souvent noté le motif : pelle (éléments d'une pelle mécanique), réseau (électrique), plastiques (tour de production de), palan électrique, conduite forcée (de barrage) ; et parfois l'entreprise : la Compagnie Électro-mécanique, EDF, Saint-Gobain... Nulle volonté là de promouvoir des marques (lors de l'exposition, les œuvres n'étaient pas classées par entreprise) : il s'agit de conserver la désignation du motif dans un souci de réalisme que le travail d'abstraction ne doit pas corrompre.

Arnould travaillait parfois d'après des photographies industrielles, parfois sur le vif. Il est difficile de faire le départ entre les deux types de croquis. Le petit florilège ici présenté témoigne de la variété de son expression. Certains dessins sont très réalistes et portent véritablement témoignage de l'organisation industrielle de l'époque, comme le croquis au crayon représentant la chaîne de fabrication de téléviseurs Philips à Chartres ou, comme un détail du précédent, celui figurant un ouvrier de la chaîne, tournevis en main. D'autres sont déjà très abstraits, comme le dessin de la « conduite forcée » du barrage EDF de Serre-Ponçon dans les Alpes, alors encore en travaux, ou celui du « réseau électrique », également d'EDF. Parfois, Arnould note des indications de couleur, mais aussi des précisions techniques : « ceci tourne », sur le

dessin représentant le concasseur d'anodes de carbone de l'usine Pechiney à Saint-Jean-de-Maurienne (industrie de l'aluminium).

Arnould n'entend pas représenter principalement le labeur des hommes, qu'on aperçoit pourtant dans « Chargement benne », ni l'usine comme motif paysager, qui figure avec les torchères des puits de pétrole de Parentis, à côté de Bordeaux. Il s'agit de montrer le processus productif lui-même, combinaison d'hommes, de machines et de matières. *Forces et rythmes de l'industrie* : l'usine est énergie, transmutation de la matière. Elle est rythme aussi, « concerto de tuyauterie », pour citer Alain Resnais qui, à la même époque qu'Arnould, a représenté cinématographiquement le même type d'usines qu'Arnould dans le *Chant du styrène*, documentaire à la gloire de l'industrie des matières plastiques, réalisé en 1958 avec un texte en vers de Raymond Queneau et une musique de Pierre Barbaud².

2. Sur la place de cette musique de film dans l'œuvre de Pierre Barbaud, voir Nicolas Viel (2009), « Pierre Barbaud et le cinéma : question de méthode », 1895 : *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 58, p. 110-127. Disponible en ligne : <http://1895.revues.org/3965> (consulté le 12 mai 2016).

Gwenaële Rot et François Vatin

Les auteurs

Miriam Akkermann

Miriam Akkermann est née à Séoul. Elle a obtenu un diplôme de flûte classique et une maîtrise en musique nouvelle et technologies du Conservatorio C. Monteverdi à Bolzano, et a étudié la composition ainsi que l'art sonore à l'Université des arts de Berlin, où elle a également obtenu son doctorat en musicologie. Elle a présenté et publié ses travaux dans des contextes tant scientifiques qu'artistiques, a reçu plusieurs bourses d'études internationales et a été élue membre de la German Young Academy en 2015. Elle travaille actuellement comme professeure adjointe au Département des médias numériques et audiovisuels l'Université de Bayreuth.

Michel Duchesneau

Michel Duchesneau est professeur titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et directeur de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). Ses travaux historiques portent sur la musique en France aux ^{xix}e et ^{xx}e siècles, alors que ses travaux en sociomusicologie sont consacrés à la musique contemporaine et aux publics de la musique au Québec. Il dirige une équipe de recherche dans le cadre d'un programme de recherche en partenariat avec différents organismes musicaux québécois et français sur le développement des publics de la musique.

Annelies Fryberger

Annelies Fryberger est doctorante à l'EHESS au Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAAL) et au sein de l'équipe

Analyse des pratiques musicales à l'Ircam, sous la direction d'Esteban Buch (CRAAL-EHESS) et de Nicolas Donin (Ircam-CNRS). Son travail de doctorat porte sur l'évaluation de la musique contemporaine et la figure du commanditaire en France et aux États-Unis. Les premiers résultats de ses recherches sont publiés dans *Faire l'art : analyser les processus de création artistique* (Irina Kirchberg et Alexandre Robert [dir.], L'Harmattan, 2014) et dans la revue *Figures de l'art* (2015, n° 30).

Jonathan Goldman

Musicologue, Jonathan Goldman a fait des études de premier cycle en philosophie et en mathématiques à l'Université McGill, pour obtenir ensuite une maîtrise puis un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal en 2006, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. D'abord professeur adjoint d'histoire de la musique à l'Université de Victoria, il est professeur agrégé de musicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal depuis 2013. Son ouvrage *The Musical Language of Pierre Boulez : Writings and Compositions* est paru aux Cambridge University Press en 2011 et lui a mérité un prix Opus dans la catégorie « Livre de l'année ». Jonathan Goldman est également rédacteur de la rubrique Musique du *Routledge Encyclopedia of Modernism* et a été rédacteur en chef de la revue *Circuit* de 2006 à 2016.

Symon Henry

Symon Henry travaille présentement sur différents projets abordant la création (composition, interprétation, improvisa-

tion), la réflexion esthétique et la poésie. Sa démarche, profondément marquée par une certaine forme de quête d'identité, a aussi été influencée par ses études à Montréal, Paris et Stuttgart (Allemagne). Ses œuvres ont été interprétées en Amérique du Nord, en Europe et en Asie par des ensembles tels que l'orchestre symphonique HSO-Stuttgart, l'ensemble SurPlus, l'ensemble Aventa et le Nouvel Ensemble Moderne. Il s'intéresse tout particulièrement aux frontières entre la musique et d'autres formes d'art telles que le théâtre, l'installation ou la performance, entre autres avec le collectif Projet K, dont il est membre fondateur. Il est lauréat, en 2014, du Grand Prix John-Weinzweig de la fondation SOCAN et prendra part à la tournée *Génération 2016* de l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+). Son premier recueil de poésie, *Son corps parlait pour ne pas mourir*, paraîtra à l'hiver 2016 aux Éditions de la Tournure.

Matthew Lorenzon

Matthew Lorenzon est musicologue et critique de musique contemporaine à Melbourne. Titulaire d'un doctorat en musicologie de l'Université nationale australienne, sa thèse portait sur l'interaction entre la musique et la philosophie dans une collaboration entre Alain Badiou et Xavier Darasse. Il est le fondateur du blogue *Partial Durations* et de la Melbourne Music Analysis Summer School.

Maxime McKinley

Compositeur, Maxime McKinley a étudié à Montréal avec Michel Gonneville et Isabelle Panneton avant de se perfec-

tionner à Paris auprès de Martin Matalon et Gérard Pesson. Il a reçu le prix Opus « Compositeur de l'année » (2014), l'Opus « 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. Ses textes ont paru dans diverses revues, notamment *Circuit, musiques contemporaines*, dont il est le rédacteur en chef depuis 2016. Il a été compositeur en résidence à la Chapelle historique du Bon-Pasteur de septembre 2011 à mai 2014 et travaille actuellement à 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 FRQSC.

Luis Velasco-Pufleau

Docteur en musique et musicologie (Université Paris-Sorbonne), Luis Velasco-Pufleau est chercheur postdoctorant à l'Université de Salzbourg (2013-2016) et *Balzan visiting fellow* à la Faculté de musique de l'Université d'Oxford (2015-2016). Il a été également chercheur postdoctorant (2012-2013) au Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAI) de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Ses recherches portent notamment sur les rapports entre musique, esthétique et politique aux ^{xx}e et ^{xxi}e siècles. Il est membre du comité de rédaction de la revue *Transposition : musique et sciences sociales* (<transposition.revues.org>).

Theodore Wiprud

Theodore Wiprud est un compositeur jouant un rôle important en tant qu'éducateur, diffuseur de concerts et producteur de musique. Ses œuvres sont connues pour l'impact qu'elles exercent sur les interprètes et le public, reflétant de la sorte son interaction avec les adultes et les jeunes auditeurs, en tant que vice-président (éducation) de l'Orchestre philharmonique de New York. Parmi ses œuvres récentes, un concerto pour violon (*Katrina*), composé pour Ittai Shapira, a été enregistré avec l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool sur Champs Hill Records. Son opéra en un acte, *My Last Duchess*, avec un livret de Tom Dulack se fondant sur la poésie de Robert Browning, a été créé en avril 2012. *Mudang* (2014), qui combine le p'iri coréen et le quatuor à cordes, a été entendue sur trois continents. Wiprud est diplômé *cum laude* en biochimie de l'Université Harvard et détient une maîtrise en théorie et composition de l'Université de Boston où il travaillait avec David Del Tredici. Il a également étudié avec Robin Holloway à l'Université de Cambridge, ainsi qu'avec Jacob Druckman et Bernard Rands à Aspen.

Résumés/Abstracts

Annelies Fryberger

L'évaluation par les pairs en musique contemporaine en France et aux États-Unis

Cet article a pour objet l'évaluation par les pairs en musique contemporaine, notamment au sein de deux institutions : le ministère de la Culture (France) et New Music USA (États-Unis). Nous nous arrêtons longuement sur une figure d'évaluateur que nous appelons « l'intermédiaire » (d'après le travail du sociologue Ronald S. Burt), typifiée par ses liens avec plusieurs réseaux de créateurs plutôt que par son ancrage dans un seul réseau cohésif. Cela nous mène à discuter de l'art sonore, un genre qui demande aux créateurs de nourrir des liens avec des réseaux divers, et du succès institutionnel étonnant des compositrices dans ce domaine. S'ensuit une comparaison des différents systèmes de vote utilisés par les deux institutions étudiées, avec une conclusion sur le travail de *gatekeeping* en musique contemporaine et sur les façons dont ce travail peut influencer sur le travail créateur des compositeurs.

Mots clés : arts sonores, commandes d'État français, évaluation par les pairs, réseaux, sociologie de l'évaluation.

Peer Review in Contemporary Music in France and the United States

This article looks at peer review in the field of new music, in particular as practiced in two institutions:

the Ministry for Culture (France) and New Music USA (USA). We look closely at a figure that we've chosen to call the "broker" (after the work of sociologist Ronald S. Burt), characterized by ties with several creative networks, rather than being anchored in one, cohesive network. This leads us to discuss the genre of sound art—which requires its artists to maintain ties with diverse networks—and the surprising institutional success of women composers in this field. This is followed by a comparison of the different voting systems used in the two institutions studied, with a conclusion on gatekeeping work in new music, and how this work might influence the creative process of composers.

Keywords: French commandes d'État, networks, peer review, sociology of evaluation, sound art.

Luis Velasco-Puffleau

Commande et créativité partagée : la *Sequenza XII* pour basson de Luciano Berio

En fixant le lieu, la date et le cadre de la création, la commande d'une œuvre nouvelle peut constituer la consolidation d'un travail artistique et d'une collaboration intellectuelle de plusieurs années entre le compositeur et l'interprète. Tel est le cas de la *Sequenza XII* pour basson de Luciano Berio (1925-2003), dédiée au bassoniste français Pascal Gallois. Créée au Théâtre du Châtelet à Paris le 15 juin 1995, cette œuvre émerge lentement au cours d'un processus de maturation tech-

nique et musicale ayant commencé en 1990, où le compositeur et l'interprète s'entraînent mutuellement dans une dynamique de créativité partagée. S'appuyant sur des documents d'archives et sur une série d'entretiens avec Pascal Gallois, l'objectif de cet article est de retracer le processus de création de cette *Sequenza* afin de montrer de quelle façon le moment de la commande officielle de la part de l'Ensemble intercontemporain concrétise l'engagement artistique entre un virtuose et un compositeur au sommet de son art.

Mots clés : Luciano Berio, créativité partagée, Ensemble intercontemporain, Pascal Gallois, *Sequenza XII*.

Commissioning and Shared Creativity: The Sequenza XII for Bassoon by Luciano Berio

By determining the place, date, and framework for the premiere, the commission of a new work can give a concrete reality to the longstanding artistic work and intellectual collaboration between a composer and a performer. Such was the case for the Sequenza XII for bassoon by Luciano Berio (1925-2003), dedicated to the French bassoonist Pascal Gallois. Premiered at the Théâtre du Châtelet in Paris on 15 June 1995, this work is the fruit of a long process of technical and musical maturation which began in 1990, wherein the composer and the performer were caught up in a dynamic of shared creativity. Using archival documents and a series of interviews with Pascal Gallois, the aim of this article is to track the creation of this Sequenza in order to show how the official commission from the Ensemble intercontemporain materialized the artistic commitment between a virtuoso and a composer at the peak of his artistic career.

Keywords: Luciano Berio, Ensemble intercontemporain, Pascal Gallois, *Sequenza XII*, shared creativity.

Annelies Fryberger et Matthew Lorenzon

Le risque du don, l'incertitude des affaires : discussion des résultats d'une enquête sur les commandes en musique contemporaine

Quels sont les risques courus dans une commande en musique contemporaine ? À travers des entretiens avec 24 commanditaires, interprètes et compositeurs du Canada, des États-Unis, d'Australie et de France, un modèle de différents types de risques rencontrés dans le cadre d'une commande est développé. Malgré le fait qu'ils fournissent l'argent pour une commande, les commanditaires apparaissent comme les moins exposés aux risques financiers, dans sa définition classique ; les sommes données pour des commandes fonctionnent véritablement comme les dons philanthropiques, comme le veut la législation. De la même manière, les compositeurs ne sont pas plus exposés aux risques financiers, étant plutôt préoccupés par l'incertitude inhérente au processus créateur. Ce sont finalement les interprètes qui se révèlent les plus exposés aux risques financiers, *a fortiori* quand ils agissent à titre d'« intermédiaires » entre le commanditaire et le compositeur. Les interprètes se doivent de respecter une multitude de mesures relatives à la sécurité au travail et de gérer des problèmes de flux de trésorerie découlant de résultats contradictoires et des calendriers de paiement non alignés. Ils se trouvent ainsi pris en tenaille entre les désirs des compositeurs à prendre des risques esthétiques et les obligations créées par le don philanthropique.

Mots clés : commandes, ensemble de musique contemporaine, mécénat privé, musique contemporaine, philanthropie.

Risky Gifts and Uncertain Business: A Discussion of Results from a Survey on Commissioning in New Music

What are the risks involved in commissioning new music? Through interviews with 24 commissioners, performers, and composers based in Canada, the US,

Australia, and France, we develop a model of the different types of risk encountered during the commissioning process. Despite providing the money for a commission, we found that commissioners are least exposed to financial risk as it is classically defined; commissioning fees really do behave like the philanthropic gifts they are legislated to be. Composers were likewise little exposed to financial risk, concerning themselves instead primarily with the uncertainty inherent to the creative process. We found that it is actually performers who are most exposed to financial risk, especially when they act as “middlemen” between commissioning bodies and composers. Burdened with compliance to a variety of Occupational Health and Safety laws and cash-flow issues stemming from conflicting outcomes and funding schedules, we found that performers were caught in a pincer between composers’ desires to take aesthetic risks and the obligations created by the philanthropic gift.

Keywords: commissioning, contemporary art music, new music ensembles, philanthropy, private patronage.

Miriam Akkermann

(Ré-)Exécuter les anciennes musiques mixtes des années 1980 de l'Ircam : *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez

Dans les années 1980, l'exécution de la musique mixte nécessitait un équipement technique lourd et coûteux, qui était généralement lié à des institutions. Par conséquent, la création de ces œuvres était également liée à des structures techniques, des ressources en personnel, des installations, ainsi qu'à l'évolution technologique. Aujourd'hui, la réexécution de ces œuvres fait face à plusieurs défis. En raison de l'évolution rapide de la technologie, l'exécution de ces pièces est en changement constant, et leur documentation repose en partie sur une tradition orale d'échange d'informations. La carrière de telles œuvres est donc plus fortement liée aux acteurs institutionnels que ce qui est généralement le cas. Partant de l'exemple du *Dialogue de l'ombre*

double (1976/1981-1984) de Pierre Boulez, la situation des réexecutions des compositions en musique mixte à l'Ircam dans les années 2000 est décrite dans le but de donner un aperçu des tendances générales.

Mots clés : Pierre Boulez, *Dialogue de l'ombre double*, Ircam, musique mixte, pratique d'exécution, réalisateur en informatique musicale.

(Re-)Performing Early Mixed Music from the 1980s at Ircam: Pierre Boulez's *Dialogue de l'ombre double*

*In the 1980s, performing mixed music required cumbersome, expensive technical equipment which was usually tied to institutions. Hence, the creation of those works was bound to technical structures, personnel resources, and facilities, and closely connected to technological developments. Today, re-performances of these works face several challenges. Due to rapidly changing technology, the performance of these pieces is in constant flux, and documentation on them is based in part on an oral tradition of information exchange. The career of such works is therefore more strongly connected to institutional actors than is typically the case. Based on the example of Pierre Boulez's composition *Dialogue de l'ombre double* (1976/1981-1984), the situation of re-performances of mixed music compositions at Ircam in the 2000s is described in order to give a brief overview of more general trends.*

Keywords: Pierre Boulez, computer music designers, Dialogue de l'ombre double, Ircam, mixed music, performance practice.

Theodore Wiprud

La question des honoraires de commande aux États-Unis : le point de vue d'un compositeur

Les compositeurs professionnels de musique de concert et dramatique continuent de compter sur les commandes comme source importante de revenus.

Theodore Wiprud, compositeur et administrateur des arts, examine la façon dont la provenance et la répartition des commandes ont évolué au cours des dernières années aux États-Unis. Plusieurs compositeurs discutent de leurs expériences et de la manière dont la nature d'une commande donnée peut affecter tant le processus de création que la réception et les occasions d'exécuter l'œuvre ainsi créée.

Mots clés: commande, compositeur, composition, honoraires, musique.

The Question of Commissioning Fees in the us: A Composer's Perspective

Active professional composers of concert and dramatic music continue to rely on commissions as an important source of income. Theodore Wiprud, a composer and senior arts administrator, examines how the sources and distribution of commissions has evolved in recent years in United States. A range of working composers discuss their experiences and how the nature of a given commission can affect everything from the creative process to a new work's reception and performance opportunities.

Keywords: commission, composer, composition, fees, music.



Reynold Arrould, *Chargement de bennes*, 1957-1958. Dessin au crayon, 21 × 24 cm. Droits réservés.

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

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

Abonnements:

Circuit, musiques contemporaines

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

Tél.: (514) 343-6388 • Courriel : info@revuecircuit.ca

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

www.revuecircuit.ca

L'abonnement inclut tous les numéros du volume choisi.

Veuillez m'abonner à CIRCUIT

☐ vol. 25, 1-2-3 (2015)

☐ vol. 26, 1-2-3 (2016)

Nom (signataire de la carte)

Adresse

Pays

Code postal

Courrier électronique

Téléphone

☐ Chèque ci-joint

☐ Mandat postal

☐ Visa

☐ Mastercard

N°

Date d'expiration

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

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

Port compris et taxe incluse.

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

NUMÉROS DÉJÀ PARUS:

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

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



Festival International du Film sur l'Art

artfifa.com



Matinées du Film sur l'Art

Pour la 19^e année consécutive,
le FIFA présente les lauréats de
la 34^e édition en collaboration
avec le Musée des beaux-arts de
Montréal (MBAM).

Du 2 octobre au
13 novembre 2016

Au Musée des beaux-arts
de Montréal

M MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTRÉAL

Découvertes du Film sur l'Art

Le Conseil des arts de Montréal
et le FIFA vous proposent une série
de 6 films marquants du 33^e FIFA.

Du 1^{er} octobre au
19 avril 2017

17 représentations dans
divers lieux de diffusion
culturels à Montréal



Entrée libre
artsmontrealtournee.org

Les Rendez-vous du FIFA au CCA

Une programmation estivale
spécialement conçue par le
FIFA pour le Centre Canadien
d'Architecture.

Du 14 juillet au
8 septembre 2016

Projections en plein air
dans le parc Baile

CCA
Centre Canadien d'Architecture
Canadian Centre for Architecture

Entrée libre
Centre Canadien
d'Architecture

LE VIVIER

AU *gesù*

Et plusieurs autres!

LE GAZETIER DES
MÉTIERES NOUVELLES
VIVIER

VISITEZ LEVMER.CA

Québec 

Appendix 1

References

1

1998

1000



and the authors' contributions are as follows:

SQUAN

1/5-0000

LEIM

1002

LOGITEC
無線滑鼠

9

www.reseaumusiquesnouvelles.ca

FORMATS



Saint-Laurent

* 2-22



LIBRAIRIE • ART • BOOKSTORE

AK OUS XIII MA

FESTIVAL DES MUSIQUES
NUMÉRIQUES IMMERSIVES

19 > 22 OCTOBRE 2016
USINE C / MONTRÉAL

PROGRAMMATION

AKOUSMA.CA



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



FONDATION
SOCAN
FOUNDATION

Conseil des arts
et des lettres
Québec



LE NUMÉRIQUE EN REVUES

LE RAYONNEMENT DE LA CULTURE QUÉBÉCOISE
DANS L'UNIVERS NUMÉRIQUE

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE ESPACE ETC MEDIA INTER CINÉMA 24 IMAGES CINÉ-BULLES SÉQUENCES
CRÉATION LITTÉRAIRE BRÈVES LITTÉRAIRES MÖBIUS XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ
L'INCONVÉNIENT QUÉBEC FRANÇAIS RELATIONS HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ
HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU
THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE

Des revues qui couvrent l'actualité cinématographique, littéraire et théâtrale, analysent les grands enjeux de société, invitent à découvrir le passé et le patrimoine du Québec, donnent à lire les textes de nos écrivains, poètes et auteurs.

Un corpus unique et d'une grande richesse!

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

Conseil des arts
et des lettres
Québec



SODEP.QC.CA
POUR FEUILLETER OU VOUS ABONNER!

Imprimé sur du papier Rolland opaque 30
30 % postconsommation, accrédité ÉcoLogo et fait à partir de biogaz.



MUSIQUES CONTEMPORAINES

DÉJÀ PARUS

POSTMODERNISME (vol. 1, n° 1, 1990)

MONTRÉAL MUSIQUES ACTUELLES (vol. 1, n° 2, 1990)

CLAUDE VIVIER (vol. 2, n° 1-2, 1991)

BOULEZ AU CANADA : PORTRAIT D'IMPACT
(vol. 3, n° 1, 1992)

OPÉRA? GAUVREAU, PROVOST, KAGEL (vol. 3, n° 2, 1992)

ÉLECTROACOUSTIQUE-QUÉBEC : L'ESSOR
(vol. 4, n° 1-2, 1993)

GILLES TREMBLAY : RÉFLEXIONS (vol. 5, n° 1, 1994)

ESPACE XENAKIS (vol. 5, n° 2, 1994)

TREMBLAY/VARÈSE/MESSIAEN (vol. 6, n° 1, 1995)

MUSIQUE ACTUELLE? (vol. 6, n° 2, 1995)

RUPTURES? (vol. 7, n° 1, 1996)

SERGE GARANT (vol. 7, n° 2, 1996)

AUTOPORTRAITS. MONTRÉAL, L'APRÈS 1967
(vol. 8, n° 1, 1997)

QUÉBÉCAGE (vol. 8, n° 2, 1997)

L'AIR DU TEMPS (vol. 9, n° 1, 1998)

CARTE BLANCHE À BOULIANE ET REA (vol. 9, n° 2, 1998)

QUÉBEC : GÉNÉRATION FIN DE SIÈCLE (vol. 10, n° 1, 1999)

LES RACINES DE L'IDENTITÉ (vol. 10, n° 2, 1999)

ANALYSES (vol. 11, n° 1, 2000)

LE QUATUOR À CORDES SELON SCHAFER
(vol. 11, n° 2, 2000)

PERCEPTIONS (vol. 11, n° 3, 2001)

HENRI POUSSEUR : VISAGES (vol. 12, n° 1, 2001)

OPÉRA AUJOURD'HUI (vol. 12, n° 2, 2002)

LA ROUTE DE SOI (vol. 12, n° 3, 2002)

L'ÉLECTROACOUSTIQUE : À LA CROISÉE DES CHEMINS?
(vol. 13, n° 1, 2002)

QUI ÉCOUTE? 1 (vol. 13, n° 2, 2003)

ÉLECTROACOUSTIQUE : NOUVELLES UTOPIES
(vol. 13, n° 3, 2003)

QUI ÉCOUTE? 2 (vol. 14, n° 1, 2003)

MONTRÉAL/NOUVELLES MUSIQUES (vol. 14, n° 2, 2004)

FRANK ZAPPA : 10 ANS APRÈS (vol. 14, n° 3, 2004)

INTERPRÉTER LA MUSIQUE (D')AUJOURD'HUI
(vol. 15, n° 1, 2004)

CARTE D'IDENTITÉS (vol. 15, n° 2, 2005)

SOUVENIRS DE DARMSTADT : RETOUR SUR LA MUSIQUE
CONTEMPORAINE DU DERNIER DEMI-SIÈCLE
(vol. 15, n° 3, 2005)

ÉCRIRE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE DU XX^e SIÈCLE
(vol. 16, n° 1, 2005)

MUSIQUE DE CRÉATION ET JEUNES PUBLICS
(vol. 16, n° 2, 2006)

À MUSIQUE CONTEMPORAINE,
SUPPORTS CONTEMPORAINS? (vol. 16, n° 3, 2006)

LE GÉNOME MUSICAL (vol. 17, n° 1, 2007)

PLEIN SUD : AVANT-GARDES MUSICALES EN AMÉRIQUE LATINE
AU XX^e SIÈCLE (vol. 17, n° 2, 2007)

MUSIQUE *IN SITU* (vol. 17, n° 3, 2007)

LA FABRIQUE DES ŒUVRES (vol. 18, n° 1, 2008)

POSTICHES ET MÉLANGES (vol. 18, n° 2, 2008)

CLAUDE VIVIER, VINGT-CINQ ANS APRÈS
(vol. 18, n° 3, 2008)

COMPOSER AU FÉMININ (vol. 19, n° 1, 2009)

STOCKHAUSEN AU QUÉBEC (vol. 19, n° 2, 2009)

PIONNIERS CANADIENS DE LA LUTHERIE ÉLECTRONIQUE
(vol. 19, n° 3, 2009)

LA MUSIQUE CONTEMPORAINE D'HIER À DEMAIN

(vol. 20, n° 1-2, 2010)

Numéro double qui marque le vingtième anniversaire de la revue. Une première partie intitulée « Hier » se penche sur l'histoire de la revue de musique contemporaine, tandis qu'une deuxième partie, « Aujourd'hui », reproduit sans commentaire des extraits de partitions ou d'esquisses d'œuvres créées au cours de la saison. La dernière section propose les résultats d'une enquête menée auprès des compositeurs, interprètes, chefs d'orchestre et directeurs artistiques d'ensembles et de festivals sur l'avenir de la musique de création.

GILLES TREMBLAY, OU LE PLAIN-CHANT CONTEMPORAIN

(vol. 20, n° 3, 2010)

Numéro qui explore la spécificité du langage musical propre au très influent compositeur québécois, il s'inscrit dans le cadre de la Série hommage qui fut chapeautée par la Société de musique contemporaine du Québec (smcq). Les illustrations sont tirées d'une exposition montée par le collectif ARPRIM.

DU SPIRITUEL DANS L'ART? (vol. 21, n° 1, 2011)

Numéro consacré aux thèmes de la transcendance et de la spiritualité dans la création contemporaine. Comprend des articles sur Mark Andre, John Burke, Arvo Pärt et le spectralisme, ainsi qu'une enquête auprès de compositeurs et interprètes. Illustrations de Yan Giguère.

MUSICIENS SANS FRONTIÈRES (vol. 21, n° 2, 2011)

Numéro préparé sous la direction de Nathalie Fernando rassemblant des réflexions d'ethnomusicologues, de musicologues, de compositeurs et d'anthropologues sur divers aspects de la création contemporaine à l'échelle mondiale. Contributions de Kofi Agawu, Philippe Leroux, Bernard Lortat-Jacob, René Orea, Michael Tenzer et Bob W. White.

MUSIQUE AUTOMATISTE? PIERRE MERCURE

ET LE *REFUS GLOBAL* (vol. 21, n° 3, 2011)

Sous la direction de Claudine Caron et Jonathan Goldman; avec contributions de musicologues, compositeurs, et une historienne de la danse. Contient une transcription inédite d'une émission radiophonique de 1961; Brian Cherney propose des analyses musicales de *Triptyque* et *Lignes et points* de Mercure.

ARTS DE LA SYNCHRONISATION (vol. 22, n° 1, 2012)

Explore les différentes façons dont la synchronisation entre dans le cercle des préoccupations des musiciens, notamment dès lors que la musique s'associe à d'autres arts qui se déploient dans le temps, comme la danse, le théâtre ou le cinéma. Réalisé conjointement avec la revue *Intermédialités*. Le Cahier d'analyse est consacré à l'œuvre de Michel Longtin.

GLENN GOULD ET LA CRÉATION (vol. 22, n° 2, 2012)

À l'occasion du 80^e anniversaire de la naissance de Glenn Gould, ce numéro se penche sur ses activités qui relèvent de la sphère de la création contemporaine, notamment son travail de compositeur, son militantisme en faveur de la musique de son temps et sa réalisation de documentaires radiophoniques. Illustrations de Tim Lee et Cahier d'analyse consacré à une œuvre de Serge Garant.

VIVA LA MUSICA! ANA SOKOLOVIĆ (vol. 22, n° 3, 2012)

Numéro qui explore l'univers onirique d'Ana Sokolović, dont le travail fut honoré dans le cadre de la troisième édition de la Série hommage de la Société de musique contemporaine du Québec (smcq) en 2011-2012. Illustrations de Jaber Lutfi.

LA MUSIQUE DES OBJETS (vol. 23, n° 1, 2013)

Sur l'univers inouï de créateurs « patenteux », tels que Nicolas Bernier, Jean-François Laporte et le groupe Sonde, qui font de la musique en détournant des objets du quotidien de leur fonction première.

PRÉSERVATION DU PATRIMOINE CULTUREL CONTEMPORAIN

(vol. 23, n° 2, 2013)

Aborde la problématique de la préservation du patrimoine musical dans sa relation avec la technique et la technologie. Porte sur la musique électroacoustique, mixte ou l'électronique en temps réel. Sous la direction de Guillaume Boutard. Cahier d'analyse sur une œuvre de Nicole Lizée.

GÉOMÉTRIES DURABLES : POUR LES 25 ANS DU NOUVEL

ENSEMBLE MODERNE (vol. 23, n° 3, 2013)

Exploration de genres ou de formations instrumentales qui persistent jusqu'à aujourd'hui (concerto, ensemble « pierrot », etc.), malgré les critiques d'une certaine esthétique moderniste. Illustrations de Martin Lord.

DENIS GOUGEON EN SIX THÈMES (vol. 24, n° 1, 2014)

Parcours dans l'univers musical de Denis Gougeon, célébré dans le cadre de la Série hommage de la smcq. Comprend un entretien, un catalogue d'œuvres et un témoignage de son collaborateur fréquent, le metteur en scène Denis Marleau. Le cahier d'analyse lui est dédié également. Illustrations de Michel Goulet.

LA RECHERCHE MUSICALE : AUX CROISEMENTS DE L'ART ET

DE LA SCIENCE (vol. 24, n° 2, 2014)

Ce numéro cherche à comprendre la mise en relation de la musique et des sciences, particulièrement ce qui diffère les buts et processus de la recherche musicale de ceux de la recherche scientifique ou de la création musicale. Cahier d'analyse sur une œuvre de Robert Normandeau. Illustrations d'Andrée-Anne Dupuis Bourret.

PACTES FAUSTIENS : L'HYBRIDATION DES GENRES MUSICAUX

APRÈS ROMITELLI (vol. 24, n° 3, 2014)

Ce numéro explore l'univers et l'héritage du compositeur franco-italien Fausto Romitelli (1963-2004), disparu trop tôt il y a de cela déjà dix ans, à l'âge de 41 ans, et pour qui la culture populaire (le rock ou la bande dessinée) constituait un horizon inébranlable à partir duquel il construisait son univers inouï. Illustrations de Gianluca Lerici.

CONTENIR LE SONORE : LES NOUVEAUX PROFILS DE LA

NOTATION (vol. 25, n° 1, 2015)

Sous la direction d'Isabelle Panneton et Marie-Pierre Brasset, numéro consacré aux enjeux de la notation musicale dans les partitions d'aujourd'hui. Outre des textes des deux rédactrices invitées, le dossier thématique comprend des textes de Georges Forget, Caroline Traube, Pierre Couprie et François-Xavier Féron. Illustrations de Catherine Bolduc.

EMPREINTES ÉCOLOGIQUES (vol. 25, n° 2, 2015)

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

TZADIK : L'ESTHÉTIQUE DISCOGRAPHIQUE

SELON JOHN ZORN (vol. 25, n° 3, 2015)

Sous la direction de François-Xavier Féron, parcours dans l'univers musical et graphique de John Zorn et de sa maison de disques Tzadik, à travers les contributions de François-Xavier Féron, Karen Brunel-Lafargue, David Unger, Pierre-Yves Macé, Giuseppe Frigeni, David Konopnicki et Guillaume Boutard. Illustrations de Heung-Heung Chin (Chippy).

JOHN REA : UNE MASQUOGRAPHIE RAISONNÉE

(vol. 26, n° 1, 2016)

Dirigé par Jonathan Goldman, ce numéro explore les multiples facettes de l'univers de John Rea, compositeur célébré par la Série hommage 2015-2016 de la smcq, à travers les contributions de Jimmie LeBlanc, Maxime McKinley, Anne Marie Messier et Michel Robert, Julien Bilodeau et John Rea lui-même. Illustrations de Nicholas Voieikoff-Erens.

La commande d'œuvre a toujours été au cœur du système des arts. D'ailleurs, d'un point de vue historique, on peut considérer que cela aura été l'un des principaux moteurs de la création artistique. De François 1^{er} aux Médicis de Florence, de Louis XIV à Frédéric II de Prusse en passant par le prince Andreï Kirillovitch Razoumovsky, le principe est le même. Un roi, un prince ou un riche bourgeois accorde son soutien à un artiste de son choix en lui versant un salaire l'attachant à son service de manière plus ou moins longue. [...] Le mécanisme a, évidemment, considérablement évolué, mais le principe reste le même si ce n'est la question du choix de l'artiste, qui aura longtemps été le fait du mécène seul.

MICHEL DUCHESNEAU

Les passages devant des jurys de pairs rythment la vie du compositeur dans son parcours professionnel : les diplômes, les prix, les résidences, les commandes. Le compositeur est souvent appelé à faire ce travail d'évaluation, mais dans les recherches sur le travail créateur, on a tendance à occulter le travail d'évaluation, qui fait néanmoins partie intégrante des tâches accomplies pour participer à la vie et au maintien de ce monde artistique.

ANNELIES FRYBERGER



Reynold Arnould, *Réseau Gaz* (Gaz de France), 1957-1958.
Aquarelle, 31 x 23, 5 cm. Droits réservés.

Éditorial

Continuer

Maxime McKinley

Introduction

Commander une œuvre musicale

Michel Duchesneau

Évaluer l'œuvre à venir

L'évaluation par les pairs en musique

contemporaine en France et aux États-Unis

Annelies Fryberger

La commande d'œuvre

Commande et créativité partagée : la *Sequenza XII* pour basson de Luciano Berio

Luis Velasco-Puffeau

Risky Gifts and Uncertain Business: A Discussion of Results from a Survey on Commissioning in New Music

Annelies Fryberger et Matthew Lorenzon

Et après ?

(Re-)Performing Early Mixed Music from the 1980s at Ircam: Pierre Boulez's *Dialogue de l'ombre double*

Miriam Akkermann

Point de vue

The Question of Commissioning Fees in the us: A Composer's Perspective

Theodore Wiprud

ACTUALITÉS

In Memoriam Pierre Boulez (1925-2016) : l'état de la recherche

Jonathan Goldman

Entendu dans *Cette ville étrange* : « Fuck toute ! »

– une génération de compositeur-e-s décomplexé sa marge
Symon Henry

La Chapelle historique du Bon-Pasteur :

la Maison de la musique, de Georges Nicholson

Compte rendu de Cléo Palacio-Quintin

Créé dans Le Vivier

Cléo Palacio-Quintin

Nouveautés en bref

Cléo Palacio-Quintin

ISSN 1183-1693

ISBN 978-2-7606-3699-6



9 782760 636996 18\$