

Musiques d'aujourd'hui Contemporary Music

Marc Hyland et Michel Gonneville

Volume 9, numéro 1, 1998

L'air du temps

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902222ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902222ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Hyland, M. & Gonneville, M. (1998). Compte rendu de [Musiques d'aujourd'hui]. *Circuit*, 9(1), 74–88. <https://doi.org/10.7202/902222ar>

Musiques d'aujourd'hui

François Morel : Musique à l'Université Laval, vol. IV ; SNE-579-CD.

En ces temps de disette généralisée, où la création musicale se trouve peu représentée, sur disque et ailleurs, on soulignera avec enthousiasme cette nouvelle parution, qui réunit sept œuvres du compositeur François Morel. On sait que Morel, né en 1926, a fait ses études au Conservatoire de musique de Montréal, dans la classe de composition de Claude Champagne, pour ensuite travailler de façon sporadique avec Edgar Varèse, à New York. Les œuvres pour petits ensembles et solistes présentées ici ont été composées au cours des dernières années, à l'exception des *Quatre chants japonais* (1949) et de *Taléa* (1984). Nous laisserons aux auditeurs le soin de consulter les précieux commentaires qu'a signés Morel au sujet de chacune d'elles pour en savoir plus sur le raffinement de leurs structures.

D'emblée, on serait tenté de dire que la musique de François Morel est inspirée et *inspirante*, par son foisonnement, sa claire complexité et sa générosité de pensée exceptionnelle. Une oreille minutieuse est ici à l'œuvre, comme

en témoignent ces pièces de caractères très variés, où le compositeur sait toujours faire *sonner* les instruments qu'il met en jeu. Cette qualité devient manifeste dans *Distance Intime*, pour flûte et piano, où les deux habiles instrumentistes parcourent allègrement un tissu musical contrasté et empreint d'une énergie rythmique contagieuse.

Lumières sculptées, pour 7 cuivres et 3 percussions, est aux dires du compositeur une œuvre plus spirituelle que religieuse. D'une belle plénitude sonore, l'œuvre a été inspirée par la beauté des vitraux de la nouvelle Cathédrale de Coventry, en Angleterre. On regrette que la prise de son n'en donne pas une image un peu plus réverbérée, qui aurait mieux porté sa dimension grandiose.

C'est Linda Dumont, soprano, qui défend avec la justesse et la sobriété requises les *Quatre chants japonais*, avec la participation fluide et attentive du pianiste Michel Franck.

Stèle, pour clarinette solo, est une courte pièce de « concours », et dont la belle sonorité de la clarinettiste Christiane Bouillé traduit bien le caractère méditatif.

Une œuvre difficile – mais jamais ennuyeuse – et subtilement interprétée par le percussionniste Mario Boivin, *Ekleipsis*, pour marimba solo, est élaborée « ... à partir d'un thème lyrique en cinq phrases qui de façon passagère paraît et disparaît... » (notes du compositeur). *Les Éphémères*, pour quatre cors en *fa* et tuba, est en quatre mouvements, et se veut, selon le compositeur qui la dirige ici, « un hommage posthume au poète québécois Gatien Lapointe dont la poésie a des accents âpres, graves et d'une ampleur qui ne se dément pas ».

D'un caractère solennel approprié, cette œuvre d'une difficulté parfois évidente gagnerait peut-être elle aussi à être captée dans un espace plus vaste et réverbérant.

Le titre de la dernière pièce, *Taléa*, signifie *couleur et répétition d'un modèle rythmique*. Cette composition pour flûte, hautbois et clarinette, est selon les notes du compositeur, tributaire de certaines caractéristiques propres aux motets isorythmiques du XIV^e siècle. Ses sections, alternativement confiées à des combinaisons instrumentales et à chacun des solistes, exploitent une gamme de modes de jeux effectivement colorés et toujours soutenus par l'interprétation concentrée qu'en donnent les musiciens, particulièrement expressifs dans leurs passages solo respectifs.

(M.H.)

Percumania : Nishimura, Longtin, Lemay, Grégoire, UMMUS, Série Actuelles, UMM 107.

C'est le solide ensemble de percussions de l'Université de Montréal *Percumania* qui interprète les quatre œuvres présentées sur ce disque. À

l'exception de celle du japonais Akira Nishimura, qui date de 1979, elles sont toutes signées par des compositeurs montréalais qui les ont écrites au cours des dernières années. Il est intéressant de remarquer à la lecture des notes du livret que seule *Triode*, du percussionniste-compositeur Julien Grégoire, est d'inspiration strictement formelle, celles de Michel Longtin et de Robert Lemay étant inspirées par l'univers cinématographique, alors que celle de Nishimura procède des principes du kecak balinais. Toutes différentes qu'elles soient, et la plupart accordant un rôle secondaire au paramètre des hauteurs, ces pièces ont néanmoins en commun un certain sens du rituel tribal, où le sens musical se déploie essentiellement par les facteurs du rythme, du timbre et de l'espace sonore.

D'entrée de jeu, le *Ketiak* d'Akira Nishimura donne le ton de cette approche rituelle : conçue pour six percussionnistes, l'œuvre se veut, comme l'indique Jean Boivin dans sa notice, une « transcription libre des principes rythmiques du kecak balinais variante moderne du rituel Sanghyang Dedari pendant lequel un chœur d'hommes chante des syllabes sans signification en imitation des sons du gamelan ». Simultanément à leur exécution énergique de motifs rythmiques enchaînés, la participation vocale, en onomatopées rapides, est ici et là requise des musiciens, à travers une forme qui, en onze minutes, oscille finement entre des dynamiques extrêmes.

Exil : Shangai 45, de Michel Longtin, s'inspire du film *The Empire of the Sun*, de Steven Spielberg. Son importante dimension programmatique est livrée par le compositeur dans une note de livret. Il y a bien une trame linéaire à l'œuvre ici, dont semble témoigner une avancée quasi monodique du discours musical, par l'usage de différentes marches et de motifs récurrents. C'est Julien Grégoire qui assume, seul, les exigences de ce cinéma sonore d'une durée de près de 23 minutes.

La Soif du mal... Hommage à Orson Welles de Robert Lemay, pour cinq percussionnistes et chef, emprunte à son tour au monde du cinéma en s'incrivant dans une série d'hommages musicaux à de grands réalisateurs. Elle est, aux dires du compositeur, directement inspirée du film *Touch of Evil*, « sans être une musique descriptive ». On y trouve un usage plus étendu des possibilités mélodiques des claviers qui, à travers un tissu rythmique assez touffu, semblent évoquer l'ambiance particulière de ce film « noir ».

Comme le dit son auteur Julien Grégoire, *Triode* « est un jeu d'improvisations dirigées... » et « met en œuvre le développement, à l'intérieur d'un cadre fixe et à vitesse variable, de divers matériaux évoluant dans un climat de promiscuité et d'interaction resserrées ». Évoluant dans une forme en crescendo général, le déroulement des improvisations-interactions entre les trois percussionnistes est cohérent, son caractère formel n'empêchant pas ici aussi l'évocation passagère de certains accents rituels.

La qualité des interprétations des huit musiciens réunis sur ce disque est remarquable : apportant non seulement la virtuosité requise mais aussi une grande attention aux plus infimes détails, on a l'impression qu'ils aiment jouer et écouter, bref, qu'ils sont *présents*, qualité qu'on reconnaîtra aussi aux responsables de la prise de son, tout aussi raffinée.

(M.H.)

Estelle Lemire, Ondes : Jolivet, Ondes ; Murail, Tigres de verre ; Lemire, Capriccio ; Gobeil, Voix blanche ; Louvier, Raga ; Marcel, Danse de l'oiseau de Barbarie ; Boucher, La Contemplation de l'eau par le feu. (Société Nationale d'Enregistrement, SNE 616-CD).

S'il faut (encore...) des preuves de la nécessité des ondes Martenot, c'est la musique qu'on a écrite et que l'on continuera d'écrire pour cet instrument qui les fournira, de même que la qualité des interprètes qui véhiculeront cette musique auprès du public. Après un disque consacré à l'Ensemble d'Ondes de Montréal paru il y a quelques années, la petite et très active Société nouvelle d'enregistrement (SNE) récidive avec un album où l'ondiste Estelle Lemire travaille sans accompagnement (pour le Louvier), accompagnée d'un piano (Jolivet, Marcel, Murail) ou d'une bande magnétique (Boucher, Gobeil, Lemire). Également compositrice à l'inspiration raffinée, Estelle Lemire se présente ici comme une interprète de haut niveau, contrôlant parfaitement les capacités expressives de son instrument, parcourant toute la gamme des nuances, timbres et articulations au gré des langages variés que parlent les œuvres au programme.

Sur le plan de l'intérêt musical, la *Danse*, composée en 1962 par Luc-André Marcel (né en 1919), tient plutôt de la pièce de concours conventionnelle et s'efface devant les *Ondes*, plus audacieuse et intense, écrite par André Jolivet en 1935. Estelle Lemire trouve l'intensité et le souffle nécessaires pour rendre la large courbe formelle de cette œuvre incantatoire, jouée au seul « ruban ». La montée vers le climax et la désinence de celui-ci constituent un moment particulièrement remarquable de son interprétation.

L'Orient a différemment inspiré Alain Louvier et notre compatriote Richard Boucher. Du premier, le *Raga* permet à l'interprète de tracer son propre parcours à travers une série de motifs musicaux et se rapproche ainsi du caractère improvisé des pièces indiennes homonymes. Souvent modale avec des inflexions microtonales, affichant quelques traits exigeants, l'œuvre permet une belle démonstration de l'instrument, bien qu'elle révèle aussi en certains endroits une limite de l'actuel diffuseur à réverbération qui fait trop rapidement s'embourber certaines profusions de notes dans le grave.

De son contact avec l'Orient et sa musique, Boucher a voulu retenir le sens du *temps long* et de la contemplation. Économe dans ses motifs et ses ornements,

notée avec une grande précision dans ses moindres inflexions, son œuvre fait se succéder, d'abord dans le médium, puis dans le plus grave et le plus aigu, une série de notes séparées par des césures variables. Chacune de ces notes est soigneusement mise en place par rapport au matériau tout simple pré-enregistré sur la bande magnétique accompagnatrice : une quinte juste y est en effet tenue tout au long des dix-neuf minutes de la mélodie de l'instrument soliste. *La Contemplation de l'eau par le feu* trace la logique de sa forme à travers les éloignements et les rapprochements de cette consonance imperturbable et tire justement sa force de l'évidence et de la simplicité de son propos, auprès desquelles l'orientalisme de Louvier semble presque du bavardage.

Dans le *Capriccio* d'Estelle Lemire, l'humour et la rêverie se nourrissent des emprunts à la musique et au poème du « Printemps » des *Quatres Saisons* de Vivaldi, du minutieux montage et mixage d'entrevues, de variations sur le mot *pizzicato*. La compositrice confie un rôle modeste à son instrument qui apporte ici ou là une contribution à la poétique d'ensemble. Gilles Gobeil, au contraire, met dramatiquement en relation la *Voix blanche* des ondes et la bande. Tantôt les glissandi surnagent sur des accords tendus, tantôt les plaintes survolent de plus lointaines plages immobiles ou ressortent des violences et fulgurances électroacoustiques en de prodigieux effets d'espace. La forme progresse à travers ces ruptures et quelques irruptions orchestrales (Beethoven ?). Puis elle semble se chercher et re canalise enfin ses énergies. Comme en filigrane de cette dramatique, on pourrait sentir une évocation des angoisses créatrices du compositeur québécois Serge Garant, à la mémoire duquel l'œuvre a été écrite.

En composant pour le duo piano et ondes, il est très difficile d'éviter le gênant contraste entre les sources acoustique et électroacoustique (la *Danse de Marcel* en est une preuve à mes oreilles). À cause de l'attention particulière qu'il porte au timbre et à l'harmonie dans son travail (déjà en 1975, date de la composition des *Tigres de verre*), Murail réussit brillamment cette intégration. L'instrument électronique y surgit des résonances du piano ou se mêle à ses harmonies, grimpe avec lui vers la frénésie, pour une œuvre en quatre grands gestes dessinés sur autant de zones harmoniques, faite de contrastes et de directionnalités saisissantes.

Les œuvres solo ou avec bande de ce disque compact sont particulièrement bien servies par la prise de son (le son du Gobeil est particulièrement corsé). Si, à notre oreille contemporaine, Jolivet et Marcel réussissent moins bien que Murail la fusion du piano et des ondes, cela n'empêche pas d'apprécier la contribution de la pianiste Adrienne Park. Les notices explicatives situent bien les œuvres en quelques mots ; il faudra par contre se documenter ailleurs, s'agissant des compositeurs. Enfin, un court texte de présentation cerne très justement les caractéristiques uniques de l'instrument de Martenot, dont on chercherait en vain l'équivalent dans le marché des synthétiseurs même les plus récents.

(M.G.)

Jonathan Harvey 2 : Harvey, *Bhakti* ; Nouvel Ensemble Moderne, Lorraine Vaillancourt, dir. (Auvadis Montaigne, MO 782086).

Si l'on peut parfois déplorer que le Nouvel Ensemble Moderne (NEM) ne soit pas plus présent sur la scène montréalaise (quantitativement parlant, bien sûr), on ne peut que se réjouir de le voir accroître sa réputation internationale suite aux tournées qui l'éloignent de nous régulièrement. Ces voyages permettent souvent les exécutions de compositeurs œuvrant dans les lieux d'accueil, et cet échange de bons procédés a déjà entraîné l'enregistrement par le NEM de compositeurs et compositrices comme David Lang, Julia Wolfe et Barbara Kolb sur les étiquettes américaines CRI ou New World Records. À cette discographie extra-québécoise s'ajoute maintenant une réalisation française, enregistrée dans les locaux de l'IRCAM, consacrée tout entière à une œuvre du compositeur anglais Jonathan Harvey (né en 1939). L'œuvre de 1982, remarquable par son ampleur (elle est en douze mouvements et dure presque 55 minutes), est pour orchestre de chambre et bande magnétique, cette dernière ayant été précisément réalisée à l'IRCAM où Harvey a été invité à plusieurs reprises.

Le titre, qui signifie « dévotion » en sanscrit, évoque un propos à teneur spirituelle que viennent confirmer les citations du *Rig-Veda* placées dans la partition en exergue de chacun des mouvements. Ces citations, d'ailleurs reportées dans le livret trilingue du coffret, avec les notes descriptives leur répondant, sont les bienvenues puisqu'elle permettent un premier décryptage de cette œuvre au souffle long. Mais la spiritualité de *Bhakti* n'a rien à voir avec une quelconque béatitude orientalisante et naïve proche du New Age. On devrait plutôt faire le parallèle avec celle, sensuelle et débridée, extrême dans la tendresse et la violence, d'un Olivier Messiaen, à qui Harvey voue une admiration de longue date, ou celle d'un Stockhausen, autre référence du compositeur anglais. Ainsi, le « centre spirituel » de *Bhakti* (le 9^e mouvement) et certains passages qui l'approchent ne sont pas sans évoquer les « Adorations » (*Inori*) de Stockhausen, polarisées comme lui (n'est-ce qu'une coïncidence ?) autour d'un sol central longuement exposé sous de multiples couleurs, au point d'en devenir, dans les deux œuvres, le symbole d'un « Centre de l'Être » à partir duquel cet Être peut exploser ou auquel il peut toujours revenir pour se régénérer. L'influence profonde de Messiaen sur Harvey s'entend dans ces toccates ou ces foisonnements virtuoses, dans l'utilisation des instruments de percussion et du piano, dans la grande conscience harmonique et le chatoiement des couleurs instrumentales, échos de la *Turangalila*, de *Chronochromie* et des *Couleurs de la cité céleste*. Même le grotesque a sa place dans cette spiritualité tout englobante (dans le 8^e ou le 11^e mouvement, par exemple) et la fin de *Bhakti*, qui renoue avec l'agitation et avec un désir qui culmine dans l'extrême aigu perçant comme une vrille. Harvey s'éloigne alors de l'illumination immobilisante de la fin d'*Inori* pour, à sa façon, réaffirmer la vie, comme le

faisait Messiaen, dans le kitsch sublime que l'on sait du « Finale » de sa symphonie.

La partie de bande magnétique participe de cet esprit multiple de l'œuvre. Présente par fragments, parfois totalement absente où au contraire entendue sans aucun instrument, elle est constituée de sons instrumentaux transformés à divers degrés par ordinateur. Ces sons vont de la reproduction non déformée (la distinction entre la bande et l'ensemble réel devient alors impossible) à l'autonomie pure et simple, culminant dans les *sol* hyper distendus qui se meuvent dans l'espace pendant le 9^e mouvement, en passant par des déformations plus ou moins accentuées dont certaines (l'imitation des bois du 11^e mouvement) pourraient sembler de mauvais goût si le propos de l'œuvre tout entière ne les justifiait.

La variété formelle et de caractère est donc un trait marquant de cette œuvre qui met ainsi à l'épreuve la virtuosité proprement musicale, individuelle et collective, des musiciens, qu'il s'agisse de leur lyrisme, de leur délicatesse poétique ou de leur fougue. Il n'est que de considérer l'énergie qu'ils insufflent dans les rapides homophonies du 3^e mouvement pour mesurer l'un des extrêmes auxquels les interprètes ont été confrontés. Grâce aux multiples répétitions et aux nombreuses exécutions ici et à l'étranger, Lorraine Vaillancourt et le NEM se sont brillamment approprié *Bhakti* dans tous ses recoins, provoquant l'adhésion du public et du compositeur. Le disque qui en résulte est une monographie à méditer chez soi, au cours d'auditions répétées. Voilà une heure qu'il vaut la peine de prolonger.

(M.G.)

Gougeon-Lesage-Perron-Provost : Perron, *Exil* ; Lesage, *Les Sensations confuses* ; Gougeon, *Un train pour l'enfer* ; Provost, *L'Adorable Verrotière* ; Nouvel Ensemble Moderne et les Percussions de Strasbourg, Lorraine Vaillancourt, dir. (UMMUS, UMM 109).

Publié sous l'étiquette de l'Université de Montréal, cet autre enregistrement du NEM témoigne cette fois de son implication à l'égard de la création québécoise. Trois des quatre œuvres présentées sont des commandes de l'ensemble. La quatrième, celle de Provost, est une élaboration musicale radiophonique de quelques passages du livret d'opéra *Le Vampire et la nymphomane* de Claude Gauvreau. C'est aussi le NEM qui avait créé non seulement la version concert de *L'Adorable Verrotière* mais également la mise en musique complète du livret de Gauvreau, un opéra produit en 1996 en collaboration avec la société Chants libres de la soprano Pauline Vaillancourt. Cette dernière œuvre est la seule du disque qui ait fait l'objet d'un enregistrement en studio ; les autres nous sont livrées telles qu'elles ont été exécutées en concert

(le Perron à Montréal, les Lesage et Gougeon au festival de Strasbourg), témoignant ainsi de la qualité à laquelle peut atteindre le NEM en telle situation.

Après des études de maîtrise avec François Morel, Alain Perron (né en 1958) a complété récemment un doctorat sous la direction, entre autres, de Krzysztof Penderecki, ce qui fut aussi pour lui l'occasion de quelques actions marquantes en Europe (organisation de concerts et expérience de chef d'orchestre). Perron est revenu récemment au Québec et la présentation de sa pièce *Exil* sur la scène montréalaise a révélé un compositeur qui s'affirme, sinon par l'originalité du langage, du moins par un métier très solide et une incorporation souple des acquis du modernisme. La forme d'*Exil* est claire : une courbe harmonique simple (expansion graduelle de l'ambitus à partir d'un *mi* bémol central jusqu'à un climax aux deux tiers de l'œuvre, puis retour par contraction à la note initiale) s'articule selon une série de moments aux textures variées et parmi lesquels on pourra remarquer de puissants agogismes très colorés et virtuoses, ou encore d'amples lignes mélodiques dont de larges accords soutenus extraient le substrat harmonique et où le hautbois (instrument du compositeur) est souvent mis en évidence.

Né en 1958, Jean Lesage s'est rapidement constitué à travers quelques œuvres un langage déroutant dont *Les Sensations confuses* est sans doute le paradigme.

Juxtaposition plus ou moins rapide de « personnages musicaux » qui ne prennent jamais la forme de citations claires, qui sont plutôt des allusions stylistiques catapultées les unes contre les autres avec leurs charges émotives ou culturelles, l'œuvre est un « irrationnel écheveau d'étrangeté, de cohérence, de fantastique et de trivialité », une « libre transposition », finalement, « du rêve » qui seul peut mettre en scène un tel théâtre. Un accord mineur, une cadence de piano avec trille, une articulation, une couleur instrumentale : qu'était-ce donc ? Et ce diatonisme, ne serait-ce pas du Stravinski ? Et ce motif obstiné à deux notes, du Varèse ? La juxtaposition est rapide et régulière au début, soulignée par les changements de couleurs instrumentales. Elle se distend à plusieurs reprises durant le cours de l'œuvre jusqu'à devenir éparse, et redémarre, encore plus erratique, peu avant la fin. Les brusques collisions harmoniques deviennent alors de véritables incongruités syntaxiques et l'œuvre finit en point d'interrogation, sur un accord doux et grave du piano.

Compositeur prolifique, Denis Gougeon (né en 1951) nous donne avec *Un train pour l'enfer* une œuvre dont la forme et le propos transcendent certains traits stylistiques qu'à prime abord on aurait pu trouver datés ou naïfs. Le public ne s'y trompe pas en étant subjugué par l'authenticité de ton et la force d'inspiration qui a organisé cette rencontre brutale de forces musicales inégales au départ (l'imposant et puissant instrumentarium des six percussionnistes de Strasbourg d'une part et les 15 musiciens du NEM d'autre part) mais qu'une mise au micro adéquate réussit ici à équilibrer, ce qui est quasi impossible au

concert sans amplification. Pour Gougeon, il s'agit ici de toutes ces « tragédies humaines » « où l'on assassine la pureté (la beauté ou l'enfance) ». Au terme de son trajet, « le train de l'insouciance », dont les ébranlements sont figurés par un accéléré convenu, devient, déstabilisé par des « vertiges » de plus en plus dramatiques et tendus, un « train pour l'enfer » courant vers l'abîme. Les vents ayant, au sommet du climax, quitté la scène, en une débandade dont le contraste harmonique avec la musique précédente est frappant, il ne reste plus, marquante, dans le paysage sonore, que l'opposition brutale entre les grosses caisses assourdissantes et la diaphonie lointaine de cordes jouées sans vibrato.

L'enregistrement de l'œuvre de Provost, *L'Adorable Verrotière*, qui complète ce disque, peut être entendu comme un véritable *Hörspiel* (une dramatique musicale radiophonique) et a d'ailleurs remporté à ce titre une mention spéciale du jury au Prix Italia de 1994. Deux des cinq passages du livret de Gauvreau ici présentés (« la naissance et le vampire ») déploie une substance musicale riche et variée, tant du côté de l'ensemble instrumental accompagnateur que de celui de la soliste. Pauline Vaillancourt, dont le talent est particulièrement mis en valeur, a dû aller chercher, pour modeler l'expression du texte poétique, une grande variété de tons, tant dans le chanté que dans le parlé, depuis le lyrisme rêveur jusqu'à la déclamation grotesque en passant par les inflexions « à l'orientale ». La prestation est impressionnante et le tout constitue une excellente introduction au travail considérable effectué par Provost et ses collaborateurs dans l'opéra complet. Le compositeur s'est expliqué en profondeur sur cette réalisation dans un texte (paru dans le volume 3, numéro 2 de *Circuit*) qui témoigne d'une lecture très attentive du livret touffu de Gauvreau et d'une volonté de ne pas se borner au ton purement vociférateur que l'on associe trop uniment au poète maudit québécois.

À l'audition de ce disque, on se dit que le NEM, par ses commandes, a sans nul doute stimulé l'imaginaire des compositeurs, dans le sens d'un encouragement à creuser plus avant leur voie, à livrer encore plus d'eux-mêmes, l'implication des musiciens de l'ensemble et de leur chef Lorraine Vaillancourt étant pour eux une garantie que, de la partition au public, le message sera transmis avec le maximum de transparence.

(M.G.)

SMCQ « Live » : Xenakis, *Eonta* ; Bouchard, *Compressions* ; Berio, *Corale* ; Cage, *Daughters of the Lonesome Isle* ; Arsenault, *L'Après (l'Infini)* ; Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, dir. (Analekta Fleur de Lys, FL 2 3111).

Comme le NEM, la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) y est allée récemment, elle aussi, de plusieurs nouvelles parutions

discographiques. Les deux que nous examinons figurent au catalogue de la très publicisée et dynamique étiquette Analekta. Il s'agit d'un disque monographique consacré (contrairement à celui du NEM) à un compositeur québécois, Michel-Georges Brégent, décédé en 1993, et d'un disque « florilège » composé d'enregistrements, réalisés en concert, d'œuvres majeures du répertoire international (Xenakis, Berio, Cage) qui côtoient celles de deux de nos compatriotes compositeurs : Linda Bouchard, née en 1957, et Raynald Arseneault (1945-1995).

Disposant d'un réservoir flexible de musiciens plutôt que d'un ensemble relativement fixe comme le NEM, la SMCQ peut se permettre d'explorer certains répertoires qui échappent à son vis-à-vis. Si l'on ajoute que ces musiciens disposent d'un nombre de répétitions plus restreint qu'au NEM, il n'est que de se rappeler les difficultés des partitions de *Eonta* (7 cuivres⁽¹⁾) et *Corale* (18 cordes et 2 cors) pour mesurer la compétence des musiciens impliqués dans ces œuvres-phares du xx^e siècle. La performance des solistes (Jacques Drouin au piano pour le Xenakis, Julie-Anne Derome au violon pour le Berio) est également de haut niveau. Le premier (d'ailleurs pianiste du NEM) défend l'utopique partition avec une énergie qui mérite notre admiration. Avec Walter Boudreau et ses musiciens, il renouvelle et transcende le souvenir du seul et vieil enregistrement connu, celui des mythiques Takahashi et Simonovic, enregistré sous étiquette Le chant du Monde. Julie-Anne Derome supporte également très bien la comparaison avec un autre enregistrement, celui de Boulez et l'Intercontemporain (Sony, 1990). La violoniste bénéficie d'une prise de son qui la place au premier plan, de façon moins clinique que dans l'enregistrement de Boulez et qui souligne un lyrisme plus grand que celui de l'Intercontemporain (Maryvonne Le Dizès). On se prend à rêver du niveau qu'atteindraient Boudreau et ses musiciens s'ils bénéficiaient du régime de répétitions et d'exécutions fréquentes de l'ensemble français.

Louise-Andrée Baril nous livre de la pièce de Cage une interprétation toute nuancée et pleine de fantaisie, particulièrement sur le plan de l'articulation rythmique, décuplant notre plaisir de réentendre les richesses de timbre du piano préparé, magnifiquement intrigantes dans cet enregistrement tout numérique.

Linda Bouchard réussit, quant à elle, à gérer de façon étonnamment pertinente des forces sonores inégales (8 cuivres, 4 cordes, piano, harpe et percussion). Cette œuvre serait sans doute une preuve de la trace âpre qu'a laissée dans sa musique le long séjour de cette compositrice dans la « jungle » new-yorkaise. D'entrée de jeu, le caractère tonitruant et désordonné des cuivres ou leurs mécaniques de périodicités diverses s'opposent aux délicats harmoniques (curieusement diatoniques...) ou aux divers *solis* des cordes. Entendue dans cette perspective, *Compressions* commence une histoire forte, mais la laisse, à mon goût, inachevée : où sont les autres pages de ce drame musical trop court ?

(1) *Eonta* est écrit pour deux trompettes et trois trombones. Les parties de trompettes sont réputées extrêmement difficiles sur le plan de l'endurance. Le chef et directeur artistique de la SMCQ, Walter Boudreau, a choisi « pour des raisons de précision technique », d'adjoindre un assistant à chacun des trompettistes, solution qu'un enregistrement en studio peut s'éviter, en offrant des plages de repos. Considéré sous l'angle du défi lancé par de telles œuvres « utopiques », qui acquièrent leur force de cette utopie même tout autant que de leur langage, ce choix est évidemment un compromis. Il est, comme tel, probablement aussi contestable que celui qui consisterait à faire exécuter l'injouable partition de piano par un ordinateur. Au-delà du débat musicologique, la pertinence du compromis se juge aussi au résultat... et au plaisir qu'il nous procure.

Peu de temps avant sa mort attendue, Raynald Arseneault écrivait sans nul doute son testament musical avec *L'Après (l'Infini)*. Encore plus que chez Scelsi, son maître spirituel, la musique est réduite ici à l'essentiel, dans la lenteur et le dépouillement harmonique. Quelques motifs, d'au plus cinq notes, se résumant parfois à un simple arpège, jalonnent cette succession de piliers sonores, souvent en octaves, héraldismes réexposés dans divers ordres, archétypes échappant pourtant aux clichés à cause de cette syntaxe morcelée. Le songe dans laquelle l'œuvre nous plonge est évidemment lié au souvenir du destin tragique du compositeur, décédé du sida, tout comme les dédicataires de la pièce parmi lesquels figurent Michel-Georges Brégent.

(M.G.)

Hommage à Michel-Georges Brégent : Brégent, *Dilmun-Eden, Sapho, Mitzvot*, extraits de *L'Atlantide*. (Analekta, ANC 2 9802)

Voilà un disque qui interpelle sur plusieurs plans. Pour ce disque-hommage issu d'un concert donné en 1994, la SMCQ a autant laissé parler les machines ou la bande magnétique que ses musiciens. L'œuvre de Michel-Georges Brégent, multiforme, est ici abordée avec quatre titres qui représentent autant d'attitudes compositionnelles de ce compositeur marginal, bizarre, utopique, – ajoutez vous-mêmes d'autres adjectifs ! –, nourri à toutes les musiques occidentales ou non, « savantes » ou non, depuis le grégorien jusqu'à Zappa et Boulez en passant par certains concerti obscurs de compositeurs russes inconnus (il avait une discothèque impressionnante) et qui garde devant le chaos foisonnant de l'existence et de la créativité un regard d'enfant enthousiaste et électrique. D'emblée, dans *Sapho*, après les notes d'introduction de la chanteuse, l'auditeur est plongé dans une musique proche du *Marteau sans maître*, éparpillée, dense, mais, d'ici la fin en *fa* dièse majeur, il aura parcouru des mondes harmoniques hybrides, traversé aussi des modes d'exploitation mélodiques, lyriques et conjoints et une variété impressionnante de registres, de types d'émission vocale ou de modes de jeux pour les flûtes (l'interprète joue de quatre flûtes différentes) et la guitare (depuis certaines « espagnolades » jusqu'au pizzicato à la Bartók). Les trois interprètes (Pauline Vaillancourt, soprano ; Lise Daoust, flûtes ; Michael Laucke, guitare) maîtrisent cette partition avec toute la virtuosité dont ils sont capables, nous menant à travers les repos et animations diverses d'une forme souple. Une Beauté étrange et expressive naît de cette « tout-inclusion ».

Contraste total, *Mitzvot* est une œuvre conceptuelle en ce qu'elle se veut la transcription sonore du contour et de la structure d'un œil humain. Destinée à quatre saxophones, elle s'avère cependant injouable pour les êtres humains normaux qui pratiquent cet instrument, et c'est une version synthétique (un ordinateur actionnant un échantillonneur) qui nous est livrée ici, réalisée par Alain

Thibault et Walter Boudreau. Nous voici une fois de plus confrontés à la tentation de l'utopie dans la création musicale, question qui vaut aussi pour des compositeurs comme Xenakis ou Ferneyhough. Une fois dépassée la gêne que provoque le côté artificiel des timbres (surtout dans les tenues initiales), des sautes d'intensité ou des articulations d'un tel « arrangement », il reste la courbe de l'œuvre, l'histoire qu'elle nous fait vivre. La machine se joue des traits ou des notes répétées enfilées à haute vitesse ; elle crée par sa large échelle d'intensités des perspectives sonores que la plus fine des interprétations, des acoustiques ou des prises de son n'arriverait pas à nous donner ; elle fait voyager le son dans l'espace comme Brégent lui-même n'y avait pas songé. En quinze minutes, l'ambitus s'accroît jusqu'au maximum puis se referme sur l'unisson terminal, habité par une densité pharamineuse de notes. Après ce geste d'une très grande force et d'une volonté sans compromis, l'accord majeur final, injustifié, hors concept, en est presque de mauvais goût, mais doit être partie intégrante de l'image que l'auditeur est en train de se bâtir du compositeur.

Autre œuvre également très difficile, pour laquelle on a dû procéder à certains ajustements assez importants de façon à permettre l'exécution, *Dilmun-Eden* me laisse personnellement aussi perplexe que lors de son audition au concert dont le présent disque est le témoignage. Tétralogie liée à l'idée de l'évolution de l'univers et de la Terre, c'est une musique éminemment mélodique et contrapuntique, donc pas si loin de *Sapho* ou de *Mitzvat*, mais curieusement conventionnelle dans sa sonorité globale. La forme en est peu variée sur les plans de la texture, de la couleur harmonique et de la densité (du moins, sur ce dernier plan, dans les trois premiers mouvements) ; les éclats se perdent aussi vite qu'ils surviennent ; et surtout, le rapport avec le propos, avec le « programme » que le compositeur se donne est plutôt ténu, restant le plus souvent en-deçà des attentes que provoque ce texte, comme si le langage lui-même n'était pas adéquat audit programme. Il vaudrait peut-être mieux oublier le texte de présentation pour entendre l'œuvre les oreilles libres, mais, en admettant que je retrouve une certaine innocence, je doute que, ce faisant, ma perplexité en soit de beaucoup diminuée sur le simple plan musical.

Beaucoup plus convaincante est *L'Atlantide*, œuvre radiophonique aux multiples musiques et sonorités, déjà parue chez *empreintes DIGITALes* dans sa version intégrale, qu'on réentendra avec plaisir. Le « Finale » ici repris est profondément émouvant, malgré son esthétique hybride qui flirte parfois avec les atmosphères de films d'horreur et les psychédélismes électroacoustiques du rock des années 1970. Évoquant l'engloutissement du continent mythique, des sons distordus entraînent d'abord dans leur chaos des bribes de musique, des cris humains ou de sorcières, et, peu à peu, sur les neuf minutes de l'extrait, alors que l'atmosphère s'éclaircit, laissant filtrer encore un sax de jazz hyper réverbéré, un chœur infinissable, un battement de cœur, un drône et une cadence indéfinissablement suspendue, on retourne à l'infinie mobilité de la mer, immensité vivante refermée à jamais sur la vie engloutie.

Alors m'est apparue cette image d'un Michel-Georges Brégent halluciné, contemplant, tous yeux ouverts, la force incroyable de l'Univers, cette image se superposant avec celle du fœtus qui, dans *2001* de Stanley Kubrick, contemple la Terre de l'espace... C'est peut-être cette attitude qui unifie profondément l'œuvre de Michel-Georges Brégent : cette volonté de tout englober, de tout accepter, dans une espèce de sérénité qui a beaucoup vu et entendu.

Quelque part, je comprends que Walter Boudreau, le directeur artistique de la SMCQ et un ami de Brégent, ait pu écrire, dans l'une des notices du disque qu'il signe, qu'il perdait toute objectivité lorsqu'il s'agit de parler de ce compositeur et de sa musique...

(M.G.)

Isabelle Panneton, *Cantate de la fin du jour* : Panneton, *Trois fois passera, L'Âme saule, Mimésis, Tierces en rondo, Cantate de la fin du jour* ; Ensemble contemporain de Montréal, Véronique Lacroix, dir. (Fonovox, Vox 7824-2).

En contraste avec l'univers de Michel-Georges Brégent, celui d'Isabelle Panneton frappe par l'unité de son approche et de son style. Héritière d'un Philippe Boesmans avec qui elle a étudié, plus proche de la sensibilité d'un Bruce Mather que du postmodernisme ambiant, elle ne renouvelle ni ne cherche à révolutionner (encore une fois...) le langage. Elle approfondit l'atonalisme et l'athématisme avec une grande sensibilité mélodique et harmonique, et l'étiquette de « lyrique abstraite » a déjà été employée à son égard en ce sens.

Aussi, ceux pour qui le plaisir découle de l'iconoclastie, les casseurs de briques, les trop cyniques, les peintres monochromes, les explorateurs impatients devront un moment calmer leur esprit guerrier pour entrer dans le monde des nuances offert par cette femme. Tout se joue ici dans ces notes, dont les réseaux se défont et se refont sans cesse, certaines notes persistant, d'autres s'effaçant. Ce jeu est articulé par des quasi-motifs, des trilles, des élans, des retombées ; les instruments se poursuivent sur les notes de ces réseaux, se faisant écho ou se synchronisant.

Tout ceci est évident lorsqu'on écoute les pièces instrumentales ou pour orchestre (*Trois fois passera* (1991), *Mimésis* (1992), *Tierces en rondo* (1990)). Le « tempo global » (la densité des événements) y est souvent modéré et les éclats sont brefs, les contrastes jamais brutaux ; le rythme est souple et s'attache rarement à une pulsation pour plus de quelques secondes ; l'écriture instrumentale est variée dans ses couleurs. Mais ce sont les deux pièces avec texte qui nous font découvrir d'autres dimensions de la sensibilité de Panneton : le mariage des mots et des notes entraîne le discours musical vers d'autres horizons, pour l'un encore plus dépouillé, pour l'autre beaucoup plus dense.

Le texte de Lucie Normandin, *L'Âme saule*, qui a été commandé par la compositrice, est un récit poétique évoquant en cinq temps le « drame secret » d'une petite fille qui, attirée par les ritournelles et les jeux des grandes, mais trop jeune pour s'y mêler, trouve dans les branches d'un saule le réconfort contre la solitude et l'orage, et l'instant de sommeil, l'attitude intérieure qui lui permettra de franchir le passage de l'âge, de s'harmoniser au rythme de ses aînées. La musique (écrite en 1994) suit avec finesse les mouvements du monde intérieur de la petite et intègre habilement quelques comptines connues au sein du style récitatif qui prédomine souvent dans l'écriture de la voix. L'écriture instrumentale est en retrait, accompagne (dans le sens juste du terme) pour « créer un espace, un lieu mental qui donne à entendre la solitude de la voix » (I. Panneton).

Plus robuste et plus amplement dramatique, le texte de la *Cantate pour la fin du jour*, de Daniel Guénette, oppose l'amour et la guerre, l'attente d'une femme qui cherche des réponses aux « désastres de l'histoire » en attendant le retour de son homme que l'horreur des batailles aura changé et qui « n'aura que faire des roses ». Pour cette thématique, l'œuvre réclame évidemment de plus amples effectifs et justifie le dialogue entre le « je » et le « nous » par l'alternance de la soprano soliste et du chœur. Une cantate de Jean-Sébastien Bach a servi de point de départ à Véronique Lacroix et à son Ensemble contemporain de Montréal pour faire cette heureuse commande à Panneton, l'œuvre devant figurer au concert-événement annuel de l'Ensemble. Comme l'œuvre de Bach et comme d'ailleurs la plupart des pièces de ce disque à l'exception de *Mimésis*, la *Cantate de la fin du jour* (1993) se subdivise en plusieurs mouvements courts, mais il y a là, comme dans *L'Âme saule* et encore ici à cause du texte, un souffle, une profondeur d'inspiration qui nous fait franchir cette division. La dramatisation unificatrice amène une écriture orchestrale encore plus subtile et variée que dans les autres pièces à grand effectif et trouve une conclusion remarquable dans la pièce finale qui, à l'instar des chorals terminant les cantates baroques, agit comme une leçon à retenir (« Il est peut-être un ordre/et nous voudrions que l'amour/en soit le principe et la fin »), alors que l'harmonie s'éclaire et que le silence s'insère entre les derniers gestes musicaux, propice au prolongement en nous du message à méditer.

Dans les parutions monographiques récentes, le disque d'œuvres d'Isabelle Panneton est à écouter avec l'attention et le respect que sa finesse exige. La *Cantate* témoigne tout particulièrement de sa capacité à traiter avec grandeur un sujet extra-musical à portée universelle ; les commanditaires, Véronique Lacroix et son Ensemble, ont su rendre pleinement justice à la musique qu'ils ont suscitée. Toute la musique du disque est d'ailleurs magnifiquement servie par des interprètes à la hauteur de la sensibilité de ce qu'ils jouent, de même que par des prises de son sans reproches.

(M.G.)

