

Incidences de Gould auprès de compositeurs, interprètes et réalisateurs

Gould's influence on composers, performers and producers

Flavia Gervasi

Volume 22, numéro 2, 2012

Glenn Gould et la création

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1012792ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1012792ar>

[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 document

Gervasi, F. (2012). Incidences de Gould auprès de compositeurs, interprètes et réalisateurs / Gould's influence on composers, performers and producers. *Circuit*, 22(2), 43–56. <https://doi.org/10.7202/1012792ar>

Résumé de l'article

Le double anniversaire – de la naissance et de la mort – de Glenn Gould offre l'occasion de réfléchir sur l'influence qu'il a exercée sur les nouvelles générations quant aux différents champs de la production musicale, et de faire un bilan de l'héritage qu'il leur a légué. Pour ce faire, nous avons mené une enquête à laquelle ont participé, par courriel, au cours du printemps 2012, sept personnalités du monde musical qui ont eu un contact direct avec Gould ou qui entretiennent un lien particulier avec sa production et ses oeuvres. Il s'agit de Kevin Bazzana, David Jaeger, Alcides Lanza, Friedemann Sallis, Gayle Young, Louis Dufort et Georges Guillard. Les questions ont été mises au point par la rédaction de *Circuit*, ensuite assemblées et commentées par l'auteure. Ce travail, conçu comme une contribution polyphonique, a stimulé des réponses intéressantes et variées au sujet des répercussions de l'oeuvre du musicien canadien sur les acteurs de la scène musicale contemporaine. Au-delà des approches et conclusions hétérogènes, les participants reconnaissent à Glenn Gould le mérite d'avoir imposé un questionnement esthétique et sociologique incontournable sur le rapport du musicien classique avec la technologie, questionnement nécessaire pour comprendre en profondeur comment pratiquer la musique au XXI^e siècle, et l'écouter.

Enquête

Incidences de Gould auprès de compositeurs, interprètes et réalisateurs

ENQUÊTE MENÉE PAR FLAVIA GERVASI

Prémises

Trente ans après sa mort, Glenn Gould ne cesse de constituer l'objet d'une attention constante de la part des biographes, musicologues, réalisateurs et autres acteurs culturels et musicaux. Grâce à ses interprétations exceptionnelles au piano, mais aussi en raison de son excentricité, il a su conquérir une place enviable parmi les mythes du *xx^e* siècle dans le domaine de la musique. L'occasion de son double anniversaire – de naissance et de mort – nous offrait la possibilité de réfléchir sur l'influence qu'il a exercée sur les nouvelles générations quant aux divers champs de production musicale, de faire un bilan de l'héritage qu'il leur a légué.

Dans le cadre de ce numéro consacré à cette figure capitale et controversée qu'est Glenn Gould, *Circuit* tenait à proposer un corpus de réflexions au sujet des répercussions de l'œuvre de ce musicien sur la scène musicale contemporaine, cela en questionnant divers acteurs du milieu musical qui ont eu un contact direct avec lui, ou qui entretiennent un lien particulier avec sa production et ses œuvres. Ainsi, au cours du printemps 2012, nous avons contacté des personnes de cultures, générations, nationalités et orientations esthétiques diverses afin de recueillir des points de vue variés. Sept

des personnes sollicitées ont répondu à l'appel, par échanges épistolaires. Nous les remercions.

Les sept personnes qui ont participé à l'enquête sont actives dans différents domaines de la musique, tels que la composition, l'interprétation, la musicologie, l'enregistrement, ou encore la production discographique et radiophonique. Glenn Gould étant lui-même une personnalité fort éclectique, il était nécessaire d'avoir un panel aussi varié. Les profils des participants correspondent aux descriptions suivantes.

Kevin Bazzana, né en 1963, est l'auteur de deux livres sur Glenn Gould. Historien et biographe musical, il est titulaire d'un doctorat en musique et en littérature de l'Université Berkeley en Californie, et dirige le magazine *Glenn Gould* depuis 1995. Il vit en Colombie-Britannique¹.

David Jaeger, né en 1947, est producteur musical, compositeur et animateur de radio. Il est producteur à la chaîne culturelle de CBC depuis 1973 et, en 1978, a créé une importante émission musicale consacrée à la musique contemporaine : *Two New Hours*. Il a eu

1. Sur Kevin Bazzana, voir en.wikipedia.org/wiki/Kevin_Bazzana

l'occasion, durant sa longue carrière, de connaître Gould et de travailler avec lui².

alcides lanza est un compositeur, chef d'orchestre et pianiste canadien d'origine argentine, né à Rosario en 1929. En 1971, il fut nommé professeur de composition à la Faculté de musique de l'Université McGill, à Montréal, où il a occupé le poste de directeur du Studio de musique électronique. lanza poursuit une carrière internationale très active comme compositeur, pianiste et chef d'orchestre, se spécialisant dans le répertoire d'avant-garde³.

Friedemann Sallis est professeur associé au Département de musique de l'Université de Calgary. Spécialiste des *sketch studies*, il travaille aussi sur l'interaction entre l'histoire et les perspectives théoriques des musiques du xx^e siècle, l'esthétique et les questions concernant la musique et l'identité⁴.

Née en 1950, **Gayle Young**, compositrice et auteur canadienne, travaille à la création de compositions et d'installations sonores, au développement de systèmes de notation musicale, et à la conception d'instruments de musique. Gayle Young a écrit une biographie de Hugh LeCaine, le premier inventeur canadien d'instruments électroniques⁵.

Le compositeur électroacoustique **Louis Dufort** est né à Montréal en 1970. Il propose une musique qui va de l'expressionnisme à tendance cathartique, surtout dans ses premières œuvres, à un organicisme qui met l'accent sur la structure intrinsèque du matériau sonore.

2. Sur David Jaeger, voir www.thecanadianencyclopedia.com/articles/emc/david-jaeger

3. Sur alcides lanza, voir alcideslanza.blogspot.it

4. Sur Friedemann Sallis, voir www.ucalgary.ca/fsallis

5. Sur Gayle Young, voir gayleyoung.net

Il recevait, en 2007, des commandes de la Société Radio-Canada (SRC) et de la Canadian Broadcasting Corporation (CBC) pour un « remix » vidéo et un « remix » acousmatique sur Glenn Gould, créés à l'occasion du 75^e anniversaire de naissance du célèbre pianiste⁶.

Georges Guillard, né en France en 1939, est titulaire des grandes orgues de Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux à Paris, responsable du département de musique ancienne au Conservatoire national de région de Paris, ainsi que docteur en musicologie et agrégé détaché à l'UFR de musique et musicologie en Sorbonne (Paris IV). Il a également été producteur délégué à Radio France (France Musique) pour des cycles d'orgue. Ses recherches ont fait l'objet de publications musicales, musicologiques, musicographiques ou pédagogiques⁷.

Soulignons enfin que cinq de ces sept participants ont répondu intégralement à notre questionnaire, tandis que les deux autres ont préféré participer de façon plus libre. Les cinq contributions répondant au questionnaire intégral sont présentées par ordre alphabétique des noms de leurs auteurs. Le hasard a voulu que ces contributions correspondent à celles des participants anglophones. Louis Dufort et Georges Guillard ont quant à eux souhaité se détacher, en tout ou en partie, des questions qui leur avaient été soumises. Dans ces deux cas, nous avons décidé de prendre en compte les propos fournis puisque ceux-ci, sans rien enlever à l'enquête, en constituaient au contraire un enrichissement certain. À noter qu'aucun travail d'édition majeur (suppression, montage, par exemple) n'a

6. Sur Louis Dufort, voir fr.wikipedia.org/wiki/Louis_Dufort

7. Sur Georges Guillard, voir fr.wikipedia.org/wiki/Georges_Guillard

été appliqué aux réponses des participants. À la suite de ces réponses, un bref bilan fait ressortir les aspects les plus saillants et les lignes de force significatives émergeant de l'analyse comparée des contributions.

Forum

En quoi consiste pour vous l'importance de l'œuvre de Glenn Gould (enregistrements, écrits, production radiophonique et/ou télévisuelle)?

What do you think was Glenn Gould's most important contribution (his body of recordings, radio or television programming, writings, ideas, etc.)?

Kevin Bazzana: *The original, highly creative interpretations embodied in his piano recordings. His most interesting and innovative work as a creator (rather than interpreter) are his "contrapuntal radio documentaries," which are still too little appreciated and underrated—they represent his most successful efforts to be a "composer."*

David Jaeger: *I feel that his recordings, his broadcasts, the writings and his ideas are all part of a larger creative entity, "Gould the Artist". I do not feel one should separate these various aspects out for measurement on their relative merits. I feel that Gould's principal aim was to communicate his art to an audience. He used all the tools at his disposal to attempt to do this.*

alcides lanza: *Really, all of the above. I believe that certain areas of his artistry deserve further research. For example, voice leading: his ability to bring each 'voice' to our attention in keyboard polyphonic music is uncanny. Also, he was able to instantly memorize scores, and had the talent to perform them to perfection immediately,*

and to never forget them. Arrau and Busoni had similar talents... so, are we witnessing another level of genius? A SUPERgenius? (If the subject is explored in depth, perhaps the results could help our music schools when 'selecting' new, younger talents).

Friedemann Sallis: *In my view, Gould's most important contribution was his 'idea' of the empowered performer. That is to say, an artist creatively engaged with the music he or she encounters, rather than merely a transmitter of some sort of purported 'authenticity' (i.e., the composer's intentions, historical performance practice, etc.). This idea is at the core of Gould's legacy as a performer and studio/recording artist. According to Edward Said, it is a logical consequence of Gould's engagement with the work of J.S. Bach (see "Glenn Gould, the Virtuoso as Intellectual"⁸).*

Gayle Young: *The change Gould made from live music to recording was his most significant contribution—his radio and TV broadcasts are extensions of that decision in favour of recording.*

Les idées de Glenn Gould sur le concert ont-elles influencé la vie musicale en Amérique du Nord?

How – if at all – do you feel that Glenn Gould's ideas influenced musical life in North America?

Kevin Bazzana: *Very little—to a small degree perhaps in people's thinking about recording, and he has provided a particularly dynamic model of modern Bach playing on the piano (though he was part of a wider trend in that respect). I'm afraid he has suffered the fate of many*

8. [Ndlr] Edward W. Said (2000), "Glenn Gould, the Virtuoso as Intellectual", *Raritan*, vol. 20, n° 1, p. 1-16.

“inimitable” artists: being widely admired, even revered, but not necessarily having much measurable influence.

David Jaeger: *I feel he was one of the most compelling artists of his day, and that he had a profound impact on how others practised music. In fact, I think that he continues to stand as a reference point (or perhaps a touchstone) for current artists. Today’s artists are either with him or against him, but he cannot be ignored. But the one unifying factor here is that today’s artists are, generally speaking, much more “media savvy”. And the necessity of being such comes directly from Gould. Recordings are now a necessity, and no successful artists operate without them. Working with media today is a natural part of being an artist.*

alcides lanza: *A clear and lasting influence is in the area of ‘documentation.’ His massive dedication to recording LPs, and doing radio and television programs is a true, tremendously valuable legacy. In those programs he wrote the script and delivered the words, also played the piano and conducted. If those in charge of programming today – concerts, recordings, radio and TV programs, etc. – would see that as an example to follow, then GG’s influence would be appreciated, resulting in some changes in programming of classical, contemporary and electro-acoustic works.*

Friedemann Sallis: *I believe that Gould played a strong role in bringing the music of Arnold Schoenberg and his students to the North American public. He was not the only artist to do this, but he consistently confronted audiences with this music, as well as other non-canonical repertoire. In so doing, he undercut the established canon of recital repertoire during the second half of the twentieth century.*

Gayle Young: *It’s hard to say whether classical music fans followed Gould, finding greater satisfaction in listening to recorded music. Many other factors have led to increasing reliance on sound re-production, and the recording industry was already well established. In a sense Gould was bringing attention to the reality within which everyone was already immersed.*

Quel bilan faire des tentatives « futurologiques » de Glenn Gould ?

What is the legacy of Glenn Gould’s « futurological » writings (i.e., those that discuss the future of music listening in the home and in the concert setting)?

Kevin Bazzana: *There has been remarkably little change since his day in basic attitudes toward recording and broadcasting in classical music. The typical classical performer still does not see recording as a separate art form distinct from live concerts (analogous to film vs. theatre), but instead views recording as a mere “snapshot” of a performance. Gould’s notion of recording as an art form with its own possibilities, ethics, etc. has always been accepted in popular music, where the influence of technology on practice has been immense, but classical musicians remain, mostly, not much more ‘advanced’ in this respect than they were in Gould’s day. The concert hall remains the standard, and no real ‘philosophy of recording’ can be considered pervasive in classical music. Gould’s writings certainly predicted some aspects of musical life in the digital era—he wrote, for instance, about being able to watch the Berlin Philharmonic live in your living room, and in fact today the B.P. does in fact broadcast concerts live on the Internet—though I don’t think he has had much direct influence on the way*

most classical musicians think and work when it comes to technology.

David Jaeger: *Even if many of his writings in this area seem rather arcane, it's clear that Gould knew that our consumption, use and enjoyment of music would change. Some of his speculations are odd, and even humorous. We can't blame him if he wasn't successfully clairvoyant. I don't believe this was his purpose. He seemed to want to wake people up to realize that these relationships were bound to change, one way or another. He wasn't afraid to go "out on a limb" with his predictions. But I think he did so as a devil's advocate, rather than as a prophet.*

alcides lanza: *I believe that it may be too early to have a convincing answer to this question. The field of music, at least concerning recording, teaching, reproducing, preserving and other areas, is changing rapidly. Digitalization and the internet are changing the field of music tremendously, and it is still unclear where we may be going with it. Witness concerts with audience participation by manipulating their iPhone tones and similar devices, or the number of people in the street, buses, or the metro permanently connected to some type of music via their iPods. Did GG foresee this type of experience [as Nicola Tesla did a hundred years before when he envisioned 'total electrical communication' with his Wardencliff Tower project]? GG wrote clearly about the end of the 'concert' experience. However, what he predicted has not as yet happened.*

Friedemann Sallis: *This is difficult to assess. Gould's recordings and his thoughts on the impact of recording technology were certainly prescient. I cannot say whether this legacy had an active impact on the way this technol-*

ogy is now used or if it passively predicted a situation that would have arisen in any case. Even in the latter case, Gould's predictions were remarkably accurate.

Gayle Young: *We take it for granted that we can control the volume of our recording playback equipment, and also that we cannot control it as a listener at a concert. What does it mean if we play death metal at a low volume during breakfast conversation? Do we hear aspects of the music that become inaudible at high volume levels, notice details that we would otherwise miss? Perhaps the most important aspect of sound-as-playback is that we can control our attention, even though we are seldom aware that we do this. In this way we shape our experience of music far more profoundly than a simple change of volume would at first imply.*

Les idées de Glenn Gould sur le rôle de l'interprète ont-elles eu un impact au sein du milieu de la musique contemporaine ?

Did Glenn Gould's ideas on the role of the performer have any impact on the contemporary music practice?

Kevin Bazzana: *As I said above, he provided a particularly dynamic model of modern Bach playing on the piano, and a model for a certain kind of creative interpreter (especially in Bach); some other pianists have acknowledged being inspired and influenced by him in this regard, though few have gone as far as he did. His championship of Bach, of certain strains of modern music, of some less familiar corners of the keyboard repertoire (Elizabethan music, transcriptions, etc.), etc. – these also influenced some pianists who came after him, encouraging them to explore beyond the standard piano*

repertoire. Also as a “thinking” performer he has been a model for certain later performers who communicate through writing and such, as well as at their instrument.

David Jaeger: *As I said earlier, I think he helped artists to realize the necessity of working with media. His perfectionism and desire to control all the aspects of his art were also impactful. Standards of recording were being elevated during his career, and standards of performance were as well. He was completely in favour of these trends, and he helped to drive them. I think he also contributed to the notion that the “complete artist” was much more than a circus monkey.*

alcides lanza: *In a general way I believe there is some impact or some influence coming from GG’s ideas. There must be any number of young performers still in awe of GG’s personalized performance practices, clearly perceivable by listening to his recordings, watching his television programs as well as via his writings. There is a lesson there. It is possible that some performers will react by being more dedicated to the instrument. Others will be enchanted by his touch, phrasing, and also by his determination in ‘looking for other ways’ to perform well-known works. He also set very high standards... He would not let himself play a wrong note. Perhaps in the studio wrong notes were corrected via editing. However, in recordings of live concerts... the wrong notes are rather absent. Magical.*

Friedemann Sallis: *I think that Gould’s idea of the ‘empowered performer’ is still being digested. He contributed to a new understanding of the composition process. Rather than looking at composers as though they are solitary individuals wrestling with their demons (as*

Beethoven was frequently described), we now see them as an important part of a network of expertise. An indirect outcome has been the rise of what are now called performance studies. Here again, it is hard to say if Gould actually influenced this or whether he was simply being prescient.

Gayle Young: *Contemporary sound artists are conscious of the implications of playback technologies and have used them to expand the roles of performers in many different ways. Would this have happened differently without the precedent of Gould’s work? It’s hard to say. However, the fact that an artist as respected as Gould took such a strong position in favour of recorded media made it much easier for the music infrastructure of producers and broadcasters to include this area of work. In this way Gould’s work led to a permissiveness that supported contemporary music practice and encouraged its integration with the classical music world.*

Quel bilan faire des enregistrements de Glenn Gould de la musique moderne / contemporaine (Schoenberg d’un côté, l’album canadien de l’autre)?

How would you evaluate Glenn Gould’s recordings of contemporary or modern music (whether those of Schoenberg on the one hand or the Canadian album of music of Hétu, Morawetz, etc.)?

Kevin Bazzana: *I like the way he brings out the Romantic rhetoric in Schoenberg’s and Berg’s piano music, and the way he emphasizes the neoclassical wit in Schoenberg’s Op. 25 suite. He played modern music with real commitment and insight, and with a great deal of passion and pianistic colour (Krenek’s Sonata No. 3 offers a great*

example). In some cases (Webern, Hindemith), his 20th-century playing had a lean, “high-modernist” sound, but even here the playing was always dynamic and probing. I also admire his willingness to treat modern music with the same degree of creative freedom as he treated earlier music, even to the point of arguing with a living composer about his own music (witness his recordings of Morawetz and Hétu). He wore the same blinders in the 20th century as he did in earlier music, so there were whole swaths of modern music that he rejected outright (Debussy, Stravinsky, Bartók, Boulez, Cage, etc. etc. etc.), but within given parameters he could show admirable curiosity, and some of the relatively obscure works he championed (Krenek, Valen, Hétu) are, I think, first-rate works that show good taste on his part.

David Jaeger: *They are excellent. He applied the same standard of performance and recording to this repertoire as he did to the standard repertoire. Naturally, over time, new interpretations of this music have appeared and due to the relatively recent vintage of the works, there remains much yet to be said and discovered in this repertoire. But Gould’s take on this music is certainly valid and uncompromisingly his own.*

alcides lanza: *Well, those were done quite early in his career. It is remarkable. It indicates his own view that the performer must help in developing and documenting ‘new’ repertory. On listening today to those recordings – Krenek, Hindemith, Hétu, Anhalt...he is still opening new roads. His recordings are magnificent.⁹*

Friedemann Sallis: *See point 3 above. Gould had an important role to play in the reception of Schoenberg’s Viennese School, both in North America and in the Soviet*

Union. This will have to be further studied, because Rezeptionsgeschichte has only just begun, particularly here in North America.

Gayle Young: *Gould’s recordings of contemporary music brought legitimacy and recognition to the music, and because Gould recorded them with such care, and with a thorough understanding of the structure of the music, the recordings present modernist composers in the best possible context.*

9. alcides lanza addenda: There are other peculiarities to his recording sessions - new research should be done in those areas. One anecdotal example: last year there was a presentation by recording engineer Peter Cook. Using the MIDI and Player Piano capabilities of the Yamaha MIDI grand piano at the MultiMedia Room in the Schulich School of Music, he delivered a splendid lecture on GG and his first recording of the Goldberg Variations. With the magic of recent technologies, we were ‘witnessing’ a GG re-creation of his performance... the Yamaha piano keys were going up and down producing that unique sound. During the question period at the end, I asked Peter how faithful in all details was this reproduction of Gould’s performance. Well, he was short of saying 100%. I proceeded to point out to him that it was GG’s practice to sit very low [on his famous chair], and to *remove* the keyboard lid and the vertical piece of wood behind it, opening a ‘door’ for more sound to reach his ears. This was magnified by his slouching position. My point? He was certainly hearing from a MUCH closer point compared with anyone in an imaginary audience, at least during recording sessions. He also controlled specifically the type of microphones, how many and their placement. And...he never played ffff... Since all the above may have something to do with his very personal piano sound, the area could use more research. In short, I was not convinced that during that session we had heard an exact or very close to the original rendition of the Goldberg Variations. It was a good demonstration however, but it proves that much more research needs to be done.

Les idées de Glenn Gould sur les « perspectives de l'enregistrement » (*Prospects of Recording*) ont-elles eu un impact auprès de vous dans votre activité artistique? A-t-elle eu un impact auprès des électroacousticiens? Auprès des réalisateurs de la musique de concert à la radio?

Did Glenn Gould's ideas on the 'prospects of recording' have an impact on your artistic activity? Did it have an influence in the field of electroacoustic music? Did it have an influence among radio producers of concert music?

David Jaeger: Glenn was a perfectionist, and he wished to control all the aspects of his art so that his "message" would be communicated clearly. Those of us that worked with him accepted his methodology, and we also adopted his aim that the finished musical production should be made to as high a standard as possible, and that it should communicate the artist's intentions. My personal vision was to make my recordings as vivid as possible, so that the listener could hear everything the music had to offer. Of course, I also work in electronic music and electroacoustic media. The production methodologies in this area are similar to how Gould worked, but current practice goes much further than he ever was able to achieve on a technical level. I think that, rather than influencing the electronic medium, he was a part of the community of interest in this area, and he may in fact have been influenced by it, rather than the reverse.

alcides lanza: *Marginally, yes. I am obsessed with GG, I have practically all of his recordings, writings and books and articles about him. As a minimum, GG has influenced me in my total dedication to music composing, performing, teaching and writing about music. As a*

pianist, and performer, no. I was trained differently and have never tried to imitate GG's performance techniques. As far as his influence on electroacoustic music, I see his radiophonic works, spontaneous recordings he did in the 'field', and his careful editing, having something to do with electroacoustic music composers that create radio works, music for happenings or studio compositions. As for having an influence on radio producers of concert music... hmmm... not so much. At least in Canada, radio producers of concert music are becoming a disappearing species... GG believed in the importance of concert music as a performer and radio and television creator. Look at the components of his repertory... Mahler, Strauss, Bach, Schoenberg, Scriabin, Prokofiev, etc... with an isolated nod towards Petula Clark. But today? Radio enterprises are boasting of their programming 'concert music', but basically they are ignoring the classical composers [and contemporary and electroacoustic music] and filling their programs ad nauseum with pseudo-classical music, new tonalities and new banalities.

Gould believed in the value of documenting classical and contemporary music. He is dead, but his audio and audio-visual documents have survived, having significant 'archival' value. He has influenced me in that respect.¹⁰

10. I have done quite a few CD recordings of Canadian and Latin American music [see McGill Records or SHELAN Publications in its "Music From the Americas" series]. I have also done the EMS Archival, a collection of all the electroacoustic compositions found at the electronic music studio [EMS], at McGill's Schulich School of Music. The complete set of 67 CDs is available for consultation at the Marvin Duchow Music Library. The collection can also be consulted 'on line' by going to www.music.library.mcgill.ca/memsa_form.html.

Friedemann Sallis: *I suspect that Gould's musical concept of a 'radio program' probably did have an impact within the CBC, but I have no hard evidence. I also believe that Gould's phenomenal success in selling recordings must have had and may well still be having an impact on his competitors.*

Gayle Young: *Gould recognized recording as a legitimate medium for music, not simply a method of documenting a performance. Up to that point radio, TV, and home audio playback were assumed to be substitutes for the concert hall experience, which was thought of as the legitimate form for music even by people who seldom attended performances. Gould's outright rejection of performance stands in contrast to the plurality of choice that is assumed today, but it was probably necessary at that time, providing a jolt that woke people from the quiet acceptance of past habits.*

When Gould took that radical stand for recording and against the concert hall he brought the listener's full attention to the sound itself, and in that sense he brought the listener closer to his own experience in playing the music. A listener with the same playback equipment used by Gould in the studio would hear an identical sound field, a possibility we now take for granted. Facilitating that attention to sound, without distraction, is an important element of electroacoustic music, which has returned to the concert hall, offering the enhanced experience of multi-directional sound projection. Although Gould did not participate directly as a modernist composer, his Solitude Trilogy is now recognized as musique concrète, at least on Wikipedia, where it is clearly linked with international 20th-century practice.

Gould's Solitude Trilogy, which he described as contrapuntal radio, is based on multiple simultaneous recordings of speaking voices, as if we were listening to several radio stations at once. The concept of the piece seems to make a pun on the word 'voice.' In contrapuntal music a listener follows, or attempts to follow, the 'voices' of different melodic lines, the term voice relating to traditional choral singing but still used, at least in English, to describe instrumental music. Listening to these pieces, one is presented with the possibility of following the threads of the several simultaneous voices, which is essentially a challenge to a listener's attention, but meaning often evaporates when so many voices speak together. One is then left with only the sound of the voice.

In some of my compositions I've used texts written into the scores, words imagined by the performer but not heard by the listener. The text is closely integrated with the music, bringing attention to the intricate details of its sound, but not its meaning. Using text in this way expands the range of interpretation, as the phonetics, phrasings and rhythms are translated into details of both the notated score and the performance of the music. The auditory imagination of the performer is engaged, as performers translate their own styles of speech and phrasing into the music.

The text-based pieces provide a lot of freedom to the performer and are almost failure-proof, as a player can choose to 'read' the text more slowly in difficult passages, avoiding the sports stadium dynamic that Gould disliked so intensely.

Louis Dufort

Lorsque que la chorégraphe Marie Chouinard m'a demandé de travailler à partir des *Variations Goldberg* interprétées par Gould pour sa pièce *Body Remix – Goldberg Variations*, j'ai fait remarquer à Marie que c'était *a priori* très audacieux pour un compositeur de s'attaquer à deux monuments (Bach et Gould) du monde de la musique. De plus, il fallait obtenir les droits de Sony Music et ensuite présenter mes maquettes à la Fondation Glenn-Gould pour son approbation, nous étions donc loin de la coupe aux lèvres. Devant ces potentiels obstacles, j'ai opté pour une grande liberté artistique, car j'étais convaincu que la Fondation n'accepterait jamais que je déforme les interprétations désormais célèbres de Gould, alors aussi bien me faire plaisir. Ceci étant, dès l'envoi de la première maquette, la fondation nous fait part de son accord. N'ayant en aucun cas pris part aux discussions avec la Fondation, je ne peux que supposer qu'elle a bien su lire le respect que j'avais envers l'interprète et peut-être, voyait-elle dans ces « remix » une suite logique de la pensée de Gould. Après tout, Gould n'avait-il pas, lui aussi, pris certaines libertés avec Bach? Sans avoir été artistiquement influencé par Gould, je crois néanmoins partager avec lui la même philosophie quant au pouvoir d'atteindre une clarté du discours musical par un travail minutieux accompagné d'écoutes répétées jusqu'à satiété que peut rendre possible le studio désormais numérique.

À mon avis, ce que Gould a surtout intégré dans sa pensée musicale est ce que la musique assistée par ordinateur avait préalablement découvert dans les

années 1950-1960, c'est-à-dire qu'une note n'est plus une valeur opaque. En effet, elle est désormais constituée de plusieurs « notes », soit une multitude de fréquences harmoniques, des partiels et des transitoires d'attaques bruitées et chaotiques. Nous sommes passés de l'atome (la note) aux particules élémentaires (*l'unitas multiplex*), donc de la note au son.

L'une des grandes forces de Gould était justement de ne pas s'en tenir qu'à la partition, car le son ne s'écrit pas. Le son prend forme non pas par une suite de notes, mais plutôt par une suite d'éléments énergétiques et d'interrelations qui ne peuvent être transcrits sur une partition. Toutefois, par une écoute attentive et répétée que peut offrir le studio d'enregistrement, on peut arriver à percevoir tous ces détails microscopiques. C'est certainement pour cette raison que Gould était à la fois le musicien, le technicien, le réalisateur et ultimement le directeur artistique de ses enregistrements. Il avait saisi que le studio lui donnait accès à un niveau supérieur de raffinement articulatoire, qui plus est lui permettait de les contrôler et même de les composer. Ces multiples prises et versions à l'enregistrement le démontrent : bien que les notes demeurent les mêmes, le son change et par conséquent, la musique change. Gould était fasciné par ce constat et cela lui procura un sentiment de grande liberté, impossible à reproduire dans une salle de concert. Il pouvait enfin se rapprocher de ce qu'il entendait et qui n'existait pas sur le plan mésotemporel de la note, mais plutôt dans l'énergétique microtemporelle de celle-ci. Quant à la macrotemporalité, soit celle de la forme, la répétition de l'écoute que rend possible le studio d'enregistre-

ment lui a permis de tisser des mises en relation issues de profils énergétiques afin de découvrir une justesse qui ne relève pas de la partition, mais plutôt d'une structure dissipative d'énergie.

Gould a très bien compris que pour obtenir une certaine justesse des subtilités qui prennent vie à l'intérieur d'une microtemporalité, il fallait utiliser les microphones comme d'une extension de l'instrument. Avec la précision des microphones ainsi qu'une restitution sur une chaîne haute-fidélité, soit loin d'un flou réverbérant des salles et de leurs bruits inhérents, il arrivait à changer le paradigme classique de la réception perceptive du flux sonore. Dans ce sens, l'approche de Gould n'est ni plus ni moins corollaire à ce que Pierre Schaeffer nommait « l'écoute réduite ». C'est-à-dire écouter le son pour le son, détaché de tous les stimulus visuels qui pourraient introduire un biais à l'écoute du son.

Cette attitude de Gould ainsi que la clairvoyance de sa philosophie autour des nouvelles possibilités de l'enregistrement sont, encore aujourd'hui, très difficiles à comprendre pour le monde de la musique. J'irais jusqu'à dire que la quête de la performance en direct rattrape même le dernier bastion de la non-performance, soit la musique acousmatique. En tant que directeur artistique d'un festival de musique acousmatique, AKOUSMA, je peux témoigner du fait que nombreux sont les reproches du milieu musical envers nos concerts dans le noir. Pourtant, le public semble bien apprécier cette expérience immersive qui n'est pas sans rappeler leur écoute de salon, désormais en « *surround sound* » 5.1. Mais le monde de la musique semble tou-

jours très sensible à la notion de virtuosité et du spectacle. En refusant systématiquement de se donner en concert, Gould a certes choqué ses admirateurs. On constate néanmoins aujourd'hui qu'une frange importante de mélomanes de musique classique qui, avec des chaînes numériques haute-fidélité à la fine pointe de la technologie, adopte une expérience d'écoute de salon tout à fait valable, voire plus intime et profonde que l'expérience du concert. Cela dit, le milieu musical est encore très réticent à cette notion d'écouter sans voir. Le merveilleux monde de la musique apparaît toujours obnubilé par la virtuosité et ne semble pas encore très à l'aise avec la pureté du médium musical qui est, rappelons-le, un art audio et non un art de la scène. Le musicien interprète est encore perçu comme un cheval de course dont l'ultime évaluation se produit en concert, plutôt que par le truchement d'une série de prises savamment montées en différé et présentées sur un médium fixe.

On retrouve le même phénomène dans le monde de la composition où j'ai eu de nombreuses discussions avec des compositeurs musiciens qui s'enorgueillissaient de mentionner avant une performance que leur œuvre était construite en temps réel, comme si cela ajoutait une plus-value au contenu. Cette notice dont nous retrouvons tous les détails dans les notes de programmes des compositeurs est en fait basée sur de fausses prémisses, car elle suggère que la réception d'une œuvre est en partie tributaire d'un procédé artisanal. À la virtuosité de l'interprète est ici substituée une « virtuosité » du compositeur programmeur. Par exemple, dans le plus fort des premières musiques trai-

tées en temps réel, nombre de compositeurs prenaient une grande fierté de tout faire en temps réel, quitte à renier tous les compromis envers le contenu tels que la pauvreté des timbres, un manque de contrôle dynamique, une limite du nombre de voix, des articulations brutes et des processus d'écriture formels peu complexes. L'appauvrissement général qu'impose le flux continu du temps réel en comparaison de tout le travail chirurgical que l'on peut faire en studio en différé est, encore aujourd'hui, une question à laquelle je n'ai pas de réponses. En ce sens, Gould était très honnête, malgré ses succès de concertiste, il avait compris que le spectacle était dans les faits nuisible au contenu, nuisible à l'idéal de ce qu'il entendait dans sa tête. J'aimerais bien qu'un jour nous réalisions son rêve, soit une application, iPad par exemple, dans laquelle nous aurions accès à toutes ces différentes prises et qu'il revienne à l'auditeur de construire sa propre version de l'œuvre, que l'on pourrait par la suite écouter partout et dans toutes sortes de contextes...

Georges Guillard

Glenn Gould est en train de passer de mode. Enfin ! Il faut se réjouir, car cela signifie que la nouvelle génération va approcher de façon plus paisible, plus lucide un phénomène qui a ébranlé la conscience musicale de son temps. Et qui a produit les fruits les plus délectables, les plus paradoxaux dont puissent se nourrir les musiciens. Car, paradoxalement, il a cultivé la disparition. On l'adulait sur les scènes de salles de concert où on l'aurait acheté à vil prix, celui de l'or ? Il disparaît. On encensait ses interprétations de Bach ? Il disparaît chez Wagner, Sweelinck ou Berg. On espérait un gourou

éclairant un domaine musical chaotique et bouleversé en cette fin de ^{xx}e siècle ? Il disparaît définitivement. Ce faisant, il appliquait son unique conseil pédagogique (proféré dans *Keyboard Magazine*, en août 1980) : « La seule chose utile qu'un professeur puisse accomplir est d'exposer l'étudiant à une série de questions, de lui faire comprendre que des questions concernant ce qu'il fait peuvent être posées et que les réponses ne peuvent venir que de lui. »

En quoi il rejoignait le mutique Sviatoslav Richter, refusant farouchement des élèves, et qui semblait dire : « Écoutez-moi – tout simplement ! Aimez-moi. » Le même Richter qui dans les dernières images prises de lui avoue de façon bouleversante : « Je ne m'aime pas. »

Gould a eu l'incroyable culot d'imposer une nouvelle « oreille » (et ce, bien au-delà du seul piano), d'inquiéter avec jubilation chez ses contemporains leur écoute anesthésiée par les routines ou la rumeur sourde du temps.

« Que celui qui a des oreilles entende », dit l'Évangile. Cela a été le credo d'une intelligence qui n'avait jamais assez de voix à démêler, jamais assez de défis à relever (Brahms ! Schoenberg ! Hétu ! Byrd !), jamais assez de discours pour expliquer, jamais assez de silences pour méditer, jamais assez de couleurs pour affiner les gris les plus célestes. Et comme le vieux Bach concentrant son génie dans un *ricercare* à 6 voix circonscrit aux deux mains du claveciniste, le jeune Gould ne bougeait jamais un seul de ses dix doigts sans qu'il donnât naissance à l'exacte note au sein de la polyphonie, fût-ce la douzième triple croche d'un trille. Quel dommage que Gould n'ait pas enregistré ce *ricercare* !

Depuis sa mort, la musique fait des emardées technologiques, esthétiques, culturelles ahurissantes. Il n'avait certes pas prévu la perpétuelle expansion d'outils techniques inouïs. Mais il avait prophétisé l'invention radicale d'un « auditeur nouveau », capable d'agir sur le produit fini d'un enregistrement pour mixer selon ses désirs ou sa culture un nouvel objet sonore. Le risque est grand de dématérialiser ces supports – mais c'est déjà fait! – et de reléguer l'interprète de chair et d'os au rang de simple producteur sonore, et non de créateur. Le danger est bien que la perfection technologique occulte la fragilité et l'imperfection humaines. En cela, la tour d'ivoire gouldienne est heureusement battue en brèche par l'appétit des auditeurs actuels (du novice bienveillant au professionnel endurci) pour le concert et sa chaleur communicative – quel que soit le prix d'une promiscuité qui révulsait Gould!

En revanche, les témoignages qu'il laisse (écrits ou enregistrements), par la veille spirituelle qu'ils imposent, par la lucidité de l'analyse, par leur humour parfois douloureux, dégonflent impitoyablement les baudruches esthétisantes, stimulent la curiosité, agissent comme de salutaires scrupules dans les souliers du conformisme et, en définitive, sèment ces cailloux sur un sentier quasi prénatal que Gould aurait parcouru avant même de poser les mains sur un clavier.

Car enfin, d'où tirait-il ses certitudes lancées avec un sourire désarmant? Par-delà des dons hors du commun, un piano-médium chéri et haï, une propension à l'extase comme seul lieu de naissance de la musique, il y avait sans aucun doute un amour transcendant de la Musique. « Je bois à la joie », chante le *Don Quichotte* de

Ravel; le puritain (et jubilatoire) Gould a aussi dispensé cette joie et peut-être y ajoutait-il, pudiquement, une vertu rédemptrice.

Quelques conclusions

Le corpus de réflexions qui précède contient plusieurs éléments stimulant le débat sur l'art de Glenn Gould. D'abord, on remarque que chaque personnalité impliquée dans l'enquête propose une lecture du travail du Gould interprète, compositeur, écrivain, producteur, etc., à partir de son propre parcours et de sa propre activité. Cette subjectivité prégnante, d'une part, enrichit la réflexion et, d'autre part, confirme le fait que l'influence de Gould a été et continue d'être multiple. Il est intéressant, par exemple, d'observer comment, pour un compositeur engagé dans la pédagogie musicale, le fait de réfléchir sur l'approche de Gould quant aux problématiques de l'interprétation peut constituer un élément d'approfondissement pour les jeunes interprètes. Parallèlement, on découvre comment le regard d'un créateur peut réussir à pénétrer la matière musicale jusqu'à en extraire le potentiel de pensée et de poétique qu'elle contient. Un musicologue et un producteur qui ont eu l'occasion de travailler avec Gould insisteront davantage sur les aspects de son art et de sa pensée n'ayant pas été suffisamment approfondis. Ses écrits, d'ailleurs, n'ont pas encore reçu l'attention et l'approfondissement qu'ils méritaient, affirment-ils. Les interprètes, de leur côté, semblent être encore inspirés par l'idéal de perfection qui caractérise le travail de Gould. Pour une personne ayant plutôt l'expérience des médias, ce qui frappera chez Gould sera davantage le fait que toute son œuvre est sous-tendue par un idéal

de communication ; autrement dit, que dans tous les domaines de son activité, Gould a été à la recherche d'un dialogue avec ses interlocuteurs fondé sur la formulation d'un message aussi limpide que possible.

Deux aspects surgissant des réponses fournies méritent une attention particulière. Le premier relève de ses capacités extraordinaires d'interprète. Les participants de l'enquête reconnaissent l'aptitude de Glenn Gould à atteindre des niveaux techniques dans l'interprétation du répertoire qui demeurent des sommets. Toutefois, tous sont convaincus qu'il ne s'agit pas là de simple « virtuosité ». Gould a réussi à dépasser cet aspect, car son travail vise à incarner un idéal de clarté et d'intelligibilité du texte musical. Ce musicien

possédait la rare capacité de rendre saisissable n'importe quel discours musical. Le deuxième aspect relève de son apport à la perception et à la conception du son. Dans la plupart des contributions, les répondants ont souligné que ce mythe de la musique s'est, pour une bonne part, distingué à ce point de ses contemporains parce qu'il a ouvert la voie à la dimension purement auditive de la musique, en transférant l'acte musical de la salle de concert au studio. Il a ainsi imposé un questionnement esthétique et sociologique sur le rapport du musicien classique avec la technologie, questionnement nécessaire pour comprendre en profondeur la pratique de la musique au ^{XXI}^e siècle, et pour l'écoute de celle-ci.