

## Compte rendu

---

« Chronique de disques : d'ici et d'ailleurs »

Michel Gonneville

*Circuit : musiques contemporaines*, vol. 6, n° 2, 1995, p. 71-80.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/902141ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [erudit@umontreal.ca](mailto:erudit@umontreal.ca)

## D'ici et d'ailleurs

### Michel Gonneville

---

***Music from six continents, 1993 series : Perron, Double éclat ; Peel, Diptych ; Cleary, Lake George Overture ; Loeb, Cantata for Oboe and Strings ; Rooman, Passage ; Lieuwen, Light Spirit. (Vienna Modern Masters, VMM 3021)***

***Husa, Music for Prague 1968 ; Weiss : Relazioni variabili ; Penderecki, Sinfonietta ; Perron, Séquences voilées ; Van de Vate, Viola Concerto. (Vienna Modern Masters, VMM 3023)***

L'étiquette Vienna Modern Masters se présente comme une compagnie d'enregistrement sans but lucratif se consacrant à la production de disques compacts de musique classique contemporaine, principalement celle composée pour orchestre (avec ou sans chœur) par des compositeurs vivants de toutes origines. Sous la direction artistique de la compositrice américaine Nancy Van de Vate, maintenant établie à Vienne, cette compagnie choisit son répertoire « au seul mérite musical », « indépendamment de tout critère stylistique, ethnique, géographique ou autre », et avoue sans pudeur qu'elle préfère enregistrer en Europe de l'Est, où « de superbes orchestres, solistes et ensembles sont tout particulièrement accoutumés à enregistrer de telles musiques à des coûts modérés »...

Il semble que les compositeurs américains soient en tout cas ceux qui ont le plus profité de cette main-d'œuvre de qualité à bon marché, puisque sur les 40 œuvres figurant sur une liste partielle du catalogue de VMM (10 CD), nous en

avons compté 24 américaines (madame Van de Vate s'est servie quatre fois...), aux cotés de quatre Polonaises (dont trois de Penderecki...), trois australiennes, trois canadiennes (deux du Québécois Alain Perron, l'autre d'Alan Heard), une finlandaise, une israélienne et une autrichienne (monsieur Arnold Schoenberg lui-même). Après avoir fait ces premières observations (qui jettent un drôle d'éclairage sur le titre de la collection...), il fallait vite être confronté à la musique...

C'est là aussi que la déception aura été manifeste. La presque totalité des œuvres américaines enregistrées ici sont autant de témoignages de l'extrême professionnalisme de leurs compositeurs, mais aussi de leur grand conventionnalisme. Ces gens-là savent faire tonner ou chuchoter un orchestre, manipuler des thèmes, voire des séries comme on aurait voulu parfois que leurs maîtres et inspirateurs pussent le faire. Mais leurs maîtres, justement, pouvaient être préoccupés par des nécessités autrement profondes.

John Peel, compositeur en résidence à la Willamette University dévoué à la promotion de la seconde École de Vienne, propose un « poème symphonique sans programme » dont l'intrigant début aux lignes abstraites se poursuit malheureusement comme l'une ou l'autre *Péripétie* du Schoenberg atonal. David Cleary cherche à transposer musicalement les *strikingly beautiful settings* de deux lacs George (l'un en Australie, l'autre dans l'État de New-York) dans cet idiome auquel toute une génération de compositeurs canadiens-anglais nous ont habitués, et on s'étonne que de telles tempêtes soulèvent de si paisibles eaux... David Loeb veut invoquer l'esprit des cantates de J.-S. Bach en remplaçant la voix par un hautbois. La démarche est intéressante mais, à travers les récitatifs qui précèdent autant d'arias jusqu'à la fantaisie chorale terminale basée sur une mélodie sépharade espagnole, il réussit surtout à nous montrer qu'il reste un bon disciple d'Aaron Copland et n'a gardé de Lutoslawski, son deuxième maître, qu'une certaine attirance pour la simplicité et la transparence. De la brève ouverture symphonique de Peter Lieuwen combinant, en cinq minutes, fanfares, énergie motrice et lyrisme obligé, vous ne garderez sans doute pas plus de souvenirs que pour l'un de ces films américains efficaces mais faciles. Il faut se tourner vers l'Australien Roger Rooman pour trouver un peu d'étonnement. L'étrange combinaison de racines franco-belges, anglaises et juives y est-elle pour quelque chose ? On a là en tout cas une œuvre inspirée d'une Pâque rêvée, peut-être un peu longue, mais dotée d'un souffle indéniable et d'une originalité certaine. Son flux mélodique ininterrompu, jusque dans des moments de polyphonie assez chargée, promène cette musique à la frange des conventions. Malgré une utilisation assez traditionnelle de l'orchestre, c'est la syntaxe et la forme, plus proche d'un esprit contrapuntique rigoureux que d'une conduite thématique de type dramatique, qui, à mon oreille, neutralise, sans les effacer complètement, les références expressionnistes ou certaines tournures diatoniques. Je préfère encore ça à John Adams....

Sur l'autre disque, ce n'est pas de la *Sinfonietta* pour orchestre à cordes de Penderecki qu'il faudra attendre une révélation. L'innovateur des années révolutionnaires, le compositeur d'œuvres religieuses monumentales à partir de la fin des années 60, le néo-romantique qui lui a succédé laissent ici leur place à un néo-classique d'ascendance bartokienne. Penderecki reste l'artisan d'une musique sérieuse, sombre, dramatique, mais la menée formelle de cette œuvre, datant de 1990-1991 et issue d'un *Trio à cordes*, tombe à plat et nous fait regretter le radicalisme renié des débuts. Nancy Van de Vate a du souffle pour mener à bien cet aussi sérieux *Concerto pour alto* à partir d'une petite cellule de quatre notes. L'Autrichien Ferdinand Weiss montre toute la subtilité dont il est capable en conduisant sans simplisme la forme en arche de ses *Relazioni variabili*. Son idée initiale de deux matières qui s'interpénètrent de plus en plus tout en s'enrichissant et le processus inverse que présente la conclusion de l'œuvre veulent vraiment parler à l'intelligence et à la finesse de perception de l'auditeur. Mais le titre de l'œuvre ne devrait pas faire croire à une filiation avec le langage des musiques aléatoires connues. Comme pour l'œuvre de madame Van de Vate, on reste ici près d'une conception lyrique de l'art musical, avec *cantabile* et *climax* idoines.

C'est plutôt de Karel Husa, né à Prague en 1921, résidant aux États-Unis depuis 1954 et récipiendaire du prix Grawemeyer en 1993 (comme Penderecki un an plus tôt), qu'on recevra quelque choc. Sa *Music for Prague 1968* nous vaut des images sonores extrêmement fortes dans leur simplicité, évocatrice de ce Printemps que l'intervention russe avait voulu tuer dans l'œuf et que cette œuvre-culte a voulu viscéralement graver dans les mémoires, aux côtés de ce chant guerrier hussite qui parcourt l'œuvre, symbole pour les Tchèques de leur résistance et de leur espoir depuis des siècles. L'inspiration est ici tellement puissante qu'il ne reste pour ainsi dire plus de place pour la rhétorique, le divertissement ou le superflu, voire pour des préoccupations de langage. La première audition fut pour moi l'occasion d'une expérience saisissante, et je me suis abstenu de tendre au critique la perche d'un second contact, forcément plus distant. On me pardonnera ce choix, j'espère... Le livret et la pochette du disque consacrent plusieurs pages et photos à la thématique du Printemps de Prague, bien que l'œuvre de Husa soit la seule à y renvoyer.

C'est sans doute son séjour à Vienne avec Marek Stachowski et Krzysztof Penderecki qui a donné au Québécois Alain Perron (né en 1959 et diplômé de Laval) l'idée et l'occasion de profiter de l'étiquette VMM pour faire enregistrer deux de ses œuvres. Nous découvrons ainsi un très habile manipulateur de timbres, un compositeur qui connaît parfaitement ses instruments (*a fortiori* le hautbois, qu'il a étudié), qui sait élaborer une forme et qui, surtout, est branché sur une réalité musicale beaucoup plus actuelle que celle qui inspire la plupart de ceux qui sont représentés sur les deux disques étudiés. Les

brèves *Séquences voilées* de 1991, récompensées par le premier prix du Festival de nouvelle musique du Maurier, forment une œuvre assez vivante, lyrique même, mais du lyrisme renvoyant plus au Garant de *Plages* qu'à celui de Berg. *Double Éclat*, commandé par la Société Radio-Canada et écrit en 1992, évoque le *Chemin* que Bériot aurait pu écrire à partir de sa propre *Sequenza pour hautbois*. Le procédé de la note centrale autour de laquelle s'articule la partie de hautbois d'amour et de cor anglais rappelle évidemment le compositeur italien, mais les harmonies qui l'entourent ou en dérivent, les couleurs orchestrales, leur brutalité parfois, tout cela renvoie à Boulez. Quelques traits cependant nous éloignent de l'épigonisme pur et simple et esquissent une poétique personnelle. Un compositeur dont l'évolution sera à suivre, donc.

Il faudra, pour connaître Perron par ces enregistrements, accepter le voisinage d'œuvres à l'inspiration classée. Ce qui n'est pas sans occasionner quelques plaisirs si l'on réussit à faire taire ses goûts, ses convictions (ou préjugés) et son impatience...

Tous ces compositeurs avaient cependant bien raison de se fier aux interprètes et techniciens de cette Europe de l'Est... Ces orchestres occupent magistralement tout l'espace sonore, avec la passion qu'il faut, et on excuse toutes les petites imprécisions sporadiques. On ne peut que se mordre les doigts pour les emplois que de telles entreprises coûtent aux Européens de l'Ouest et même aux Nord-Américains...

**... fin de siècle. Nouvelle Musique montréalaise : Arcuri, *Fresques* ; Paneton, *Chants d'août* ; Lesage, *Le Sentiment océanique* ; Lemire, *Miniatures* ; Villeneuve, *Quatrième Terre. Chorals (extraits)* ; Provost, *Tetractys* ; Hyland, *Siegfried-Tableaux*. (SNE, SNE-590-CD)**

La Société nouvelle d'enregistrement (qui en est déjà à son 110<sup>e</sup> disque) produit ici, sous une pochette à la fois belle et énigmatique (une photo d'André Martin qui a servi d'élément visuel pour le concert-spectacle *Siegfried... Un matin sur terre* que l'Ensemble contemporain de Montréal a présenté en 1991), un disque regroupant les œuvres de sept jeunes compositrices et compositeurs québécois qui ont tous pour point commun d'être issus des classes de Gilles Tremblay, professeur d'analyse et de composition au Conservatoire de musique de Montréal.

Dans sa notice d'introduction, Sophie Galaise, musicologue et secrétaire de rédaction à la revue *Circuit*, situe efficacement les sept personnes dans le paysage de la création musicale au Québec, caractérise en quelques mots le style de chacun au stade actuel de son affirmation et fait enfin ressortir le rôle de « terreau » qu'a pu jouer leur maître à tous dans l'éclosion de leurs personnalités individuelles.

Les œuvres présentées ici exploitent des formations instrumentales allant du grand ensemble de chambre (Lesage et Hyland) jusqu'au piano solo (Ville-neuve), en passant par le quatuor homogène (Lemire) ou disparate (Provost), le duo (flûte et piano dans Panneton) et le quintette mêlant sources acoustiques et électroacoustiques (Arcuri). C'est dire que l'image de cette jeunesse de fin de siècle est, sur ce plan, assez variée.

On reconnaît dans *Fresques* de Serge Arcuri, qui ouvre le disque, la sensualité des sonorités qu'affectionne le compositeur depuis ses toutes premières pièces. Les couleurs du mode de FA dans lesquelles baigne langoureusement le cor anglais solo dans le premier tableau ; la signature quasimédiévale qui marque le quatrième tableau (une tierce se résolvant en éventail sur une quinte) ; les grandes octaves où culmine le deuxième ; ces éléments pourraient faire croire à un impressionnisme nouveau genre comme certains compositeurs canadiens-anglais en produisaient il y a peu. Mais les brouillages harmoniques complexifient discrètement l'harmonie, les vagues et les surgissements électroacoustiques encore plus, et le troisième tableau nous amène carrément ailleurs, alors que des instruments de percussion recréent ces articulations auxquelles la musique aléatoire nous a habitués. Le tout est léché à la perfection, avec un parfait contrôle du médium électronique en direct (sons des synthétiseurs, réverbération, mixage des sources), et l'enregistrement laisse s'exprimer sans déformation l'atmosphère rêveuse de cette fresque.

Les trois brefs mouvements qui composent *Chants d'août* d'Isabelle Panneton sont un petit concentré témoignant de l'attentif travail harmonique auquel se livre la compositrice de façon prioritaire et vers lequel l'a sans doute orientée son passage chez le Belge Philippe Boesmans. Ce plan musical est articulé ici suivant une agogique variée, inspirée de « l'agitation furtive des oiseaux dans les feuillages de l'été » plus que de leurs chants, et au sein de laquelle se glissent d'agréables petites simplicités rythmiques ou des tournures presque typées (comme une courte mélodie ou une tendre inflexion). Les interprètes (Louise Bessette au piano et Lise Daoust à la flûte) mettent tout leur talent à donner du relief à cette partition sensible, mais il nous a semblé que l'enregistrement, par sa trop grande proximité (durcissant par exemple le son du piano), desservait parfois la magie qu'elles tentaient de créer.

*Le Sentiment océanique* est une pièce pour la poésie de laquelle Jean Lesage dit s'être inspiré « des divers degrés de transformation du sentiment amoureux ». Et il n'est pas impossible de voir dans tout ce jeu, que décèle l'oreille fine, où l'on s'éloigne et se rapproche constamment de notes centrales – parfois en un mouvement en éventail qui rappellerait l'embrassement – une métaphore musicale de semblables déplacements autour de l'objet amoureux. Si le compositeur nous laisse libre de le suivre dans sa thématique, il est certain que son propos a déjà biaisé notre écoute, ne serait-ce que pour les quasi-citations auxquelles l'amène son jeu subtil avec le diatonisme, les

accords classés ou les mouvements cadentiels. Est-ce Schubert, Wagner, ces quelques notes ? Et cette furtive mélodie de choral, à quelle autre fatalité romantique fait-elle référence ? La langueur ici à l'œuvre n'est pas de même nature que celle d'Arcuri... En une forme qui se permet agitation et relâchement d'*impetus*, avec des couleurs orchestrales où le fondu n'est pas la première qualité recherchée, Lesage parle d'amour à sa façon...

Estelle Lemire joint dans ses *Miniatures* pour quatuor à cordes les deux pôles de son intérêt de créatrice : d'une part la récupération de manières, de styles et d'objets, et d'autre part la microtonalité. Les fragments stylistiques, évocateurs de Webern, Mozart, Vivier, Xenakis et autres, sont mis bout à bout, plutôt brefs vers le début, et le plaisir s'accroît avec la reconnaissance des allusions (il n'eût peut-être pas été si fastidieux que la note de programme les énumère tous dans l'ordre). Mais l'œuvre prend une autre couleur lorsqu'à la fin, trois extraits plus longs se mettent à jongler avec les micro-intervalles. Cette longue mélodie puis ce lent mouvement harmonique convergeant sont fascinants, et leur dissolution dans ce qui est probablement une allusion à Scelsi jette un éclairage dramatique sur le collage qui les ont précédés. Les instrumentistes maîtrisent à l'envi ces délicates techniques et leur chef, les revirements formels qui lui sont imposés.

Avec les *Chorals* extraits de la *Quatrième Terre* d'André Villeneuve, nous abordons sans doute les pièces les plus radicales de ce disque. Reprenant la conduite essentiellement harmonique de ce type de musique, le compositeur opère sur elle un détournement syntaxique tel que nous en perdons nos points de référence. Ni une ligne mélodique ni la constance dans la densité des accords ou dans leur registration ne nous raccrochent au modèle. Et nous voilà dans une espèce de vide purificateur où nous pouvons maintenant prendre le temps de « lire » séparément chaque note d'un accord, ou nous concentrer sur les harmoniques que chacun de ces accords fait surgir du piano, ou observer la variété des degrés de tension harmonique qui se succèdent. L'ange du bizarre passe dans toute sa splendeur, accompagné des ombres du Satie de *La Porte des étoiles*, de Cage et d'autres Américains décapants. Villeneuve réussit à nous garder attentif à ce passage, mais ne peut nous faire oublier l'incroyable lecture qu'en fit Louise Bessette lors d'un concert mémorable présenté dans le cadre du dernier Festival international de piano de Montréal. Il faut dire que le compositeur-interprète est ici desservi par un son de piano beaucoup trop sourd et un bruit de fond difficile à oublier !

Le *Tetractys* de Serge Provost a pu avoir comme point de départ des manipulations numériques séduisantes pour le compositeur, l'auditeur n'en gardera peut-être que la possible évocation d'un ailleurs abstrait alors que la musique, elle, l'emmènera, à travers soli et ensembles, *climax* et accalmies,

dans des zones de sensualité, de vivacité ou d'énergie où l'écriture idiomatique des quatre instruments (saxophone, flûte, harpe et piano) ne semble jamais pure esbroufe virtuose. On admirera tout ce qui rend la forme subtile : les interpolations dans les soli ou encore leurs accompagnements, les transitions qui les joignent, la menée et la sortie du *climax*. Plus que l'originalité sur un plan ou un autre du langage, c'est la maîtrise formelle qui force l'admiration à l'endroit de Provost et qui nous fait attendre avec impatience sa prochaine réalisation.

Le disque se clôt avec le *Siegfried-Tableaux* de Marc Hyland, qui met magnifiquement en valeur solistes et groupes de l'ensemble instrumental exploité, desquels il tire harmonies et bruits avec à la fois énergie et discrétion, avec un grand souci de leur amalgame. Les citations de Wagner n'ont pas ici la tonitruance de celles des *Berliner Momente* de Walter Boudreau ; elles se glissent plutôt dans la texture ; le solo de cor de Siegfried est diffracté par un réseau harmonique, à l'image du héros que veut évoquer le compositeur, « un être naïf, perdu dans le monde, et qui tente de comprendre qui il est ». En tout cas, Hyland, lui, se définit ici une poétique, une manière d'être avec la matière sonore et son élaboration dont on voudra entendre d'autres manifestations plus étendues encore.

Parmi les interprètes qui ont permis l'existence de ce disque, il semble que seul l'Ensemble contemporain de Montréal ait trouvé assez de place dans le livret pour que l'on parle de lui... Sur Louise Bessette et Lise Daoust, le quatuor Daniel Gauthier, les talents pianistiques d'André Villeneuve, on n'a que l'enregistrement pour apprendre à les connaître, si l'on est étranger à ce pays ou à ce milieu... Sur le cor anglais solo de l'œuvre d'Arcuri, les membres du quatuor à cordes interprétant l'œuvre de Lemire, le ou la flûtiste qui défend le long solo qui commence l'œuvre de Hyland, rien également. Il manque les dates de naissance de trois compositeurs et celles de la création de deux œuvres. On souhaiterait que Gilles Poirier, directeur artistique de la sympathique et très dynamique petite maison SNE, se voit aux commandes de budgets suffisants pour qu'un véritable et attentif travail musicologique soit effectué pour des disques comme celui-ci.

Il est aussi dommage que de semblables contraintes obligent à un malheureux disparate sur le plan des images et des qualités d'enregistrement. Nous avons parlé de nos déceptions dans le Villeneuve, nous en avons d'autres pour le Provost, de toute évidence enregistré en direct sans qu'il en soit fait mention. Ce sont là des défauts qui sautent à l'oreille. Heureusement, les pièces jouées par l'ECM sont beaucoup mieux servies (encore que je ne sois pas convaincu par cette philosophie de l'enregistrement qui veut ajuster au potentiomètre ce que la réalité ne donne pas, comme si tous les instruments pouvaient jouer aussi fort les uns que les autres et comme si le travail du chef d'orchestre ne consistait pas, entre autres, à doser les plans et les groupes).

Malgré toutes ces petites notes négatives, ces quelques petits points anti-magie, on aurait tort de se priver d'entendre et de réentendre ce disque. Voilà sept personnalités en pleine cristallisation ; leur « quelque chose à dire » prend forme devant nous actuellement et d'excellents jeunes musiciens, en pleine possession de leurs moyens, s'en font les interprètes. Souhaitons aux premiers le temps, l'argent, les occasions (les commandes !) pour se découvrir de plus en plus à eux-mêmes, et aux seconds, l'enthousiasme persistant pour nous permettre, à notre tour, cette découverte. Après tout, le futur de la création musicale québécoise et ses possibles grandes réalisations reposent, entre autres, sur leurs épaules...

**Forum 93 : Hui, *Speaking in Tongues* ; Rimkevicius, *Energy, Streams and Directions* ; Sanchez-Gutierrez, *Son del Corazon*. (UMMUS, série Actuelles, UMM 108)**

Le Nouvel Ensemble Moderne nous livre ici les œuvres des trois lauréats de son second Forum international des jeunes compositeurs, tenu en novembre 1993 dans les locaux de l'Université de Montréal. Comme en 1991, sept jeunes compositeurs choisis par un jury international sont venus de l'Australie, du Canada, des États-Unis, de l'Amérique latine, de l'Asie et de deux pays d'Europe (ces trois dernières régions étant représentées cette année par le Mexique, le Japon, la Suisse et la Lituanie respectivement) pour un stage comprenant répétitions publiques de leurs œuvres, mini-forums d'analyse, débats, conférences, portraits, tables rondes et, finalement, concerts. Au terme de ce mois intense, trois des sept œuvres exécutées ont été retenues par le même jury pour un grand concert-gala dont l'enregistrement en direct par la Société Radio-Canada a donné naissance à ce disque.

Le livret du disque donne beaucoup de détails sur les lauréats et publie pour chacun un extrait du texte-manifeste que les compositeurs participant au Forum avaient été invités à rédiger autour de la thématique générale de l'identité.

Parmi les œuvres primées, celle de la Canadienne Melissa Hui a fait beaucoup jaser, ce choix ne faisant pas l'unanimité dans la communauté de ceux qui ont suivi l'événement. Il est intéressant de mettre la musique de cette compositrice en regard du texte qu'elle a écrit. Commentant une nouvelle étiquette circulant à New York (le « totalisme ») pour identifier ce style qui « tente de concilier les différentes techniques de composition de la fin du vingtième siècle en un contexte global et de recontextualiser non seulement la musique d'il y a plusieurs siècles, mais aussi celle d'un passé récent », Melissa Hui croit que cette recherche reflète bien la sensibilité de notre époque, celle de ces jeunes compositeurs « qui se sont imposés la responsabilité de composer avec une société qui est loin d'être parfaite, de rapprocher les races et les

cultures différentes, de regrouper les idées disparates et les cheminements divergents et de "s'accorder avec son prochain" ».

Les neuf miniatures qui s'enchaînent dans *Speaking in Tongues* constituent une structure dispersée et fragmentée où, justement, les éléments les plus divers se trouvent juxtaposés, quelquefois superposés : petite cadence tonale au piano, fragments répétitifs, moteurs grinçants comme une machine, rafale durant près d'une minute jouée *fortissimo* aux tom-toms puis aux gongs de théâtre chinois, petite musique folklorisante dans laquelle on a allègrement pratiqué des coupures. Mais il y a surtout cette longue section finale (5 minutes) consacrée à une lente mélodie (rappelant vaguement *La Quête* de Jacques Brel...) qu'un bon film western aurait intégrée sans problème... Assez longue et assez persistante pour que, oubliant tout ce qui l'avait précédé, l'on se demande s'il y avait le moindre regard critique là-dedans. La question persiste elle aussi, après réaudition. Être, ou ne faire que laisser être ? Il y a bien sûr l'ombre de Cage (auquel se réfère Melissa Hui dans sa note de programme) qui plane ici, et celle du *Let it be* de John Lennon, autre célèbre New-Yorkais... Mais il faut quand même avoir le courage de produire une telle œuvre où il me semble y avoir finalement moins de naïveté qu'on peut le croire. Malgré ma propre perplexité devant les cinq dernières minutes de *Speaking in Tongues*, je suis curieux de voir comment Melissa Hui poursuivra une telle démarche, surtout en vivant dans un milieu canadien dont les institutions musicales majeures, qui commencent à faire appel à elle, ne sont pas précisément d'allégeance cagienne...

L'inclusion d'éléments folkloriques chez le Lituanien Gediminas Rimkevicius était d'un autre ordre, et une autre dialectique ou d'autres évocations surgissaient à l'esprit lorsque les petites litanies baltes citées en introduction d'*Energy, Streams and Directions* se confrontaient, tout de suite, puis plus loin et à la fin de l'œuvre, à certains débordements désordonnés d'un langage résolument contemporain. Au Forum, l'image de ce sympathique compositeur venu d'un pays jadis interdit contribuait évidemment à l'éveil de notre intérêt et de notre imagination et s'ajoutait au souvenir du passage chez nous, il y a quelques années, de certains de ses compatriotes qui jonglaient eux aussi avec le folklore de leur pays avec une fraîcheur qui faisait du bien. La magie peut maintenant encore opérer grâce au disque du NEM.

L'œuvre de Carlos Sanchez-Gutierrez porte en exergue le texte d'une chanson huastèque sans pourtant citer musicalement ce contenu folklorique mexicain. Le compositeur y voit plus une parenté d'esprit qu'un matériau, mais sait qu'il est inévitable qu'une œuvre « reflète l'environnement, réel ou imaginaire, présent à l'esprit de l'artiste ». On pourra donc s'amuser à trouver des traits mexicains à la vigueur rythmique, à l'énergie qui emporte *Son del Corazon* par vagues successives. Les sections construites comme des accumulations progressives sont nombreuses et témoignent d'une filiation admirative

avec le Stravinsky des années du *Sacre*, mais, surtout, elles contribuent à maintenir notre intérêt dans le flux formel puissant de l'œuvre.

Ceux qui se passionnent pour la thématique de l'identité en auront donc ici, pour matière d'étude, trois incarnations bien différentes, depuis la confrontation minimaliste des contenus chargés culturellement chez Melissa Hui jusqu'au simple « emprunt d'esprit » chez Sanchez-Gutierrez en passant par la citation dialectique chez Rimkevicus. Mais pour tous les auditeurs, il y a des contenus musicaux déclencheurs de multiples plaisirs, bien différents de ceux qu'avaient apportés Forum 91 (avec les œuvres de Oña, Gervasoni et Finsterer) mais tout aussi éveilleurs, servis par une exécution enthousiaste de la part des musiciens du NEM sous la direction de Lorraine Vaillancourt et par une prise de son superbe.