Document generated on 07/13/2025 7:57 a.m.

**Circuit**
**Musiques contemporaines**

# Héritages
# Legacy of the Past

Michel Gonneville and Marc Hyland

Volume 9, Number 1, 1998

L'air du temps

URI: https://id.erudit.org/iderudit/902219ar
DOI: https://doi.org/10.7202/902219ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Gonneville, M. & Hyland, M. (1998). Review of [Héritages]. *Circuit*, *9*(1), 59–66. https://doi.org/10.7202/902219ar

Article abstract

Three composers anlyse and critically evaluate eighteen recordings of Quebec music that have been released in recent years, considered under four categories: legacy of the past, current tendencies, electroacoustic music, contemporary music.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1998

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

# CHRONIQUE DE DISQUES

Michel Gonneville, Marc Hyland, Stéphane Roy

## Héritages

***Héritage du XXe siècle* ; Carmen Picard, piano ; Francine Voyer, flûte ; Série Classiques, UMMUS 311.**

Inscrit dans la *Série classiques* de la collection UMMUS, ce disque réunit deux excellentes musiciennes dans cinq œuvres importantes du répertoire pour flûte et piano du XXe siècle. Le fait que Francine Voyer et Carmen Picard travaillent ensemble depuis 1985 n'est sans doute pas étranger à leur évidente maîtrise technique de ces musiques contrastées et exigeantes, mais n'expliquera pas pour autant la précieuse complicité qui les réunit. Le mélomane féru de ce type de répertoire sera donc comblé : le souffle, l'élan et la mobilité des caractères expressifs requis par la *Sonate* de Francis Poulenc, terminée en 1957, ainsi que celle de Paul Hindemith, datant de 1936, sont toujours présents, dans une perspective sonore équilibrée. Si la *Sonate pour flûte et piano* est l'une des œuvres les plus accessibles d'Hindemith, on dira en revanche que les *Quatre pièces op. 10* de Jacques Hétu qui suivent révèlent un étonnant compositeur, alors âgé de 27 ans, dont la musique pleine de fougue et d'audace témoigne avec force d'une sensibilité personnelle et de certaines influences de Messiaen et de Dutilleux, qui furent ses maîtres.

Le compositeur Robert Muczynski, né en 1929, fut pour sa part l'élève d'Alexandre Tcherepnine, et sa musique porte les traces d'un certain style moderne russe, comme en témoigne cette *Sonate,* op. 14, achevée en 1961. Leurs sens musical et rythmique étant sollicités ici sans relâche, les deux interprètes n'en arrivent pas moins à sculpter avec précision et intelligence leurs tracés respectifs, pour révéler l'architecture de cette musique si caractéristique.

La dernière œuvre au programme est la *Sonate,* op. 94, de Serge Prokofiev, dont on nous dit dans les courtes notes de programme que son projet aurait été inspiré par le son « céleste », au dire du compositeur, du grand flûtiste français Georges Barrère, entendu à Paris. L'œuvre, dont Prokofiev allait plus tard

tirer une version pour violon et piano, reste marquée par l'humour et le lyrisme qu'on connaît au compositeur, et qu'on prêtera volontiers à l'interprétation qu'en donnent les deux musiciennes.

C'est la flûtiste Francine Voyer qui signe les courtes notes inscrites au livret de ce disque, dont la prise de son est tout à fait satisfaisante. Seule ombre au tableau : la conception de la pochette, déjà peu attrayante, est telle que les noms des interprètes y sont à toutes fins pratiques illisibles, en blanc sur blanc !

(M.H.)

***La Voix humaine :* Poulenc, *La Voix humaine ;* Cocteau, *Le Livre blanc* (extrait). (SNE, SNE-595-CD)**

Après *Ne blâmez jamais les bédouins* de Alain Thibault et René-Daniel Dubois, et le doublé *La Porte* et *Plume* sur des musiques de José Évangelista, Chants libres, la compagnie de productions lyriques de la soprano Pauline Vaillancourt, ajoute à son catalogue discographique un enregistrement susceptible de soulever l'intérêt sur plus d'un plan.

D'abord, le célèbre monodrame musical de Poulenc (composé en 1959 sur un texte de Jean Cocteau datant de 1930) est jumelé à un autre texte du même écrivain, extrait du *Livre blanc* écrit en 1928. Témoignant de l'attention accordé au volet théâtral par Chants libres, ce jumelage du théâtral et du musical se révèle également fort judicieux, car les deux textes s'éclairent l'un l'autre, en plus de renvoyer à des éléments biographiques touchant leur auteur. Dans le premier, une femme vient d'attenter à sa vie et, rescapée « par manque de courage », elle s'entretient par téléphone avec l'amant qui l'abandonne (pour un homme, comme nous l'apprend le livret du disque). Dans le second texte, plus purement autobiographique, on trouve un passage où le narrateur (homosexuel) veut forcer son jeune amant à rompre avec les « nombreuses amitiés féminines » que ce dernier entretient. L'une de ces maîtresses simulera un suicide à la suite de cette séparation ; elle pourrait être la femme de *La Voix humaine*. Ainsi, dans l'un et l'autre texte, les personnages qui parlent pourraient être en relation avec une commune troisième personne qui ravage chacune leur vie, car l'interlocuteur inaudible du monodrame est comme le jeune homme qui, aussi par téléphone ou télégramme interposés, fuit les moments de confrontation et de vérité avec l'amant qui souffre.

L'extrait du *Livre blanc* n'a pas été mis en musique. Il est ici simplement lu par Pauline Vaillancourt, ce qui permet d'apprécier la partie purement vocale d'un talent théâtral que la scène nous a révélé maintes fois.

Il est intéressant de réentendre la musique de Poulenc, magnifiquement jouée, chantée et enregistrée ici. Malgré ses nombreuses parentés avec Debussy et

Ravel (harmonies, répétitions d'enchaînements d'accords et de motifs brefs), le compositeur a conçu ici et là certaines harmonies âpres ou mystérieuses, presque atonales, surprenantes et particulièrement efficaces. Le discours de l'accompagnement instrumental est hachuré, tout en ponctuations et ruptures de tons, ce qui est typique du style récitatif adopté pour l'écriture de la voix. Comme l'a déjà écrit Gisèle Brelet, « le mélodiste Poulenc s'est ici renoncé pour atteindre à la vérité du sujet qu'il avait choisi : il a sacrifié la mélodie en faveur de la diction pathétique[1] ». Pauline Vaillancourt s'est moulée au personnage et son interprétation en fait ressortir toute la fragilité, jusque par les fragilités de sa propre voix (vibrato qui se brise dans les *diminuendi* extrêmes, voire même dans le climax *fortissimo*). La prononciation du texte, cruciale ici, est en général claire et la compréhension ne devient que rarement difficile, les paroles s'obscurcissant dans les passages plus aigus, lors de tutti instrumentaux dans le *forte* ou pour certaines répliques où le relâchement vise un but expressif.

(1) G. Brelet « Musique contemporaine en France » *in* Roland-Manuel (éd.), *Histoire de la musique, Encyclopédie de la Pléiade*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1963, p. 1139.

À cause de ces moments qui peuvent devenir ardus et que même des auditions répétées n'allègent pas, j'aurais souhaité que le texte de cette œuvre soit reproduit intégralement au livret du disque. De plus, le texte, par ailleurs excellent, de l'homme de théâtre Guy Beausoleil aurait pu être complété par un bref dossier (avec dates !) sur le compositeur et l'écrivain et sur leurs œuvres. Notre compréhension de ces dernières en aurait été accrue d'autant, tout comme notre plaisir, déjà fort bien nourri par les prestations remarquables tant de la soliste que de l'orchestre Chants libres dirigés par Jean-Eudes Vaillancourt.

(M.G.)

**Maurice Blackburn, *Filmusique Filmopéra* : Blackburn, *Twirligig, A Phantasy, Blinkity Blank, Je, Caprice de Noël, Jour après jour, L'Eau +, « E », Ciné-crime, Verbération, Notes sur un triangle, Mourir à tue-tête, Les Filles du Roy ;* Yves Daoust, *Maurice Blackburn, ou portrait d'un méconnu.* (Analekta, AN 2 7005-6).**

Voilà un coffret qui constitue un véritable document-hommage à l'un des pionniers de la musique de film au Québec et au Canada, et qui, de plus, donne matière à sérieuse réflexion sur ce domaine. Le nom de Maurice Blackburn (1914-1988) était connu dans le milieu et au-delà (le Gouvernement du Québec lui décernait en 1983 le Prix Albert-Tessier pour l'ensemble de son œuvre) mais sa production n'avait pas encore fait l'objet d'une présentation monographique de la qualité de celle que nous offre Analekta.

En plus de deux DC comprenant treize « bandes sonores et œuvres » de Blackburn et un « portrait radiophonique » de ce dernier réalisé par Yves Daoust, le coffret comprend un livret bilingue de 84 pages. Louise Cloutier y présente une biographie et une filmographie sélective, ainsi que de courtes notes

d'introduction pour chacune des musiques présentées. Le cas échéant, les textes entendus dans certaines œuvres sont aussi transcrits.

À cette documentation s'ajoutent quatre témoignages de gens qui ont côtoyé Maurice Blackburn, soit de façon ponctuelle (le compositeur Gilles Tremblay) ou plus régulière. Dans ce dernier cas, ces personnes ont été, comme Blackburn, attachées, ne serait-ce qu'un temps, à l'Office national du Film (ONF) : le compositeur Yves Daoust, la cinéaste Anne Claire Poirier et le directeur général des Services techniques de cette institution, Robert Forget. Enfin, sous le titre révélateur d'*Utopie ou projet inachevé ?*, un long texte de Réal La Rochelle aborde le travail de Blackburn par rapport au problème de la conception sonore filmique.

Si l'on excepte le témoignage de Tremblay, dont l'anecdote veut mettre en évidence l'immense compétence et la modestie du pionnier que fut Blackburn[1], les autres textes font ressortir plus crûment les conditions dans lesquelles a dû œuvrer le compositeur et le drame humain que cache la situation du créateur de musiques fonctionnelles, ces musiques qui n'ont bien souvent ni l'autonomie ni la substance requises pour s'attirer le respect accordé à la musique « pure ».

(1) Rappelons ici sa collaboration au *Blinkity Blank* (1955) de Norman McLaren, lauréat de treize prix dont la Palme d'or du Festival de Cannes.

À l'ONF, Maurice Blackburn avait conçu et mis sur pied en 1971 un Atelier de conception et de réalisations sonores où travaillèrent activement Yves Daoust et Alain Clavier. Robert Forget fait un bref historique de cet Atelier jusqu'à sa fermeture en 1980 et souligne les obstacles technologiques (spécialisation des instruments et complexité de l'apprentissage) qui ont limité le développement ouvert qu'on aurait pu souhaiter à un tel laboratoire. Mais, comme le mentionnent Anne Claire Poirier et Réal La Rochelle, il faudrait ajouter à ce facteur inhibant le scepticisme de l'administration (et les maigres ressources qui en résultent) et celui des cinéastes de la maison, pour ne pas dire, dans ce dernier cas, l'hostilité. Car à travers la petite histoire de ce poste de travail et, plus dramatiquement, à travers celle de Blackburn, c'est le problème du rôle de la musique dans un film qui est posé, en même temps que celui de la conception générale de la bande sonore d'un film, le tout mettant finalement en question la prééminence artistique du réalisateur dans le geste créatif en cinématographie. Dans un texte de 1977 intitulé *Atelier sonore : idéologie-orientation-politique*, cité longuement par La Rochelle et qui fut, nous dit-on, reçu à l'ONF « comme une douche glacée », Yves Daoust, alors actif au dit Atelier, écrivait ces lignes :

> *Dans une approche électroacoustique de la bande sonore, tous les sons – aussi bien les paroles que les sons réalistes – sont considérés comme exploitables musicalement. Le compositeur doit donc prendre en charge la bande sonore globalement, dès le début d'un film, en collaboration avec le cinéaste, le monteur visuel, le monteur sonore. Le musicien n'a pas à faire nécessairement tout le travail de sonorisation, mais doit le diriger, le planifier, afin de structurer toute la*

> *bande sonore comme une œuvre électroacoustique.* [...] *Celle-ci [la bande sonore] n'a plus uniquement une fonction de sonorisation, elle n'est plus appliquée, comme un vernis, sur un visuel terminé qui a déjà tout son sens, mais acquiert un rôle actif. Elle enrichit le film par ses propres moyens expressifs. Un contrepoint à deux voix s'établit entre le visuel et le sonore.*

Blackburn déplorait déjà en 1971 les « effets sonores collés à la dernière minute », la « musique dont la fonction est uniquement de boucher les trous », la « banalité des rapports dialogues/effets/images ».

Malgré cette donnée de base, affligeante et révélatrice de la sensibilité et de la culture musicales et sonores du milieu cinématographique, Blackburn a composé quelques 400 titres de musiques de films (pour plus de 20 films d'animations, 11 documentaires et 4 longs métrages de fiction). Dans le *Portrait d'un méconnu* lucide et sensible que trace de lui son ex-collègue Daoust en mixant propos et musiques, on peut sentir derrière les éclats de rire fréquents de Blackburn et même derrière « le manque de sérieux » dont il se vante, le sentiment d'avoir été en dessous de ce qu'il aurait pu devenir. En sont particulièrement révélateurs cette réaction à son premier concert de musique contemporaine qui engendre chez lui un désespoir de l'inaccompli, ou ce rêve d'une fête en son honneur où on lui offre argent et moyens pour « faire ce qu'il veut » ! Daoust, avec l'intelligence qu'on lui connaît, superpose à ces passages de l'entrevue une musique d'enfant, une ritournelle de boîte à musique qui tout à coup se bloque en sillon fermé.

Mais qu'en est-il de la musique de ce coffret ? Il faut bien avouer que la déception l'emporte. En exergue du livret, et ironiquement, cette citation de Blackburn donne la mesure au jugement : « Je ne crois pas que la musique de film peut avoir une existence en dehors du cadre audio-visuel pour lequel elle a été créée. » Malheureusement, certaines des « bandes sonores » présentées n'offrent pas la substance qui les ferait passer du simple bruitage intelligent (*Je, Jour après jour*) à l'univers proprement musical. Les quelques musiques instrumentales tiennent de la bluette (*Notes sur un triangle*), du jazz et de l'arrangement pop (*Caprice de Noël*), du folklorisme (*les Filles du Roy*), de l'aimable lyrisme pour saxophone (*A Phantasy*). On pourra apprécier l'humour tonal de *Twirligig* (à partir de sons itératifs obtenus selon une technique novatrice en 1952) ou de *E* (pour piano, chœur et « mimes électriques »). Mais on pourra surtout sentir, dans *Blinkity Blank,* où cela aurait pu aller : des sons gravés sur pellicule avoisinent un montage de musique instrumentale où l'improvisation permettait parfois aux musiciens « une liberté complète à l'égard de la tonalité » (Blackburn) ; et encore plus dans *Ciné-crime,* film dont la partie visuelle fut de Blakburn lui-même ; ou encore dans cette unique œuvre pour bande qui n'est pas réalisée en vue d'un film, *Verbération.* Cet Adagio en cinq mouvements est une très simple mise en scène sonore de poèmes d'Anne Hébert, amie du compositeur. La recherche sonore s'y est concentrée sur un matériau concret

(surtout des sons de percussion) et une déclamation monocorde, à la manière des tragédies classiques, auxquelles s'ajoutent un travail sur des mots isolés du texte (inversions, filtrages, prononciation altérée).

En ayant en tête ces bandes et musiques et une bonne connaissance du style de Gilles Tremblay, il devient possible de départager (à l'avantage de ce dernier, me semble-t-il) l'apport respectif de Tremblay et de Blackburn dans la musique cosignée, conçue pour le film *L'Eau +*, réalisé en cinémascope pour l'Expo 67.

En fait, il faudrait presque commencer par le *Portrait* de Daoust pour se sensibiliser à Maurice Blackburn, pour entendre sa musique au second degré. Blackburn s'y décrivait lui-même comme un artisan, « artisan, au sens de... utile, peut-être... ». Cela suffira-t-il effacer l'impression qu'on a d'être confronté à une autre de ces histoires québécoises où le talent de l'artiste est laissé en jachère ?

(M.G.)

***Opus Québec* ; Angèle Dubeau, violon ; Louise-Andrée Baril, piano ; Analekta-ANC 2 8710.**

Entièrement consacré à des œuvres de sept compositeurs québécois, interprétées par la violoniste Angèle Dubeau et la pianiste Louise-Andrée Baril, cet enregistrement témoigne de divers styles musicaux qui ont façonné notre répertoire musical, depuis la *Danse villageoise* de Claude Champagne jusqu'à nos jours. D'entrée de jeu, le caractère folklorique de cette *Danse villageoise* est vivement rendu manifeste mais comporte des écarts de justesse de la violoniste dans son passage solo. Les œuvres d'allégeance romantique comme les sonates pour violon et piano d'André Mathieu et de Rachel Laurin trouvent ici des interprètes dévouées et apparemment rompues à leurs exigences particulières. C'est dans ces œuvres qu'Angèle Dubeau semble se trouver le plus à son aise, aux côtés d'une Louise-Andrée Baril toujours attentive et dont on ne soulignera jamais assez la magnifique et généreuse polyvalence.

La sonate de Jean-Papineau Couture, de style néoclassique, rappelle un certain Stravinski, notamment dans son magnifique deuxième mouvement, soutenu avec lyrisme par les deux musiciennes. L'*Improvisation pour violon seul* d'André Prévost, d'une expressivité plutôt austère, révèle une instrumentiste qui en traduit les dimensions mélodiques et troubles avec beaucoup d'engagement. Mais le dernier son, capital, et qu'on perçoit du reste comme une tonique, ne gagnerait-il pas être légèrement retenu et joué ensuite avec plus d'éclat ?

En écho à cette atmosphère dramatique, le *Rondo varié* de Jacques Hétu, avec ses traits difficiles d'intonation et ses passages en doubles cordes et en pizzicati, exigera à nouveau un déploiement complet des facultés de la

violoniste, à travers cette forme établie en contrastes. *Les Diableries* de François Dompierre, en trois mouvements, empruntent à plusieurs styles musicaux du passé. Un diable *boiteux* y aura d'abord des accents énergiques et syncopés, puis, en *amoureux*, pastichera brièvement une certaine vision de « l'impressionisme », avant de tirer sa révérence en *gigueux*, dans le style québécois. Angèle Dubeau et Louise-Andrée Baril semblent prendre plaisir à jouer ces pièces mais l'auditeur qui en appréciera le caractère hybride pourra du même coup rester sur sa faim, ces clins d'œil étant très courts et assez sommaires.

Les notes du livret, dont on s'attendrait à ce qu'elles nous donnent les dates de composition et des renseignements sur chacune des œuvres, fournissent plutôt des résumés biographiques des compositeurs. Une dernière question, malheureusement inévitable : y a-t-il une telle pénurie d'idées chez les graphistes montréalais pour qu'on affuble ce disque, comme tant d'autres, d'une pochette de couverture aussi peu raffinée ?

(M.H.)

***Alexander Brott ;* Angèle Dubeau, violon ; Orchestre de chambre de McGill ; Analekta ANC 9801.**

La carrière musicale d'Alexander Brott est impressionnante à plusieurs égards. Connu ici comme à l'étranger pour ses activités de chef d'orchestre, de compositeur et de violoniste, M. Brott s'est vu décerner de nombreux honneurs et est aussi, entre autres réalisations, le fondateur et directeur musical de l'Orchestre de Chambre McGill. Une anthologie de ses œuvres a déjà été publiée par Radio-Canada International avant cette parution qui réunit quatre de ses œuvres.

Le *Concerto pour violon* (1950) puise à plusieurs sources, tantôt romantiques, tantôt plus modernistes, par le biais d'un langage modal et atonal empreint de force rythmique et de dimension lyrique. Établie en trois mouvements, l'œuvre cyclique solidement orchestrée comporte trois thèmes principaux et un long passage solo dans l'« Andante central », auquel fait suite un Allegro vivo culminant de tension. La soliste Angèle Dubeau, accompagnée de l'Orchestre de Chambre McGill placé sous la direction énergique de Boris Brott, en donne une interprétation nerveuse et attentionnée, répondant aux multiples exigences posées par cette partition techniquement difficile mais accessible.

Composée à l'origine pour violoncelle et piano, l'*Arabesque* est ici interprétée par le violoncelliste Denis Brott, dans sa version avec orchestre de chambre. Son titre, d'après les notes de programme, « s'inspire d'un style d'art décoratif dans lequel divers éléments sont regroupés d'une manière fantaisiste ». Pour sa part, le compositeur ajoute que l'œuvre « ne dédaigne pas d'afficher une couleur exotique dans son instrumentation ». Ses premières mesures faisant usage

de micro-intervalles, l'œuvre comporte bien quelques allusions et couleurs « exotiques » mais n'en demeure pas moins de facture traditionnelle et suit un déroulement programmatique lui aussi très accessible, où le soliste intègre habilement son discours à celui de l'orchestre.

Les *Sept menuets et six canons* (1971) sont des orchestrations qu'a réalisées Alexander Brott à partir de manuscrits inédits de menuets et de canons que Beethoven a composés entre 19 et 24 ans puis laissés dans une forme abrégée. M. Brott ajoute dans ses notes qu' « afin d'obtenir suffisamment de variété dans l'instrumentation, les canons furent destinés aux bois seuls alors que les menuets font appel à l'orchestre caractéristique du jeune Beethoven : bois par deux, cors par deux, trompette et cordes ». Les pièces qui en résultent sont agréables et d'un traitement instrumental approprié, mais l'interprétation qui est donnée des menuets manque d'élégance et de clarté, particulièrement en ce qui a trait à l'articulation des cordes. À cet effet, les bois seuls requis pour l'exécution des canons savent éveiller avec plus d'agilité leur caractère et leur beauté.

Les antécédents de la dernière œuvre présentée, *Paraphrase en polyphonie* (1967), sont assez inusités. En effet, la composition est inspirée de certaines caractéristiques d'un canon original que Beethoven remit en 1825 à un professeur de musique de Québec venu lui présenter ses respects ! Rappelant parfois certaines sonorités orchestrales typiques de Beethoven, l'œuvre étonne ensuite par sa forme et sa texture en variantes continuelles. De caractère assez dramatique, la structure en polyphonies intègre progressivement des éléments plus dissonants, jusqu'à une cadence finale tonitruante. Le compositeur dirige ici l'Orchestre de Radio-Canada et en livre une version assez fougueuse, bien que la prise de son, saturée au finale, manque d'une dimension et d'une perspective que l'œuvre commande. (Pourquoi pas une version de l'OSM ?)

Finalement, l'auditeur trouvera dans le livret des notes intéressantes et assez complètes sur les œuvres et les interprètes, mais signalons qu'on y a interverti les minutages des deux dernières pistes.

(M.H.)