Document generated on 05/09/2025 9:52 a.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Brian Cherney et Bruce Mather : la clairvoyance du compositeur solitaire
Brian Cherney and Bruce Mather : the clairvoyance of the solitary composer

Jacques Desjardins

Volume 10, Number 2, 1999

Les racines de l'identité

URI: https://id.erudit.org/iderudit/004660ar
DOI: https://doi.org/10.7202/004660ar

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 article

Desjardins, J. (1999). Brian Cherney et Bruce Mather : la clairvoyance du compositeur solitaire. *Circuit*, *10*(2), 17–28. https://doi.org/10.7202/004660ar

Article abstract

The work of two composers, originally from the Province of Ontario but who have chosen to live in Montreal, is presented by a former student. Their artistic progress is shown to have certain similarities. For example, their lack of interest in fashionable trends while nevertheless preserving close ties with European and Quebec creative avant-garde movements. The author focuses upon the contemplative personality of Brian Cherney and his admiration for the German poet Rainer Maria Rilke, a sentiment which he shares with his fellow Faculty of Music (McGill University) colleague, Bruce Mather. The influence of Bartók, of Carter and of Mather were significant steps in Brian Cherney's creative evolution. The portrait of Bruce Mather is one of an esthete, a connoisseur of French wines, and a disciple of composer Wyschnegradsky, whose acquaintance he made in 1974. Many ofMather's works reveal his interest in microtonal music but also for poetry. He prefers to compose for like-minded performers who share his aesthetic tastes, and he never hesitates to let his opinions be known about contemporary music in general.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1999

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/

Brian Cherney et Bruce Mather : la clairvoyance du compositeur solitaire

Jacques Desjardins

> *Musik : du Wasser unseres Brunnenbeckens,*
> *Du Strahl der fällt, du Ton der spiegelt, du*
> *selig Erwachte unterm Griff des Weckens,*
> *du durch den Zufluß rein ergänzte Ruh,*
> *Du mehr als wir…, von jeglichem Wozu*
> *bereift…*
>
> (RILKE, Rainer Maria, 1990, p. 34.)

S'il est deux musiciens de la scène québécoise de musique contemporaine que l'on ne peut ignorer, ce sont bien Brian Cherney et Bruce Mather, deux compositeurs qui œuvrent sans relâche depuis plus de trente ans, souvent dans l'ombre, et dont la musique a été jouée sur tous les continents. Tous deux mènent de front la double carrière de compositeur et de professeur à l'université McGill à Montréal. Tous deux ont réalisé des commandes pour, entre autres, la Société de musique contemporaine du Québec, le Nouvel Ensemble Moderne, les New Music Concerts de Toronto, et pour de nombreux organismes internationaux. Leurs démarches se ressemblent en de nombreux points. Tous deux écrivent d'abord pour eux-mêmes et se considèrent toujours comme les premiers auditeurs de leurs œuvres. Ils chérissent leur liberté et se disent imperméables aux modes et aux tendances passagères. Ils admettent volontiers avoir subi certaines influences, mais celles-ci s'intègrent si bien à leur cheminement personnel de création qu'elles se fondent à la facture même de l'œuvre et en soulignent l'originalité. De plus, Cherney et Mather élaborent leurs œuvres de la même manière, c'est-à-dire que le travail de composition proprement dit succède à une période de recherche intérieure d'où émergeront plus ou moins facilement des idées qu'il faudra ensuite intégrer à une structure. Les pages qui suivent s'appuient sur trois entretiens que j'ai eus avec ces compositeurs à la fin de l'été de 1998 : j'ai rencontré Brian Cherney le 22 août et Bruce Mather, les 27 août et 5 septembre. Des échanges

par téléphone et par correspondance m'ont ensuite permis de clarifier et de mettre à jour certains points, compte tenu du temps écoulé depuis ces premières rencontres.

Brian Cherney : la composition comme activité contemplative

Brian Cherney est né à Peterborough (Ontario) en 1942. Après des études de composition au Royal Conservatory of Music de Toronto, il passa les étés de 1966 et de 1969 à Darmstadt pour y suivre les célèbres cours sur la nouvelle musique et assister à plusieurs conférences. Il y a rencontré Ligeti, Stockhausen et Kagel, qui auront tous trois un impact déterminant sur son travail de compositeur. Il s'inscrivit ensuite au doctorat en musicologie à l'Université de Toronto, doctorat qu'il terminera en 1974, et entreprit en même temps sa carrière de professeur à l'Université de Victoria. Il s'est installé à Montréal en 1972 et occupe depuis lors le poste de professeur d'analyse et de composition à l'université McGill.

Bien que résolument moderne, la musique de Brian Cherney ne se réclame d'aucune mode. De nature introspective, elle s'adresse directement à l'âme et invite à la méditation. L'orchestration riche et colorée rappelle peut-être Debussy, une influence dont il se réclame d'ailleurs volontiers [1], mais porte la marque personnelle d'un auteur en pleine possession de son langage. Le musicologue qu'il est aussi [2] rappelle toujours au compositeur le poids de la tradition et sa musique témoigne d'un grand respect envers les maîtres du passé. C'est pourquoi ses œuvres sont truffées de citations, soigneusement choisies pour servir les objectifs du moment. Mais Cherney les modifie toujours pour qu'elles ne soient pas immédiatement reconnaissables : « parce que si ma pièce est mauvaise, [dit-il], on ne reconnaîtra que les citations [3] !… »

Cette remarque illustre à merveille le type d'humour basé sur l'autodérision que Cherney pratiquera tout au long de notre entretien. L'homme est modeste, effacé même, mais se révèle chaleureux, de cette chaleur contenue qui caractérise les grands timides. Et comme tous les grands timides, il sait faire preuve d'audace quand il le faut, comme dans *Tangents I* (1975) pour violoncelle solo. Dans cette œuvre, le compositeur a sciemment ajouté des passages d'une virtuosité exagérée pour dénoncer les prouesses excessives de certains instrumentistes de réputation internationale. Par ces pointes d'humour, Cherney cherche surtout à nous faire réfléchir sur le rôle fondamental de l'interprète : doit-il servir la musique ou se servir lui-même ? Est-il un artiste ou un athlète qui vise à fracasser des records ? *Tangents I* aurait pu être un accident de parcours dans le cheminement créateur du compo-

1. Au festival Présences 99, Brian Cherney a participé à une table ronde où il a déclaré assumer pleinement l'influence de Debussy. Ces affinités avec le compositeur de *Jeux* sont surtout perceptibles dans l'orchestration. (Témoignage personnel de Jean Boivin.)
2. Bien qu'aujourd'hui Brian Cherney se consacre moins à sa carrière de musicologue, on lui doit à ce titre une excellente biographie de Harry Somers, publiée en 1975, et une thèse de doctorat, publiée en 1974, sur le monde de la critique musicale à l'époque de la République de Weimar. Il supervise encore à l'occasion des mémoires de maîtrise ou des thèses de doctorat en musicologie à l'université McGill.
3. À cet égard, mentionnons la citation de *Dérive* (1984) de Pierre Boulez dans *Et la solitude dérive au fil des fleuves* (1995), œuvre que Cherney composa pour l'Orchestre symphonique de Montréal. Ou encore « Nacht », extrait du *Pierrot lunaire* (1912) de Schönberg, cité dans *Die klingende Zeit* (1994), une œuvre pour flûte et ensemble de musique de chambre, qui évoque la marche inéluctable du temps. Si le mot « dérive » explique aisément la première citation, il faut comprendre la seconde par la thématique du temps, présente à la fois dans le poème mis en musique par Schönberg et dans la pièce de Cherney.

siteur, mais celui-ci est revenu à la charge avec *Jam for Frances* (1997, révisée en 1998), une musique écrite en l'honneur de Frances Wainwright, pour souligner son départ à la retraite après une longue carrière à la radio anglaise de Radio-Canada. Cherney a fait appel au talent de comédien du tromboniste Alain Trudel, qui a assuré la création de l'œuvre, en lui demandant tour à tour de se promener sur scène, de chanter dans son instrument et même de « placer la sourdine sur [sa] tête comme un chapeau », tel que le prescrivaient les notes d'interprétation. Il ne s'agit pas ici, comme dans l'exemple précédent, de dénoncer une pratique, mais plutôt de « dérider le monde trop sérieux de la musique classique », pour citer le compositeur.

On peut également percevoir, surtout dans ses œuvres récentes, un certain mysticisme. Des titres comme *Illuminations* (1987), *In the Stillness of Eden* (1992), *Shekhinah* (1988) et *Music for a Solitary Cellist* (1993) dénotent tous un penchant pour le recueillement et la recherche de la vérité par la pratique de l'activité contemplative.

Cela se remarque aussi dans les goûts littéraires de Cherney, qui a plusieurs fois puisé dans l'œuvre poétique de Rainer Maria Rilke. Tantôt, il met intégralement en musique des vers de Rilke, comme dans *Two Songs for Soprano and Chamber Orchestra* de 1963, tantôt il utilise un poème en tout ou en partie comme point de départ à la composition d'une œuvre purement instrumentale, comme c'est le cas pour *Et la solitude dérive au fil des fleuves…* (1995), œuvre pour grand orchestre, jouée en janvier 1999 à Paris, au festival Présence. Cherney admire le pouvoir d'évocation que recèlent les poèmes de Rilke, tout empreints de raffinement et de sensibilité. Son regard s'illumine quand je lui dis que je le considère comme le plus français des poètes allemands. Cherney mentionne alors l'amitié que le poète a entretenue avec Rodin à Paris, au début du siècle, au point même d'écrire un livre sur son œuvre[4]. Rappelons que Rilke a d'ailleurs publié des poèmes en français. Cherney partage donc avec le poète une sensibilité toute française, dont une fascination certaine pour la nature et la profonde humilité qu'elle devrait inspirer.

4. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Leipzig, 1913, 1966 pour la traduction française..

Contemplatif, Brian Cherney l'est davantage depuis le début des années quatre-vingt. On a l'impresssion qu'il médite dans sa musique, un peu comme le faisait Saint-Exupéry dans ses romans. Il se dégage de cette musique un sentiment de profonde sérénité, trouvée après un long voyage intérieur dont l'objectif ultime est une meilleure connaissance de soi. En ce sens, sa musique n'est pas seulement empreinte de mysticisme mais elle sert aussi certaines visées métaphysiques : elle l'aide à circonscrire son identité. Au cours de notre entretien, le compositeur m'a décrit pendant de longues minutes des passages d'*Illuminations* (1987), une œuvre dont il est particulièrement fier. À l'observer, je comprenais que Cherney se reconnaissait dans ces pages ; je savourais avec lui l'intense bonheur de l'artiste satisfait de son travail et je sentais chez lui un impérieux besoin de reproduire cette expérience chaque fois que l'inspiration lui commandait une nouvelle pièce.

En revanche, il n'a pas hésité à pointer certaines de ses pièces qui, selon lui, « ne marchent pas ». Très critique par rapport à son travail, Cherney démontre ainsi que la quête d'identité à travers la musique, ou n'importe quelle forme d'art, est un long processus parsemé d'embûches.

En dépit de sa grande force d'expression, la musique de Brian Cherney s'intègre toujours à une structure rigoureusement maîtrisée. Le compositeur cite volontiers Béla Bartók et Elliott Carter comme influences déterminantes sur l'organisation formelle de sa musique, tandis que Bruce Mather lui a servi de modèle pour clarifier son langage harmonique. Par exemple, il utilise très souvent le nombre d'or pour décider des grandes sections d'une composition, une pratique qu'il doit à Bartók. Plus tard, à son arrivée à l'université McGill, Cherney a beaucoup écouté la musique de son collègue Bruce Mather et a graduellement pris conscience des lacunes de ses propres structures harmoniques. Il voyait dans la musique de Mather une clarté de direction qui manquait à ses propres œuvres. À l'époque, Cherney était encore très influencé par la polyphonie très dense du mouvement postsériel et laissait souvent ses harmonies résulter de la somme des lignes contrapuntiques. Les œuvres que composait Bruce Mather à cette époque (début des années soixante-dix) lui ont fait comprendre que l'aspect vertical de la musique *commandait* ses propres paramètres et n'avait pas à être soumis à tout prix à l'aspect horizontal.

À l'aube du XXIe siècle, le compositeur continue d'écrire une musique finement ciselée qui touche à la fois le cœur et l'esprit, une qualité qu'il partage d'emblée avec la musique de son collègue Bruce Mather.

Bruce Mather : l'épicurien à la musique raffinée

Né à Toronto en 1939, Bruce Mather a démontré très jeune un talent exceptionnel de pianiste et de compositeur. Il fréquenta d'abord le Royal Conservatory of Music de Toronto, où il étudie le piano avec Alexandre Uninsky[5] et la composition avec Oskar Morawetz. Durant l'été de 1957, il obtint une bourse pour participer au festival d'Aspen au Colorado, où Uninsky le présenta à Darius Milhaud qui l'accepta dans sa classe de composition. Pendant deux années, il poursuivit ses études auprès de celui-ci au Conservatoire de Paris (où il suivra d'ailleurs les légendaires cours d'analyse d'Olivier Messiaen), avant de terminer une maîtrise en composition à l'université Stanford, toujours avec Milhaud, mais aussi avec Leland Smith.

Bruce Mather garde de merveilleux souvenirs de ses professeurs. Au cours de notre entretien, il décrit avec humour les grimaces qu'affichait Milhaud en enten-

5. Alexandre Uninsky : pianiste russe naturalisé américain, né à Kiev le 2 février 1910, mort à Dallas le 19 décembre 1972. En 1955, il est nommé professeur au Royal Conservatory of Music of Toronto, appelé à l'époque Conservatory of Music of Toronto, et à l'Université de Dallas.

dant dans les œuvres de ses étudiants des clichés pseudo-romantiques. L'auteur de *Scaramouche* n'hésitait pas en revanche à relever les passages qui démontraient une réelle originalité et encourageait ses étudiants à poursuivre dans cette voie. Mather partage avec Milhaud cette franchise sans détour et ces jugements catégoriques qui peuvent parfois ébranler les jeunes étudiants. Pareille franchise témoigne, selon moi, du grand respect qu'il porte envers ceux qu'il considère comme de vrais musiciens et qui, s'ils tiennent compte de ses remarques, aussi abruptes soient-elles, en tireront bénéfice pour parfaire leur métier de compositeur.

Milhaud a surtout fait prendre conscience à Bruce Mather de la différence entre un arrangeur et un compositeur. À ce sujet d'ailleurs, il a publié un article dans *Sound Notes*, en 1994, dans lequel il dénonce l'amnésie artistique de certains compositeurs comme John Adams, Arvo Pärt, John Corigliano et Alfred Schnittke qui, à ses yeux, ne font que réaménager des clichés d'une autre époque. Selon Mather, la musique de ces compositeurs n'aurait de sens que si Bartók, Hindemith, Schönberg et Stravinsky n'avaient jamais existé. À titre d'exemple, il cite le *Concerto pour violon* de Penderecki, qu'il considère comme une pâle imitation des concertos de Prokofiev. Les « nostalgismes » qui jonchent la musique de ces compositeurs lui paraissent comme autant de signes d'une vieille culture décadente qui vénère trop son passé, au détriment de son présent et de son avenir [6]. La distinction entre le compositeur et l'arrangeur relève donc, selon Mather, de la qualité de l'invention, de l'originalité du matériau musical et de la fraîcheur d'expression [7].

Il faut dire que Bruce Mather a toujours émis des opinions tranchées et que celles-ci ont souvent dérangé le milieu québécois de la musique contemporaine. Mais il ne regrette aucun de ses propos. Il croit fermement en l'engagement du compositeur envers ses propres idéaux. C'est le rôle du musicologue et de l'interprète d'être universalistes, mais il revient au compositeur d'être sectaire : « Il faut avoir ses valeurs, décider de ce qu'on aime et maintenir sa vision jusqu'au bout [8]. » On ne pourra jamais reprocher à Bruce Mather d'avoir renié ses principes.

Bruce Mather est à la fois compositeur, professeur, pianiste (soliste ou duettiste avec sa femme, Pierrette LePage), et il a dirigé l'ensemble de musique contemporaine de McGill jusqu'en 1996. Il a besoin de ces activités multiples pour, comme il le dit lui-même, garder un contact réel avec la musique. C'est pourquoi il a toujours insisté pour *faire* de la musique, que ce soit à titre de pianiste ou de chef. Rappelons que l'homme a vu naître la Société de musique contemporaine du Québec en 1966, qu'il y a travaillé à titre de trésorier au cours de la première année d'activités et qu'il en a été le premier pianiste attitré.

À cet égard, Mather rappelle l'idéal de Serge Garant, qui voyait la SMCQ comme un moyen de confronter les compositeurs d'ici avec la musique des créateurs d'autres pays. À l'époque, tout était à faire au Québec. On pouvait enfin entendre les dernières tendances de la musique contemporaine. La SMCQ a beaucoup contribué à faire découvrir ce répertoire jusqu'alors inconnu ici. Aujourd'hui, à mon

6. Traduction libre de l'auteur de : « […] we are now in an old decadent culture that looks to and values its past to the exclusion of its present and future […] » Extrait d'une conférence intitulée *The Death of Music* que Bruce Mather a prononcée à Banff en 1985 et qu'il a reprise dans son article « Composer or arranger : Is there a difference ? » printemps/été 1994, p. 30-32. On trouvera à la fin de cet article une bibliographie et une discographie sélectives se rappprtant à Brian Cherney et à Bruce Mather.
7. Cet extrait provient de l'article de Mather déjà cité (1994). Mather a remanié ce texte pour le présenter sous forme de conférence à la Tribune des compositeurs de la Société québécoise de recherche en musique, alors connue sous l'acronyme d'ARMUQ, le 11 novembre 1994.
8. Déclaration faite au cours de l'interview.

avis, la SMCQ joue davantage la musique des compositeurs locaux, ce qui, en un sens, témoigne de la vitalité de la musique québécoise. De nouvelles générations de compositeurs ont d'ailleurs émergé grâce au travail de défrichage que des pionniers comme Garant et Mather ont accompli. Mais même si le style et l'esprit de la SMCQ ont changé depuis Garant, il faut veiller, je crois, à ce qu'elle continue de remplir sa mission première, qui est de diffuser autant la musique contemporaine d'ici que celle d'ailleurs.

On remarque la permanence de l'identité propre à Mather à travers toutes les phases de son cheminement créateur. Dans ses *Madrigaux* (1968-1973), il a déconstruit des poèmes de Saint-Denys-Garneau et utilisé une notation aléatoire, en s'attardant sur certaines syllabes, cela pour favoriser un traitement plus mélismatique du texte. Plus tard, comme dans ses *Travaux de nuit* (1989), il est revenu à un traitement syllabique du texte et à une projection plus claire de la mélodie. Même si près de 25 ans séparent les deux cycles, on reconnaît la signature du compositeur par la similitude du langage harmonique, le rigoureux contrôle de la forme et le lyrisme de l'écriture vocale.

On perçoit dans sa musique le raffinement d'un esthète de grande culture qui peaufine son orchestration avec autant de soin qu'il choisit le mot juste ou marie ses plats favoris avec les plus grands vins de sa cave. Un épicurien donc, qui adore partager ses goûts avec ses invités et qui n'hésite pas à vous faire découvrir ses plus récentes trouvailles musicales en vous offrant un verre de son meilleur porto. Œnologue chevronné, Bruce Mather baptise certaines de ses musiques de noms de vins depuis 1977. Pour que le vin puisse prétendre au titre, Mather a établi comme critère « qu'il faut qu'il soit bon et qu'il ait une belle résonance[9]. » Il considère que le vin et la musique ont plusieurs points en commun : « Un bon vin représente un équilibre entre le tannin, le sucré et l'acidité. Une bonne œuvre musicale aussi représente un équilibre entre, d'une part, l'intelligence, l'organisation des matériaux et d'autre part, l'expressivité, l'émotion et le langage[10]. » Au cours de notre entretien, il précise davantage sa pensée :

> *Je pense que l'art de la musique a des rapports avec l'art du vinificateur. D'abord, je trouve que la musique autant que le vin ne peut pas se décrire avec des mots. Je ne me fais pas d'illusions ; je ne pense pas qu'on puisse décrire les vins avec la musique ! Mais ça m'a amusé de donner des noms de vins [à mes œuvres]. Et c'est bon aussi de célébrer non seulement les arts comme la musique, la peinture, la littérature, mais aussi les travaux des artisans. Ça aussi, c'est de l'art*[11].

Cette habitude de rechercher les vins rares se traduit en musique par un penchant pour les compositeurs méconnus : il préfère Delius à Liszt, Scriabine et Medtner à Rachmaninoff, Zemlinsky à Schönberg et Szymanowsky à Bartók. Sa bibliothèque, jouxtant les deux pianos à queue du salon où lui et sa femme répètent par plaisir ou en préparation d'un concert, est remplie de livres sur le vin et les beaux-arts. À ce jour, Bruce Mather et Pierrette LePage ont enregistré trois

9. Nathalie Boisvert, 1990, p. 1

10. *Ibid.*

11. Déclaration faite au cours de l'entretien.

disques[12] d'œuvres méconnues du répertoire pour deux, même trois pianos, et ont créé en concert de nombreuses œuvres écrites spécifiquement pour eux.

12. Voir la discographie à la fin de cet article.

On le voit, Mather aime les belles choses. Pour lui, il est important de cultiver la beauté dans tous les aspects de la vie. L'art, comme la bonne cuisine, doit d'abord séduire les sens. Je lui demande donc s'il cherche d'abord à plaire avec sa musique, à l'instar de Claude Debussy[13]. Il cite alors Milhaud, qui parlait plutôt d'éléments de charme dans la musique. Mais il souligne à nouveau l'importance de maintenir un équilibre :

13. « La musique devrait d'abord chercher à plaire. » Citation de mémoire de Claude Debussy dans *Debussy* de Edward Lockspeiser, 1980 pour la traduction française.

> *L'art, c'est toujours un équilibre entre l'aspect de langage, de communication sensuelle ou autre et aussi l'organisation de la matière, la démarche plutôt intellectuelle. Le langage et la matière, il faut qu'il y ait un équilibre entre les deux. Une musique qui n'a que l'organisation intellectuelle est ratée tout autant qu'une musique qui n'est qu'expression ou sensualité. Ça n'a aucun intérêt. C'est cet équilibre qui est difficile, mais c'est un problème intéressant*[14].

14. Déclaration faite au cours de l'entretien.

Mather a touché à tous les genres bien qu'il privilégie les petits ensembles. Il a même à son actif un opéra, *La princesse blanche* (1993), d'après la pièce de Rilke. Il partage ainsi avec Brian Cherney cette passion pour l'œuvre du poète allemand, mais il trouve aussi chez les poètes du Québec d'intarissables sources d'inspiration pour l'écriture de nouvelles musiques. Il a composé récemment *La voix de l'oiseau* (1998), pour le soprano Yolande Parent d'après un poème d'Anne Hébert. Depuis deux ans, il écrit surtout à la demande d'interprètes qui partagent ses vues esthétiques. Il a composé, par exemple, des œuvres de musique microtonale à l'intention de Didier Aschour, un guitariste français qui a inventé des solutions simples pour produire des micro-intervalles à la guitare. *Tempranillo* (1998), pour guitare accordée en sixièmes de tons, en est un bon exemple.

Ainsi, Bruce Mather, qui a eu soixante ans en 1999, continue de travailler en étroite collaboration avec des interprètes plus jeunes, pour concevoir de nouveaux projets de composition. Il poursuit ses recherches en musique microtonale en explorant sans cesse les nouvelles possibilités de ce mode d'écriture. Il m'a fait entendre une œuvre récente, *Hommage à Carillo* (1996), qu'il a écrite pour piano en seizièmes de tons, œuvre bouleversante à maints égards, à écouter au *microscope*, pour ainsi dire, et qui est à la musique ce que l'étude des particules subélémentaires est à la physique. Par son art, Mather nous fait prendre conscience de l'infiniment petit et nous mène aux confins du continuum sonore, poursuivant ainsi les recherches de son modèle en ce domaine, Ivan Wyschnegradsky (1893-1979).

Bruce Mather a rencontré Ivan Wyschnegradsky en 1974 et a été immédiatement impressionné par la rigueur intellectuelle avec laquelle celui-ci avait élaboré son système de musique microtonale. En 1918, Wyschnegradsky a connu une expérience mystique très intense qui lui a fait prendre conscience du continuum sonore : il a soudain éprouvé le besoin d'intégrer à sa musique les hauteurs

qu'offrent les innombrables divisions possibles de l'octave. Sean Ferguson, dans le programme officiel du festival *Présence de la musique québécoise* a bien résumé le système d'écriture que Wyschnegradsky a conçu à partir des microtons :

> *Le système de Wyschnegradsky comporte une division de l'octave en intervalles plus petits que le demi-ton, avec des unités allant du quart au douzième de ton. Ces micro-intervalles servent à créer des subdvisions symétriques d'« espaces non octaviants » autrement dit, d'intervalles autres que l'octave. Par exemple, alors que l'octave peut être subdivisée symétriquement en deux intervalles de six demi-tons chacun, une septième majeure requiert quant à elle des quarts de ton pour parvenir à une telle division. Ainsi, le régime 11, l'une parmi plusieurs des formules microtonales de Wyschnegradsky, se fonde sur une division de la septième majeure en deux intervalles égaux de onze quarts de ton* [15].

15. Ferguson, S., 1999, p. 60.

Mather avait trouvé là une pensée cohérente qui ouvrait la voie à un nombre incalculable de nouvelles possibilités de structures sonores et de couleurs harmoniques. C'est Wyschnegradsky lui-même qui a encouragé Mather à composer ses premières œuvres de musique microtonale et ce dernier n'a jamais cessé d'en écrire depuis [16].

16. À ce sujet, on peut consulter l'article d'Ivan Wyschnegradsky, « Ultrachromatisme et espaces non octaviants », 1972.

La clairvoyance du solitaire, garante d'intégrité

Épris tous deux de culture française, Brian Cherney et Bruce Mather ont trouvé à Montréal un milieu idéal pour satisfaire leur curiosité et nourrir leur art. Venus au Québec pour gagner leur vie en tant que professeurs à l'université McGill, ils se sont rapidement intégrés et ont réussi assez tôt à s'y tailler une place sur la scène québécoise de musique contemporaine. Bruce Mather a participé à la mise sur pied de la Société de musique contemporaine, en 1966, et a grandement contribué, en tant que pianiste interprète, à assurer la haute qualité des premières saisons de concerts. Son langage de compositeur, établi précocement, impressionne par la clarté du système d'écriture et la richesse esthétique des structures sonores. Il s'impose aujourd'hui au Canada comme le maître incontesté de la composition microtonale, bien que ce ne soit qu'un seul des multiples modes de création qu'il utilise. Son influence en ce sens est déjà considérable : des compositeurs plus jeunes comme Estelle Lemire, Serge Provost, John Winiarz et l'auteur de ces lignes ont écrit de la musique microtonale à l'instar de Mather.

Brian Cherney a mis un peu plus de temps à trouver sa voie. Il a tour à tour eu comme modèles Béla Bartók, Elliott Carter, Claude Debussy et les compositeurs associés à l'École de Darmstadt, influences qu'il a su assimiler après un long pro-

cessus de maturation. Aujourd'hui, la force de son identité créatrice est reconnue au point de lui valoir depuis quelques années de nombreuses commandes. Son orchestration révèle une sensibilité toute française qu'il intègre sans peine à une structure formelle rigoureusement contrôlée. Mais c'est le mysticisme, issu de sa culture juive, qui confère à son œuvre récente sa grande originalité. La musique de ce contemplatif, amant de la nature, appelle au recueillement et parvient à élever l'âme dès les premières mesures.

Il est intéressant de noter que ces deux compositeurs écrivent une musique aux propriétés esthétiques comparables, même s'ils y parviennent par des chemins diamétralement opposés. Tandis que Cherney atteint la beauté par la pratique quasi religieuse de l'activité contemplative, Mather y parvient par le culte des sens. On aspire à l'illumination, par le renoncement chez l'un et la dégustation chez l'autre… Comme si Bouddha rencontrait Bacchus ! La démarche hautement introspective de ces deux compositeurs nous vaut des musiques qui séduisent l'oreille de semblable façon, quoique leurs sources d'inspiration soient différentes. Tous deux parviennent à composer à l'abri des tendances à la mode, et c'est là leur force. La création musicale ne leur sert pas à se fondre à l'environnement, mais plutôt à s'en affranchir. Elle est un agent de singularisation de l'être et procède d'une énergie immanente, impossible à contenir. Elle est la preuve de l'existence. La musique constitue enfin leur dernier rempart. Elle leur permet de plonger au fond d'eux-mêmes et de cultiver ainsi leur art sans compromis. La composition sert de miroir à l'identité et le compositeur doit savoir se mettre à la place de son premier auditeur s'il veut se reconnaître lui-même et garder toute son intégrité. Cela requiert beaucoup d'humilité, mais surtout du recul et de la clairvoyance.

Bibliographie générale

LENDVAI, E. (1971), *Bela Bartók : An Analysis of His Music*, London, Kahn & Averill.

LOCKSPEISER, E. (1980), *Claude Debussy*, suivi de *L'analyse de l'œuvre*, par Harry Halbreich, Paris, Fayard.

RILKE, R. M. (1966), *Auguste Rodin*, dans *Œuvres I*, Paris, Seuil, édition établie et présentée par Paul de Man, 2e éd. revue et corr.

RILKE, R. M. (1990), *Chant éloigné*, éd. bilingue, Paris, Verdier.

WYSHNEGRADSKY, I. (1972), « Ultrachromatisme et espaces non restreints », *La Revue musicale*, nos 290-291, p. 73-130.

Brian Cherney

Bibliographie

« Conversation between Brian Cherney and John Rea » (automne 1974), *Array Newsletter*, vol. 2, p. 9-19.

DANSEREAU, G. (hiver 1988-89), « River of Fire : imagination et structure », *Sonances*, vol. 8, p. 23-26.

FODI, J. et MATHER, B. (1993), « Brian Cherney » dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, supervisée par Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters, 2e édition, Montréal, Fides, p. 617-619.

LAPLANTE, L. (dir.) (1977), « Brian Cherney », *Compositeurs canadiens contemporains*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, p. 72-74.

LEVITZ, T. (1999), « Brian Cherney : des mémoires au-delà du silence », dans *Présence de la musique québécoise. Vingt-deux portraits instantanés*, Montréal, Société de musique contemporaine du Québec/Nouvel Ensemble Moderne, p. 24-26.

MORGAN K. (mars-avril 1972), « Good performance means more than acclaim to Cherney », *Music Scene*, 264.

PROCTOR, G. A. (1980), *Canadian Music of the Twentieth Century*, Toronto, University of Toronto Press.

SDE Canada Ltée (1980-1988), « Brian Cherney », brochure biographique.

Discographie sélective

Adieux, McGill Symphony Orchestra (Uri Mayer, direction), McGill Records-81103.

Apparitions, Le Nouvel Ensemble Moderne (Lorraine Vaillancourt, direction), UMM-106.

Chamber concerto for viola, Rivka Golani, alto, New Music Concerts (Robert Aitken, direction), RCI-537.

Dans le crépuscule du souvenir, *In the Stillness of the Seventh Autumn*, *Shekhinah*, *In Stillness Ascending*, Rivka Golani, alto et Louis-Philippe Pelletier, piano, McGill Records-750036-2.

Doppelgänger (version pour flûte seule). Robert Cram, CMC-CD 5094.

Illuminations, I Musici de Montréal (Yuli Turovsky, direction), CBC SMCD 5131.

Interlude and variations, Ayorama quintet, RCI-364.

Into the Distant Stillness, The Esprit Orchestra (Alex Pauk, direction), CBC-SMCD 5101.

Notturno. York Winds avec Tom Plaunt, piano, Melbourne SMLP 4040.

River of Fire, Erica Goodman and Lawrence Cherney, McGill Records 85026.

Seven Miniatures in the Form of a Mobile, Rivka Golani, alto, Centredisques CMC-0883.

String Trio, Otto Armin, violon, Rivka Golani, alto, et Peter Schenkman, violoncelle. RCI-537.

Transfiguration, Orchestre métropolitain (Walter Boudreau, direction), CBC-SMCD 5106.

*Woodwind Quinte*t, York Winds, Centredisques Folia CMC-0482.

Bruce Mather

Bibliographie sélective

BOISVERT, N. (hiver 1990), « La SMCQ fête Bruce Mather », *Music McGill*, n° 21, p. 1.

BRADLEY, I. L. 91982). *Twentieth-Century Canadian Composers*, vol. 2, Victoria, University of Victoria (p. 242-261).

« Bruce Mather, un portrait », *Musicien canadien*, n° 11, mai 1968, p. 8-9.

« Bruce Mather : teacher, pianist, secretary, composer », *Canadian Composer*, n° 49, avril 1970, p. 4-8.

CAMPBELL, F. (janvier 1974), « Bruce Mather : of woodblocks and mobiles », *Canadian Composer*, n° 44, p. 20-23.

Centre de musique canadienne, *Compositeurs au Québec : Bruce Mather*, Montréal, 1974.

DUGUAY, R. (1971), *Musiques du Kébèk*, Montréal, Éditions du jour (p. 103-108).

FERGUSON, S. (1999), « La musique de Bruce Mather : le « Eiswein canadien », dans *Présence de la musique québécoise. Vingt-deux portraits instantanés*, Montréal, SMCQ/NEM, p. 60-61.

GRENIER, A. (1971), *Sonate pour deux pianos de Bruce Mather*, mémoire de licence en musique, Université de Montréal.

MATHER, B. (printemps/été 1994), « Composer or arranger : Is there a difference ? », dans *Sound Notes*, vol. SN6, p. 30-32.

SCHULMAN, M. (octobre 1977), « Bruce Mather : composing again », *Canadian Composer*, n° 124, p. 5-9.

Discographie sélective

Anthologie de la musique canadienne, coffret de 4 disques noirs RCI-4ASM9.

Clos de Vougeot, Quatuor de percussions, Nexus, NE-05.

Eine kleine Bläsermusik, Quintette à vent du Québec, RCI-479.

Élégie, R. Cram, D. Hutchenreuter, C. Shenug et J. Wade (D. Currie, direction).

Élégie pour saxophone alto et cordes, Paul Brodie, saxophone, et Miriam Schechter, piano, Golden Crest RE-7037.

Étude pour clarinette seule. James Campbell. CBC-BR SM 184.

Fantasy, Bruce Mather, piano, RCI-4ACM9.

Firewind, Mather, LePage duo, Centredisques, CMC, 1984, Toronto* [17].

17. L'astérisque indique qu'il s'agit d'une œuvre écrite spécifiquement pour le duo Mather-LePage.

In Memoriam Alexandre Uninsky. Bruce Mather, piano, RCI-4ACM9.

La lune mince, Tudor Singers (Wayne Riddell, direction), RCI-299 ;

Festival Singers (Elmer Iseler, direction). RCI/CAPAC RM-222 vol. 5 ou RCI-4ACM9.

Madrigal II, Mary Morrison, soprano ; Patricia, contralto ; ensemble de la SMCQ (Serge Garant, direction), RCI-369 ou RCI-4ACM9.

Madrigal III, Patricia, contralto ; Pierre Béluse, marimba ; Margo Morris, harpe ; Bruce Mather, piano, RCI-369 ou RCI-4ACM9.

Madrigal IV, Lyrical Arts Trio, RCI-369 ou RCI-4ACM9.

Music for Vancouver, Vancouver Chamber Orchestra (John Avison, direction), CBC BR-SM 143 ou RCI-ACM.

Musigny, Nouvel orchestre philharmonique (Gilbert Amy, direction), SNE-523 CD

Musique pour Champigny, P. Vaillancourt, J. Fleury, M. McKinnon, J. Campbell, M. Morris, P. Helmer et G. Masella (Bruce Mather, direction), McGill-83017.

Musique pour Rouen, Vancouver Chamber Orchestra (John Avison, direction), CBC SM 331 ou RCI-4ACM9.

Orphée, Mary Morrison, soprano et Bruce Mather, piano, William Wakefield, percussion, RCI-217.

Poème du délire, François Couture, Paul Helmer et Louis-Philippe Pelletier, pianos, McGill-83017*.

Six études pour orgue, Pascale Rouet, Gallo-CD 634.

Sonata for Two Pianos, Garth Beckett et Boy MacDonald, RCI-354 ; Pierrette LePage et Bruce Mather. McGill 77002*.

Travaux de nuit, Nouvel Ensemble Moderne (Lorraine Vaillancourt, direction), UMMUS-UMM 105.

Vouvray, L. Cherney, hautbois et E. Goodman, harpe, CMC CD 5395.

Yquem, Ensemble d'ondes de Montréal ; M. Couroux, F. Couture, P. Helmer, P. LePage, pianos (Bruce Mather, direction), SNE-589 CD.