

**Post-mortem d'un festival**  
**Montréal Musiques Actuelles / New Music America 1990**

Jean Piché

Volume 11, Number 2, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014200ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014200ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (print)

2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Piché, J. (1991). Review of [Post-mortem d'un festival / Montréal Musiques Actuelles / New Music America 1990]. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 11(2), 138–140.  
<https://doi.org/10.7202/1014200ar>

## Montréal Musiques Actuelles / New Music America 1990

### Post-mortem d'un festival

En novembre 1990, j'ai eu le privilège de diriger la présentation du festival *Montréal Musiques Actuelles / New Music America 1990*. 10 jours, 10 lieux, 69 prestations, 450 artistes et plus de 20,000 auditeurs auront fait de cet événement la plus importante manifestation de musique « créatrice » jamais tenue au Canada. Il va sans dire que les effets soulevés par la magnitude et le contenu du festival furent aussi variés que le menu musical offert dans les concerts. Il est impossible, du moins maintenant, de dresser un bilan complet du festival à quelqu'égard que ce soit. Ayant été responsable de la programmation et de l'organisation de l'événement, je voudrais tout de même livrer quelques conclusions personnelles de cette aventure.

- 1– Il existe un “grand” public pour une musique intelligente et aventureuse.
- 2– La qualité du travail des compositeurs et interprètes canadiens se mesure très favorablement à la création mondiale en musique actuelle.
- 3– Il est possible de gérer un événement de cette envergure sans encourir de catastrophe bancaire.
- 4– Ces événements “focus” sont propices au développement des formes créatrices en général.
- 5– La critique musicale québécoise (ignorante mais pas ignorée) est nuisible au développement des formes créatrices en général.

La principale prémisse esthétique du festival – et, *a posteriori*, la plus controversée – était de faire co-exister sous les feux d'une même scène tout type d'expression musicale démontrant une volonté de repousser les limites du langage de son choix. La ligne de pensée était claire et pertinente : n'excluons rien d'office mais choisissons le meilleur. La scène musicale montréalaise et canadienne a connu sa cote part de remous dans la dernière décennie : la venue de la musique alternative *actuelle*, de nouveaux ensembles de tradition contemporaine classique, de jeunes et moins jeunes compositeurs avec des idées parfois brillantes, parfois confondantes, la légitimation de la musique électro-acoustique, et j'en passe. La mission de Montréal Musiques Actuelles était donc de présenter l'activité *nationale* et d'en examiner – par son lien de parenté avec le festival New Music America – les composantes et influences proprement américaines.

Déjà, on devait confronter deux obstacles de taille dans la perception de l'auditoire montréalais « éclairé » : un snobisme bien assis quant au progrès indéniable des formes “populaires” comme le jazz ou le rock, et une incompréhension générale des plus importants courants esthétiques américains d'aujourd'hui.

Il est intéressant de constater que le défi a été relevé d'emblée par le public « non spécialisé ». L'enthousiasme authentique d'un public néophyte devant des artistes méritoires mais inconnus, ainsi que des salles généreuses et attentives me portent à croire qu'il est possible d'enrichir les horizons musicaux d'un certain auditoire éduqué qu'on a laissé pour compte dans l'aventure souvent exclusive et maniérée de la musique contemporaine classique. Le succès du festival à ce chapitre est incontestable. Une de mes petites satisfactions du festival fut ce commentaire d'un sympathique habitué du bar « punk » les Foufounes Électriques selon lequel la musique actuelle c'était encore plus « sauté » que le rock industriel!

La critique journalistique et intellectuelle de droite (cf., entre autres, *Le Devoir* du 10 novembre 91) a fait grand état de la récupération des idiomes « populistes » dans un contexte de musique sérieuse. Et pour cause. La remise en question du formalisme des écoles post-sérielles, par le biais d'une ouverture sur le monde sonore en général, qualifie, dans ses grandes lignes, la pratique post-cagienne aux États-Unis. En opposition directe aux édits et interdits de la tradition européenne, cette pratique ose affirmer, à l'insulte des partisans de la « discipline dure », que simplicité n'est pas nécessairement synonyme de crétinisme. Et pourtant... Les abois outragés de l'intelligentsia masquent-ils chez eux une sensibilité complexée, incapable d'accepter qu'il existe peut-être d'autres vérités musicales ?

Les tenants d'une vision réductionniste et « exclusiviste » de la pratique musicale n'ont en général d'égard que pour la souche européenne, cultivant une attitude méfiante envers l'expérimentalisme américain. Cette attitude, commune dans presque toutes les sphères de la vie intellectuelle québécoise, nous prive d'une de nos spécificités culturelles importantes : notre américanité. En ce sens, une critique mal informée nuit à l'éclosion libre de l'esprit créateur. *Montréal Musiques Actuelles* voulait donc, par son attitude « inclusive », ouvrir un débat productif sur le développement de la pratique musicale contemporaine au Québec, en examinant sa diversité dans une grille d'analyse post-cagienne. Il ne fait aucun doute que cette discussion exige beaucoup de bonne volonté et une certaine ouverture d'esprit.<sup>1</sup>

Au delà des débats critiques, la musique reste et restera longtemps. En 1961, lorsque Pierre Mercure organisait la Semaine internationale de musique actuelle à Montréal, la vie musicale québécoise et canadienne en fut affectée pour des

<sup>1</sup> Le vol. 1 n° 2 de la revue *Circuit* (Montréal), entièrement consacré à un examen critique de *Montréal Musiques Actuelles*, a réussi à élever le débat autour de cette question, sans nécessairement être d'accord avec la solution proposée par les organisateurs du festival.

décennies. Dans la complexité et la diversité du climat culturel présent, il serait téméraire sinon prétentieux d'attendre un impact aussi percutant de *Montréal Musiques Actuelles*. Souhaitons toutefois que cette manifestation aura laissé une impression d'exploration des possibles et une vision autre de la création musicale, dans toute sa passion et sa générosité.

Jean Piché

ELAINE KEILLOR, ed. *The Canadian Musical Heritage – Le Patrimoine musical canadien*. Vol.6. *Piano Music II*. Ottawa: Canadian Musical Heritage Society, 1986. 282 pp. ISBN 0-919883-0709

This sequel to the first volume which appeared in 1983 contains 45 compositions composed between the mid 1880's and 1940. Arranged chronologically by composer's birthdate, the volume includes works by a cross-section of major Canadian composers of the time such as Alexis Contant, W.O. Forsyth, Clarence Lucas, Rodolphe Mathieu, Leo-Pol Morin, and Claude Champagne. Two women – Susie Frances Harrison and Gena Branscombe – are also represented, as are two well known and more contemporary names, Barbara Pentland and John Weinzwieg, whose early compositions, *Rhapsody* (Pentland, 1939) and *Dirgeling* (Weinzwieg, 1939), form part of this collection. The pieces, mainly reprinted in facsimile, are presented in a practical edition designed for use in performance.

The compositions selected for this edition represent a broad spectrum of piano repertoire performed in Canada during the sixty-year period leading up to the Second World War. Mostly they are short salon or parlour pieces intended for in-house performances by amateur musicians. A form of "gebrauchsmusik," or functional music, the repertoire affords a glimpse into the nature of music-making in the homes of the educated middle and upper classes.

Some of the pieces such as mazurkas, waltzes, gavottes, and pavaues originate in the dance idiom. Others are character pieces as exemplified by the selections of the prolific composer W.O. Forsyth. His *Wiegenlied* (*Lullaby*), *Evening Song* (*Abendlied*), or Henri Gagnon's *Deux Pièces de genre* extend the tradition of that Romantic piano genre made popular in Europe by Robert Schumann and Edvard Grieg. Descriptive, or programmatic, music is evidenced by such titles as Forsyth's *On the Highway*, *Descriptive Sketch, Op. 40*. or Edmund Hardy's *To Daffodils, Tone Poem*. There are even several fugues and sonatas.

For the most part, the compositions are suffused with sentimentalism, exhibit a