

Dossier enquête : *Pulau Dewata* : des arrangements raisonnables ?

Pulau Dewata: reasonable arrangements?

Fabrice Marandola

Volume 18, Number 3, 2008

Claude Vivier, vingt-cinq ans après : une introspection

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/019139ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/019139ar>

[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

Marandola, F. (2008). Dossier enquête : *Pulau Dewata* : des arrangements raisonnables ? *Circuit*, 18(3), 53–72. <https://doi.org/10.7202/019139ar>

Article abstract

Pulau Dewata is the only work by Claude Vivier whose orchestration is entirely free. Composed in 1977, after returning home from travels devoted in large part to the study of Balinese music, the work has been the object of a significant number of highly varied adaptations which range from strict instrumental assignment of the original musical material to elaborate orchestrations. In order to understand why some of these “arrangements” are considered “derangements” by others, this article compares the different orchestrations, using examples principally from the versions by John Rea and Walter Boudreau. This comparison of approaches is preceded by an analysis of the form and the guiding principles behind the composition of *Pulau Dewata*, which makes use of the composer’s sketches conserved at the Université de Montréal’s Vivier archive.

Dossier Enquête

Pulau Dewata : des arrangements raisonnables ?

PAR FABRICE MARANDOLA

Pulau Dewata est l'une des œuvres les plus souvent programmées de Claude Vivier – et probablement celle qui a fait l'objet du plus grand nombre d'enregistrements. Cela tient en partie à ce que son instrumentation n'est pas fixée, laissant libre cours aux adaptations les plus variées allant des quatuors (à cordes, de saxophones, de guitares, d'ondes Martenot) aux formations de chambre en passant par l'ensemble à percussion. Cette profusion fait de *Pulau Dewata* un parfait cas d'étude dans le cadre de la présente publication : cette profusion fait de *Pulau Dewata* un parfait cas d'étude dans le cadre de la présente publication : devant ce foisonnement de versions dont le résultat sonore présente des différences significatives, on ne peut que se questionner quant à la relation que ces adaptations entretiennent avec le matériau original. De la stricte répartition instrumentale du matériau musical original à l'orchestration la plus élaborée, les versions de *Pulau Dewata* recouvrent en effet un très large spectre et elles nous renseignent grandement sur les concep-

tions qu'ont les orchestrateurs à la fois de leur rôle d'adaptateur et de la pièce de Claude Vivier.

Car *Pulau Dewata* occupe une place particulière dans la production du compositeur : composée en 1977, immédiatement après son retour d'un voyage en Orient l'ayant conduit tout particulièrement à Bali, elle se situe à un moment charnière dans sa manière de concevoir l'écriture musicale. Selon les personnes interrogées, *Pulau Dewata* est ainsi considérée tantôt comme la dernière des œuvres de l'ancien style (John Rea), tantôt comme la première d'une nouvelle façon d'écrire, réalisée ici sous une forme proche de l'étude (Walter Boudreau), voire comme le modèle (« *blueprint* ») de toute sa musique à venir (Michael Oesterle)¹.

1. Je remercie ici tous ceux qui ont bien voulu répondre à mes questions concernant leurs orchestrations (Pierre Béluse, Walter Boudreau, Michael Oesterle, John Rea) ainsi que Jean Lesage pour son éclairage sur l'œuvre de Vivier. Les citations qui figurent dans le texte proviennent des entretiens que j'ai réalisés avec chacun d'entre eux.

Afin de comprendre pourquoi les « arrangements » des uns apparaissent comme des « dérangements » pour les autres, nous procéderons à une mise en perspective des orchestrations qui en ont été réalisées, avec des exemples provenant principalement des versions de John Rea et Walter Boudreau. Cette comparaison des approches sera précédée d'une analyse de la forme et des principes qui ont guidé la composition de *Pulau Dewata*, analyse qui s'appuiera en partie sur les esquisses et les notes de travail du compositeur conservées aux archives de l'Université de Montréal (Division des archives, Université de Montréal, Fonds Claude Vivier (P235), P0235/D4, 0049/0050).

Analyse de *Pulau Dewata*

L'analyse qui suit vise à donner au lecteur une image aussi précise que possible de l'œuvre de Vivier, tant sur le plan de sa forme que des procédés d'écriture qu'il y a mis en œuvre, certains étant fortement liés au contexte balinaï dans lequel le compositeur venait de s'immerger pendant une longue période. Comme toute analyse, elle porte le regard particulier de celui qui la conduit, qui est ici à la fois celui d'un ethnomusicologue rompu aux musiques de tradition orale et celui d'un percussionniste classique ayant une connaissance élémentaire de la pratique du gamelan – et se préparant à réaliser deux nouvelles adaptations de *Pulau Dewata*.

Description générale

À l'instar d'autres œuvres de Vivier – dont *Journal*, composé à la même époque –, la pièce débute par une note unique (*si* bémol) répétée sur des valeurs de longueurs différentes. Elle s'élargit graduellement par une juxtaposition de courtes cellules fortement contrastées

entrecoupées par des silences. La densification progressive de l'écriture est interrompue par deux brefs passages plus lents (tempo *ritenuto*), qui annoncent une section plus paisible au cours de laquelle revient une simple ligne mélodique empruntant ses éléments à certaines des cellules entendues précédemment – tout en complexifiant la trame. Le retour à une section rapide voit la juxtaposition puis la fusion de deux cellules plus développées, tant rythmiquement que mélodiquement. La fin de cette troisième section, préparée par un nombre croissant de ce que Vivier désigne dans les notes d'interprétation comme étant des « contrepoints à deux voix dont les voix sont intervalisées », aboutit à une série de dix accords identiques dont la durée s'allonge tandis que leur intensité diminue. Débute alors une section similaire à la première, avec juxtaposition de cellules contrastives; cette fois cependant, le matériau musical semble avoir été épuré de sa profusion originelle, conférant une sorte de plénitude au caractère général de cette section. Par un dernier contraste inattendu, Vivier propose alors une fin de type balinaise (« La fin de la pièce est la signature traditionnelle de nombreuses œuvres balinaises », Vivier, 1991, p. 89²), empreinte de sérénité, où ne subsistent que des traces de ce qui précédait, comme si tout le déploiement d'énergie rythmique qui caractérise *Pulau Dewata* ne devait mener qu'à une issue apaisée: celle du retour à une pureté mélodique fondamentale.

2. Les textes cités dans cet article proviennent des écrits rassemblés dans le numéro de la revue *Circuit, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle*, vol. 2, n^{os} 1-2 (PUM, 1991).

Les sources de *Pulau Dewata*

Les principes qui ont présidé à l'écriture de *Pulau Dewata* sont en partie explicités dans les textes rédigés par Claude Vivier durant son séjour à Bali, ainsi que dans la courte notice accompagnant la parution de la version publiée dans l'anthologie de la Société Radio-Canada. Les notes et esquisses conservées dans les archives sont en revanche exemptes de tout commentaire littéral. Elles représentent 52 pages au total, dont le contenu se répartit comme suit :

1. Le manuscrit conservé par l'auteur. Identique à celui qui peut être consulté au Centre de musique canadienne (CMC), il porte cependant l'estampe de la maison d'édition Salabert, avec la référence « Ed. Salabert E.A.S 17972 (1983) »³.
2. Les notes et esquisses, qui comprennent trois parties.
 - La première comporte une vingtaine de pages qui révèlent que le compositeur travaillait à l'origine sur un duo pour piano et clarinette. Elle comporte de nombreux éléments dont certains figureront dans la version finale (points d'arrêt de la section finale, dix accords répétés, recherches sur la longueur des phrases). L'écriture y est beaucoup plus mélismatique et cette partie se termine par plusieurs pages d'esquisse dont trois « transpositions » (les trois voix de la polyphonie n'étant pas toutes transposées selon le même intervalle) d'une séquence de huit mesures.
 - La deuxième partie des notes de travail correspond à une série de schémas et de calculs portant sur l'organisation des sections de la pièce telle qu'elle apparaîtra dans la version finale, tant sur le plan de sa structure globale qu'à celui de chacune des sections qui la constituent. Il semble que ces notes correspondent à une seconde étape dans le processus de composition, qui conduira à la réalisation de l'œuvre telle que nous la connaissons.
 - La troisième partie comporte la réalisation musicale des structures figurant dans les pages précédentes. Il s'agit de ce que nous nommerons dorénavant la « version de

travail », par opposition à la « version finale », version à partir de laquelle travailleront tous les orchestrateurs et qui correspond au manuscrit déposé au CMC.

Les principes d'écriture

Le degré d'influence de la musique balinaise dans la composition de l'œuvre est un élément primordial. Vivier refuse de tomber dans le piège d'une simple copie, ou d'une transposition terme à terme des musiques étudiées lors de son séjour dans cette « Ile des dieux » (traduction de *Pulau Dewata*). Il le précise à deux reprises : « [Je] ne veux surtout pas écrire de musique balinaise ! » (Vivier, 1991, p. 73, d'après son carnet de voyage en date du 26 décembre 1976), affirmant au contraire : « j'ai voulu écrire une pièce avec l'esprit [c'est nous qui soulignons] de Bali : la danse, le rythme et surtout une explosion de vie simple et évidente » (Vivier, 1991, p. 89).

Toutefois, Vivier a recours à de nombreuses techniques issues des musiques balinaises, parfois de façon quasi littérale. Ces principes d'écriture touchent à la fois à l'organisation des durées (rythme, forme) et à celle des hauteurs (mélodies et leur développement, principes contrapuntiques).

La forme

Le compositeur va utiliser deux concepts fondamentaux : 1) la mise en œuvre d'une mélodie de base dont dépend toute la musique ; et 2) l'organisation de la succession des événements musicaux selon un principe de transformation « d'ordre vertical » (Vivier, 1991, p. 76).

3. *Pulau Dewata* ne figure plus au catalogue des éditions Salabert, les œuvres de Claude Vivier n'étant plus distribuées par cette maison d'édition depuis la fin des années 1990.

Il commente ainsi le principe d'élaboration d'une pièce à partir de sa mélodie de base :

[...] toute la musique dépend, est jouée à partir d'une mélodie de base. Il suffit donc de connaître la mélodie de base et de construire les variations selon les lois connues. Ces lois sont très nombreuses et vont de la simple mélodie à l'unisson, à l'hétérophonie donnant l'impression du contrepoint. (Vivier, 1991, p. 75)

Il ajoute plus loin :

J'avais appris ce jour-là une grande leçon : moi, le mélodiste, découvrais que tout comme une mélodie peut contenir une harmonie qui lui est inhérente, elle peut aussi contenir des mélodies complémentaires – ces mélodies complémentaires étant directement reliées à la mélodie principale par des liens tout aussi inhérents et « naturels ». (Vivier, 1991, p. 77)

Pulau Dewata exploite abondamment ce principe, qu'illustre l'exemple suivant dans lequel figurent six présentations successives d'une même cellule mélodique.

EXEMPLE 1.

Quant aux contrastes incessants qui marquent la majeure partie de l'œuvre, ils trouvent leur explication

dans la description du mode d'organisation formelle des pièces de musique balinaise :

En fait, ce qui m'a le plus intéressé dans la musique balinaise c'est la forme ! Au contraire de ce que bien des gens pensent, le gamelan balinaise n'est pas essentiellement répétitif et ce serait une grave erreur de penser comme cela. Ce sont plutôt des phases répétitives qui se présentent à l'oreille que des répétitions car chaque répétition est différente.

[...] une mélodie A est arrêtée au milieu de son déroulement par un élément B qui lui aussi peut se présenter sous différentes formes. Si en plus on superpose les différentes formes de changement, ceci peut devenir très complexe mais issu d'un mode de pensée finalement très simple. (Vivier, 1991, p. 76)

De fait, la forme de *Pulau Dewata* est extrêmement élaborée. Cependant, il s'agit d'une forme qui relève ici d'une réflexion théorique de type spéculatif, tout à fait usuelle chez les compositeurs de la seconde moitié du xx^e siècle, et non d'une forme qui serait une copie d'une pièce du répertoire balinaise. Les notes de travail révèlent ainsi que l'architecture de la pièce a été minutieusement élaborée, tant dans sa forme globale que dans la succession de ses différents éléments constitutifs. Une vingtaine de pages est ainsi remplie de nombres, calculs, tableaux et graphes, lesquels permettent de mieux saisir la conception de l'auteur quant à l'organisation structurelle de l'œuvre.

Le plan général de *Pulau Dewata* figure dans le tableau suivant, qui reproduit une partie de celui établi par Vivier. Ce tableau, relatif à la macro-structure de l'œuvre, a été conçu avant que le compositeur n'entre dans le détail de la rédaction de chacune des sections, ce qui donne lieu à des différences parfois importantes avec la version finale.

TABLEAU 1. Structure globale de *Pulau Dewata* selon les premières esquisses de Claude Vivier

[N° de section]	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
[Nb de temps par section]	21	34	55	89	144	144	199	233	254	267
Sons [Nb de notes incluses dans le mode utilisé]	1	2	3	4	5	5	6	7	8	9
Silences	0	1	2	3	5	5	8	13	21	34
Éléments	A	D	AB	D C	BDE	AD C	ABCD	ABD E	ABCD E	ABCD E

A: Mélodie
B: Ponctuation
C: Accords répétés
D: Intervalles
E: Contrepoint

Outre le nombre de sections sur lequel repose la pièce, ce tableau nous renseigne sur la durée de chacune de ces sections. Celles-ci sont de durées croissantes, leurs durées respectives étant proportionnelles et résultant d'un jeu mathématique simple (Tab. 2). Les deux sections centrales sont de même longueur et seront identifiées comme A et B par Vivier dans la version de travail, lors de la réalisation musicale de ces sections.

Mais ce tableau nous révèle plus : les nombres qui y figurent relèvent en effet de la suite de nombres de Fibonacci, qui consiste à obtenir chaque nouveau nombre de la suite en additionnant les deux qui le précèdent (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233...). Se trouvent ainsi confirmés ici tant l'intérêt que Vivier portait à la forme et à ses proportions que la distance prise par le compositeur avec un substrat d'ascendance exclusivement balinaise.

TABLEAU 2. Calcul des proportions de durées

[N° de section]	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
[Nb de temps par section]	21	34	55	89	144	144	199	233	254	267
		+13	+21	+34	+55		+55	+34	+21	+13

Tout comme la durée des sections, le nombre de notes contenues dans les cellules mélodiques et le nombre de silences font l'objet d'une organisation mathématique *a priori*. Tandis que le nombre de notes

va croissant jusqu'à la fin de la pièce, celui des silences va en décroissant vers la fin. Les ratures montrent que le compositeur souhaitait à l'origine leur appliquer le même traitement qu'aux durées des sections (Tab. 3).

TABLEAU 3. Calcul original du nombre de silences par section

[section]	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Silences	0	1	2	3	5	5	8	13 5	21 3	34 2
								(+5)	(+8)	(+13)

La structure réelle de *Pulau Dewata* diffère cependant de ce schéma de base. Le tableau suivant donne la durée des sections telles qu'elles figurent dans la

version finale, avec les numéros de mesure qui leur correspondent (Tab. 4).

TABLEAU 4. Durée des sections – version finale

Section	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Nb de temps (schéma de départ)	21	34	55	89	144	144	199	233	254	267
Nb de temps (version finale)	21	34	55	87 ^a	131 ^b	146 ^c	176 ^d	233	255 ^e	104 ^f
Mesures	1-4	5-12	13-18	19-39	40-73	74-97	98-136	137-183	184-244	245-268

a) Il manque deux temps de silence, non recopiés dans la version finale (entre mes. 29 et 30).

b) Manquent treize temps par rapport à la version de travail : Claude Vivier a sauté une ligne entière en recopiant le manuscrit final !

c) Cette section comporte deux temps supplémentaires car le dernier silence est écrit en 9/8 dans la version finale, contrairement à la version de travail qui indique 5/8.

d) Dans la version manuscrite, Claude Vivier a corrigé le nombre initialement prévu (199) par 174, accompagné de

l'étrange annotation « 199 = 174 à noire = 100 » ; 174 s'avère cependant être une erreur de calcul.

e) Le nombre 254 a été ajouté de la main de Vivier à la fin de cette section dans la version de travail, attestant que le compositeur tenait à vérifier l'adéquation entre son plan d'origine et sa réalisation. Il reste une petite erreur de calcul cependant.

f) Ce nombre est très différent de celui initialement prévu (267). Est-ce parce que Vivier a réalisé une fin « indonésienne » ?

De la même manière, Vivier tend à organiser très rigoureusement chacune des dix sections. Il use pour ce faire de trois éléments prépondérants : les rapports de durée des différentes sous-sections, l'organisation des éléments constitutifs de chacune des sections (succèsion dans le temps et durée de chacune de leurs itérations) et l'organisation modale selon un certain nombre de cellules prédéterminées.

L'organisation des sections

Au sein de chacune des sections, Vivier tente de conserver les rapports mathématiques instaurés au niveau de la macro-structure. Il semble que ce soit pour lui le moyen de parvenir à contrôler l'équilibre général de l'œuvre, de sa macro-structure à son organisation intime. Le Tableau 5 indique ainsi les durées respectives des sous-parties constitutives de la huitième section.

TABEAU 5. Section 8, répartition du nombre de temps à l'intérieur de la section

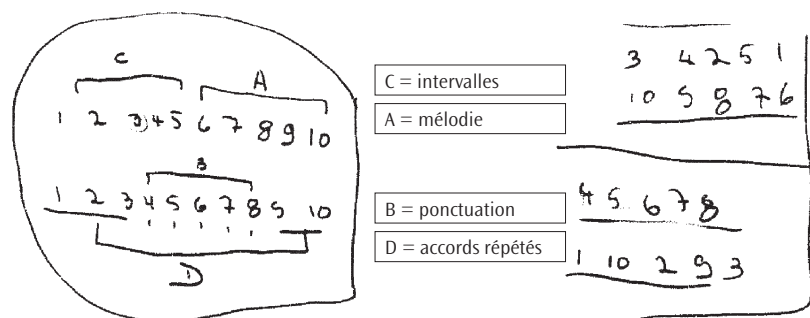
233			
144		89	
89	55	55	34

À l'intérieur de chacune des sous-sections, le compositeur s'intéresse à l'agencement des motifs. Notés de A à E dans le tableau organisationnel initial (Tab. 1), ces motifs correspondent à autant de types de réalisation possibles de chacune des cellules modales. Ces cinq types – ou « éléments » selon Vivier – sont : la mélodie, la ponctuation, les accords répétés, les intervalles et le

contrepoint. On peut leur ajouter les silences qui, bien que traités à part par le compositeur dans le tableau initial, viennent s'ajouter à l'élaboration de la structure interne des sections.

Le Tableau 6, reproduction de notes de travail de Vivier, permet de comprendre en détail son mode de réflexion.

TABEAU 6. Section 9, organisation de la longueur des motifs et de leur répartition
Division des archives, Université de Montréal, Fonds Claude Vivier (P 235), Po235/D4, 0050

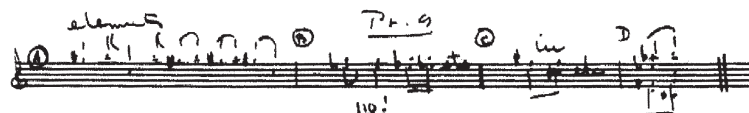


Ce schéma montre comment Claude Vivier choisit quatre séries différentes, à partir de la suite de chiffres de 1 à 10 (partie gauche). Il ordonne ensuite chacune des séries de façon spécifique (partie droite). Le total de deux séries – combinant les chiffres 1 à 10 – est de 55⁴, ce qui permet au compositeur de contrôler la longueur de la section conformément à son schéma initial, tout

en jouant avec les alternances irrégulières de quatre éléments fondamentaux (Ex. 2).

4. Notons cependant que Vivier s'écarte ici de la logique de la suite de Fibonacci pour obtenir le nombre 55 : il procède par l'addition des chiffres de 1 à 10, sans faire référence à la suite 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55.

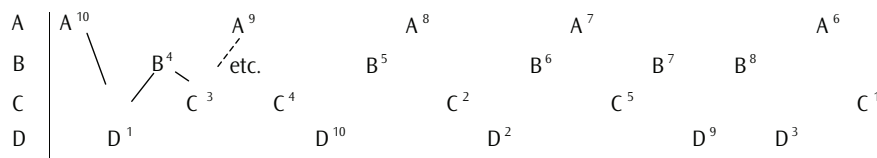
EXEMPLE 2. Reproduction des notes de travail de Claude Vivier, section 9.
 Division des archives, Université de Montréal, Fonds Claude Vivier (P 235), Po235/D4, 0050



L'organisation de la première partie de la section 9, qui compte 110 temps, est donc la suivante (Tab. 7).

TABLEAU 7. Organisation des motifs constitutifs de la première partie de la section 9.
 Les chiffres en indice correspondent au nombre de temps de chaque itération du motif.

Déroulement de la section 9 (première partie = 110 temps) → ...



À la fin de la même section, le compositeur concate-
 tène les différents motifs d'accords répétés (D) pour
 créer un seul motif de 25 temps consécutifs, qui forme

le dernier point culminant de l'œuvre avant la transi-
 tion subite vers l'ultime section (Tab. 8).

TABLEAU 8. Dernier motif de 25 temps de la section 9, avec découpage des 5 parties disséminées dans la
 première partie de la section



Modalité et mélodie

Comme nous l'avons déjà évoqué, mélodie et modalité sont étroitement liées dans la musique balinaise. Vivier en exploite le principe, mais sans toutefois se limiter au choix d'une seule échelle, pentatonique ou heptatonique. Il utilise ainsi un certain nombre de cellules modales sur lesquelles se fondent les différents motifs

qu'il met en œuvre. Ces cellules modales comptent de une à neuf notes, un nouveau son venant s'ajouter à chaque nouvelle section (à l'exception de la section 6). Parallèlement, le nombre total de cellules modales par section va augmenter puis diminuer tout au long de la pièce, allant de une à cinq pour revenir à une seule dans la section finale (Tab. 9 et 10).

TABLEAU 9. Nombre de notes par cellule modale et nombre de cellules modales par section

Section	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Nb de notes/cellule modale	1	2	3	4	5	5	6	7	8	9
Nb de cellules modales/section	1	2	3	4	5	5	4	3	2	1

TABLEAU 10. Cellules modales utilisées dans la version finale. Les chiffres indiquent le numéro de chaque section

The image shows a musical score with ten staves, numbered 1 to 10. Each staff represents a section of the piece. The notes are written in a treble clef. Section 1 starts with a single note G#. Section 2 adds A. Section 3 adds B. Section 4 adds C. Section 5 adds D. Section 6 adds E, with a 'Transposition' label below it. Section 7 adds F. Section 8 adds G. Section 9 adds A. Section 10 adds B. Vertical arrows point from the notes in sections 3, 4, 5, and 6 down to the notes in section 7, indicating the cumulative nature of the modal cells.

Les différentes cellules modales ne sont pas sans relation les unes avec les autres (cf. les notes entourées qui correspondent à l'apparition d'une nouvelle note dans une cellule modale donnée, par rapport à la même cellule dans la section précédente). Selon Vivier, en effet, « cette pièce est une succession de neuf mélodies dérivées d'une seule : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9 sons. Ces modes peuvent parfois rappeler Bali » (Vivier, 1991, p. 89).

On notera également que Vivier, comme pour ce qui concerne la forme globale de la pièce, a procédé à des modifications (sections 1 et 2) entre la version de travail et la version finale, compromettant ainsi légèrement la logique de progression d'un niveau à l'autre (les cellules modales de la version de travail, sections 1 et 2, formaient une progression logique avec la section 3).

Si cet écart avec une norme qu'il s'est lui-même dictée résulte parfois de fautes d'inattention (omission d'un système en recopiant la version de travail, section 4), il s'agit ici en revanche d'un choix musical délibéré ne remettant pas en cause le caractère ni l'équilibre global de la pièce.

Il semble qu'il ne parvienne pas tout à fait à suivre à la lettre les principes que son séjour à Bali lui a permis d'explicitier :

En fait jusqu'ici la technique contemporaine à l'aide ou de séries ou de mélodies génératrices s'acharnait à extraire d'une mélodie ses implications horizontales et verticales, mais ne cherchait pas dès le début à formuler les relations entre les voix – tout venait de la Série ou de la Mélodie – mais les relations fondamentales entre les voix (horizontale, verticale et en diagonale) étaient la répétition des proportions de cette même mélodie ; mais si la mélodie pouvait elle-même contenir ses propres voix, si le compositeur pouvait composer au départ de la mélodie les rapports inhérents à la mélodie par

la suite, le travail compositionnel se ferait sur plusieurs plans, lesquels auraient été soigneusement choisis dès le début. (Vivier, 1991, p. 77)

Il semble bien que le soin apporté à l'élaboration de la forme, à tous les niveaux, ainsi que l'élaboration primordiale d'éléments générateurs tels que les cellules modales et leur évolution tout au long de la pièce, relèvent de ce principe compositionnel. Pour passer de la structuration *a priori* de la musique à son écriture effective, Vivier emploie cependant une variété de procédés dont plusieurs sont directement liés aux techniques de la musique balinaise.

La mélodie et ses transformations

L'organisation des hauteurs est fondée sur la mélodie, principe générateur par excellence. Comme le précise le compositeur, cette mélodie de base va subir de nombreuses transformations par l'utilisation de techniques telles que le déphasage, le parallélisme, les mouvements contraires et la superposition de deux mélodies issues de cellules distinctes (contrepoint).

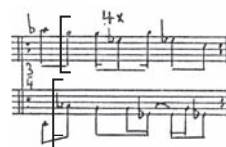
Déphasage : tout au long de la partition, plusieurs passages font appel à des canons plus ou moins complexes, réalisés à un temps d'intervalle (Ex. 3), à un demi-temps d'intervalle (Ex. 4) et jusqu'à trois temps d'intervalle (Ex. 5).

Soulignons que Vivier considère les canons à la croche non comme tels, mais comme résultant de la répétition de la même cellule décalée d'un demi-temps, la notion de pulsation ne devant pas fondamentalement changer pour l'interprète : « J'ai moi-même expérimenté cela – on devient inconscient de jouer en contretemps mais on joue sur son temps [c'est nous qui soulignons], ce qui est tout à fait autre chose. Dès qu'on se déplace à la bonne distance, le tour est joué » (Vivier, 1991, p. 72).

EXEMPLE 3. Mesure 13



EXEMPLE 4. Mesure 78



EXEMPLE 5. Mesures 160-161



De notre point de vue, cette interprétation est discutable et semble résulter davantage de la conception d'un musicien occidental qui, imprégné de sa propre tradition, apprend à exécuter la musique d'une autre culture pour laquelle il ne possède pas, *de façon intime* et après de longues années d'imprégnation, des repères de même nature⁵.

Une autre technique de décalage rythmique largement répandue dans la musique balinaise est celle du kotekan. Elle consiste notamment à superposer deux rythmes syncopés de manière à ce que toutes les valeurs les plus courtes soient réalisées, créant un effet rythmique dégageant une impression de grande énergie. Vivier l'utilise à plusieurs reprises dans *Pulau Dewata*, notamment vers la fin de la première section rapide (Ex. 6), et les orchestrateurs emploieront également cette méthode dans la plupart des passages en accords répétés, afin de réaliser la distribution des parties entre plusieurs instruments.

EXEMPLE 6. Mesure 167



Parallélisme : cette technique doit être analysée en ayant à l'esprit la configuration des claviers des instruments du gamelan. Si on analyse par exemple la séquence suivante (Ex. 7) en termes d'intervalles, on obtient une succession de seconde majeure, quartes diminuées et quintes justes, soit deux mélodies en relation contrapuntique.

EXEMPLE 7. Mesures 115-117

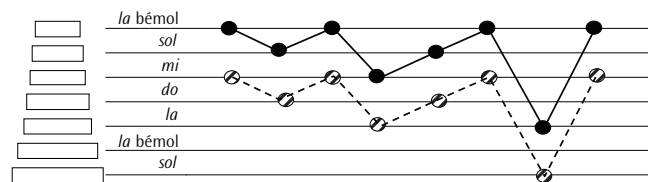


5. L'ethnomusicologue Gerhard Kubik commettra le même genre d'erreur à propos des musiques de tradition orale d'Afrique centrale.

En revanche, si on imagine la topologie d'un instrument à clavier qui refléterait le mode utilisé, on s'aperçoit que les deux mélodies fonctionnent en mouvements parallèles, éloignées l'une de l'autre par un

intervalle couvrant trois degrés conjoints (ou tricorde). À l'instar de la musique balinaise, technique de jeu et conception mélodico-harmonique sont alors intrinsèquement liées (Tab. 11).

TABLEAU 11. Contrepoint de l'exemple 7 présenté sous forme d'une tablature reflétant la topologie d'un clavier de gamelan et les mouvements des deux lignes mélodiques.



Ce principe occupe une place majeure dans l'organisation intervallique de *Pulau Dewata*, puisqu'il est appliqué presque sans exception à chaque fois qu'une mélodie va être « intervallisée », pour reprendre les termes de Vivier. Les rares fois où les mouvements mélodiques ne demeurent pas parallèles apparaissent en effet exceptionnellement au début de la seconde section rapide, de brefs mouvements contraires s'intercalant dans une séquence en mouvements parallèles.

Notons que le nombre de degrés/lames qui séparent deux notes superposées peut varier d'une exposition à l'autre d'une même cellule mélodique, augmentant d'autant le nombre de possibilités de variations.

Mouvements contraires : ils répondent au même principe que décrit ci-dessus (deux voix se déplacent l'une par rapport à l'autre en fonction de mouvements virtuels sur un clavier ou sur une cellule modale donnée) mais en proposant des mouvements contraires des deux voix (Ex. 8). Encore une fois, cette technique est à mettre en lien avec la technique de jeu des instruments à clavier du gamelan.

EXEMPLE 8. Mesure 19



Contrepoint : les passages superposant deux mélodies issues de cellules différentes sont finalement relativement rares. L'exemple suivant (Ex. 9) montre toutefois un passage où deux mélodies, exposées séparément auparavant, sont présentées en superposition. Chacune de ces mélodies repose sur un mode pentatonique différent.

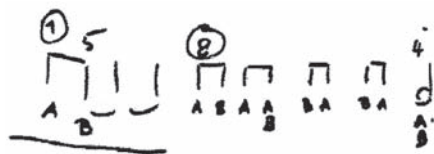
EXEMPLE 9. Mesures 53-55



Dans les écrits rédigés lors de son séjour à Bali, Vivier décrit ce qu'il nomme le « concept tridimensionnel

(gauche-droite-changement)» (Vivier, 1991, p. 72) et qui provient lui aussi de la technique de jeu puisqu'il est relatif à l'alternance de coups simples ou redoublés entre main gauche et main droite. On le retrouve dans les versions les plus épurées des mélodies de *Pulau Dewata*, au début, dans la section lente centrale et à la fin de l'œuvre, mais aussi dans sa conception du contrepoint : sa mise en œuvre lui permet de contrôler l'effet résultant de l'alternance entre les deux parties. L'exemple suivant (Ex. 10) correspond à l'ébauche structurale du contrepoint réalisé ci-dessus (Ex. 9).

EXEMPLE 10. Principe d'élaboration du contrepoint en fonction de la technique de jeu (concept « tridimensionnel »)



Le timbre

Le timbre a une importance cruciale dans *Pulau Dewata*, quoiqu'il puisse sembler paradoxal de déclarer que le timbre joue un rôle majeur dans une partition qui ne comporte pas de nomenclature instrumentale... C'est que Vivier donne des indications quant à sa propre conception de l'œuvre, tandis que les choix opérés par les différents orchestrateurs prennent une importance toute particulière dans ce contexte.

Trois indications nous proviennent de Vivier. La première figure sur la partition elle-même, son sous-titre stipulant qu'elle a été écrite « Pour ensemble

de claviers ou même toute autre formation d'instruments ». L'ensemble de claviers auquel il est fait référence est celui des claviers à percussion de l'Ensemble McGill, auquel l'œuvre est dédiée.

La deuxième indication figure dans la notice préparée pour la parution discographique de *Pulau Dewata* : le compositeur déclare avoir souhaité réaliser une « œuvre simple – monochrome » (Vivier, 1991, p. 89). Cette notion de monochrome pourrait faire écho à une troisième indication qui relève des considérations générales de l'auteur sur la musique balinaise : « Le timbre du gamelan habituel est homophone, les problèmes de balances [*sic*] sont beaucoup moindres que dans l'orchestre occidental » (Vivier 1991, p. 75). Toutefois, « monochrome » et « homophone » sont ici ambigus. Le premier terme peut être considéré comme faisant référence au caractère général de la pièce, écrit « avec l'esprit de Bali », et non comme une indication relative à une possible instrumentation, tandis que le second terme, qui semble avoir été utilisé en lieu et place de « homogène », nous renseigne sur la perception qu'avait Vivier du gamelan en général en tant que formation orchestrale, par opposition à l'orchestre tel qu'il est conçu en occident. Ces deux termes restent par ailleurs assez éloignés de la version enregistrée par *Arraymusic* sous la direction de Vivier lui-même, en 1977, dont « l'instrumentation hétérogène et plus traditionaliste (piano, alto, [percussion]), s'autorise plus de lyrisme à saveur romantique que les deux autres versions [celles de l'Ensemble de percussion McGill et du Quatuor de saxophones de Montréal] » (Rivest, 1991, p. 148).

L'absence de distribution des parties selon une orchestration fixe suscite cependant des questions. Le compositeur a pu décider de ne pas procéder à une instrumentation précise de façon à éviter le problème du transfert direct entre musique balinaise et sa propre création, laissant le soin aux autres, et notamment à Pierre Béluse (directeur de l'ensemble dédicataire de la pièce), de bien vouloir procéder à cette tâche délicate. Il semble en effet qu'après avoir entrepris sa réflexion créatrice pour un duo piano-clarinette, il se soit déterminé à dédier l'œuvre à l'Ensemble de percussion McGill, offrant la partition à son directeur (Pierre Béluse, comm. personnelle). De l'avis de plusieurs orchestrateurs, la proximité des sonorités des instruments de percussion avec celles du gamelan en faisait un vecteur quasi naturel pour en donner une interprétation.

Walter Boudreau, qui était à l'époque de l'écriture de *Pulau Dewata*, en contact étroit avec le compositeur (lequel l'appelait au téléphone pour jouer au piano des extraits de la pièce en cours d'écriture⁶), pense en revanche que Vivier était dans une phase d'intense réflexion sur l'orientation à donner à sa musique. Réaction immédiate au choc de Bali et à son art savant intimement lié à la vie de tous les jours, *Pulau Dewata* serait en quelque sorte un « pied de nez, une grimace [à ses] références musico-idéologiques » (Walter Boudreau, comm. personnelle). De fait, Boudreau soutient que le plus important pour Vivier était de travailler sur la forme et sur ses aspects mélodiques, plutôt que sur une orchestration fine – ce que semblent confirmer les notes de travail du compositeur.

Les orchestrations

Pulau Dewata fera donc l'objet de plusieurs orchestrations, dont plusieurs seront enregistrées. Elles se répartissent en trois groupes : les orchestrations pour ensemble à timbre homogène (quatuor à cordes, de saxophones, ondes Martenot, guitares) ; l'ensemble de percussion (dont la variété de timbres ne permet pas de le classer dans le groupe précédent) ; et les formations plus variées (ensembles et orchestres de chambre, orchestre à vents). Toutes ces orchestrations sont basées sur la partition originale et sur les instructions que Vivier donne :

- La mélodie est jouée par les instruments à l'octave qui peut convenir à chacun.
- Les accords de 4 sons doivent être entendus au moins dans une région du registre dans leur disposition présentée par la partition.
- Les intervals [*sic*] et les contrepoints à 2 voix : la voix inférieure est toujours jouée en bas de la partie supérieure ; il en est de même pour les contrepoints à 2 voix dont les voix sont intervallisées sauf que dans ce cas les 2 intervals [*sic*], indépendamment [*sic*] du choix du registre, doivent être strictement respectés ! (Vivier, 1977, page de garde de la partition de *Pulau Dewata*)

Cependant, si les orchestrateurs suivront avec une assez grande fidélité ces instructions, les résultats auxquels ils aboutiront différeront considérablement. Nous comparerons ici trois versions qui reflètent autant de situations exemplaires des types d'orchestration réalisés : la version pour quatuor de saxophones

6. À la même période, Walter Boudreau travaillait à l'écriture d'une commande de l'Ensemble de percussion McGill, *Les sept jours*, qui sera finalement créée plus tard que *Pulau Dewata*.

de Walter Boudreau (1983); celle du même compositeur pour 4 guitares, 2 percussions et 3 voix (1993); et celle de John Rea pour orchestre de chambre (1986).

La version pour quatuor de saxophones a été écrite à l'occasion d'un concert commémoratif à la mémoire de Claude Vivier, organisé par Serge Garant peu de temps après le décès du compositeur. Walter Boudreau décide alors de dédier à son ami disparu cette version, qui sera gravée sur disque en 1985. Son approche est volontairement dépouillée de tout artifice: selon lui, «la nature fondamentale de *Pulau Dewata*, c'est le *beat* et la direction. C'est une musique unidirectionnelle.» Ne désirant pas apporter de modification à l'esthétique intrinsèque de l'œuvre, il procède à la répartition des éléments mélodiques de façon à respecter les indications originales et pour souligner l'organisation en motifs contrastifs, jouant des oppositions de registre ou de l'alternance entre trois groupes: saxophones soprano/alto, ténor/baryton, quatuor entier⁷.

À l'instar de ses collègues, il va cependant ajouter des nuances (extrêmement rares dans la partition originale), privilégiant pour sa part les oppositions subites d'un motif à l'autre, renforçant de ce fait la perception des contrastes motiviques. Il va écrire également des articulations qui, adaptées aux saxophones, permettent de rendre compte de celles indiquées par Vivier. Il va aussi adapter les sections en notes répétées en créant des échanges entre instruments selon un principe de hoquet – dont il savait Vivier amateur – et conformément à la technique du *kotekan* balinais, facilitant d'autant l'exécution de ces passages pour les saxophonistes (Ex. 11).

EXEMPLE 11. Mesure 97 (Boudreau, quatuor saxophones)



Dans sa version pour le quatuor Bozzini, Michael Oesterle défend une approche qui tient compte de ce qu'il nomme l'historicité du quatuor à cordes, par rapport au travail de Walter Boudreau qui utiliserait les saxophones comme autant d'entités séparés. Toutefois, Oesterle va, de la même manière, utiliser les oppositions de registre et l'articulation contrastive des motifs mélodiques. Il va en revanche utiliser une large palette de techniques de jeu afin d'élargir les possibilités de la palette sonore à sa disposition et ajouter de nombreuses nuances à la version originale. Il avoue avoir eu des difficultés à orchestrer cette pièce «essentiellement rythmique» pour un quatuor à cordes et préfère sa seconde version, pour orchestre à vents, les instruments à vents permettant de donner une rondeur aux attaques que ne permettent pas les cordes.

7. Dans *La vie d'un héros*, œuvre dédiée à Claude Vivier, Boudreau cite un passage de *Pulau Dewata* dans lequel il effectuera des modifications, développant notamment les harmonies originales. Mais ce contexte est tout à fait différent puisqu'il s'agit d'une citation à l'intérieur d'une de ses propres œuvres, et c'est la raison pour laquelle Boudreau «se permet», selon ses termes, de procéder à ces modifications.

La seconde orchestration de Boudreau, réalisée dix ans plus tard, s'inscrit dans le contexte de son travail à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) à l'époque où il était chargé de l'atelier de musique contemporaine. Face à un effectif plutôt disparate (beaucoup de guitaristes, des chanteuses et deux percussionnistes), il réalise une seconde version de *Pulau Dewata*. L'effectif étant plus varié (les percussions font usage de vibraphone, marimba et cloches tubulaires), la palette sonore permet à l'orchestrateur de jouer encore plus des contrastes mis en œuvre dans la version précédente, utilisant cette fois non plus seulement des contrastes de registre, mais davantage des oppositions de timbre. Les voix sont écrites sans indication spécifique mais sont conçues pour des femmes. Les paroles, sans signification, proviennent de différentes pièces de Claude Vivier à qui Boudreau fera un clin d'œil à la toute fin de la pièce, utilisant une technique d'interprétation que Vivier affectionnait, celle des « hullements produits en battant rapidement la main devant la bouche » (Boudreau, 1993, p. 28). Enfin, le principe du *kotekan* est appliqué de façon très idiomatique aux instruments de percussion à clavier (Ex. 12).

EXEMPLE 12. Mesure 97 (Boudreau, guit/voix/perc)



L'orchestration de John Rea est à bien des égards fort différente de celles de Walter Boudreau. Sa première version lui sera commandée par Serge Garant pour une tournée en Europe de l'Ensemble de la Société de musique contemporaine du Québec, prévue à l'automne 1986, Garant souhaitant inclure un Vivier « nouveau » dans le répertoire de la tournée. L'instrumentation sera contrainte par une autre œuvre au programme, *Pohjatuuli* de Michel Longtin, dont l'effectif des cordes comporte deux violoncelles et deux contrebasses mais pas d'alto. En 1988, une seconde version – avec alto – sera réalisée pour l'orchestre symphonique de Kitchener-Waterloo, à la demande du chef d'orchestre Raffi Armenian. Si les deux versions sont identiques (les notes jouées au violoncelle étant simplement attribuées à l'alto, sans changement de hauteur), la préférence de John Rea va à celle de 1986, pour une question de timbre.

Pour Rea, orchestrer une œuvre est toujours difficile, et peut se comparer à la traduction d'une poésie : il faut traduire à la fois le sens de l'œuvre et celui des sons qui composent les mots. Il ajoute avec malice : « *traduttore, traditore* », qui signifie « traducteur, traître ». Il faut donc « dissimuler, donner l'impression que la traduction n'en est pas une, que l'œuvre est naturelle. La nouvelle entité doit être juste, sans excentricité. »

Pour *Pulau Dewata*, le compositeur souhaitait « mettre du relief, redonner à l'œuvre son ascendance balinaise⁸ ». Afin de donner du relief et définir ses procédés d'orchestration, il va procéder en trois étapes :

8. John Rea a lui-même effectué un voyage à Bali avec José Evangelista, en 1976, compositeur avec lequel il a fondé l'organisme *Traditions musicales du monde* (1978-1986).

1. Il analyse tout d'abord la partition, adoptant pour ce faire une technique particulière, qu'il qualifie de méthode «à la *Google Earth*»: devant la complexité de l'œuvre, qui présente un très grand nombre de motifs, il a reproduit la pièce sur un grand rouleau afin de parvenir à une vue d'ensemble (physiquement et conceptuellement), avant de descendre petit à petit jusqu'au niveau de détail de la mesure. Il va ainsi déterminer les procédés utilisés par Vivier pour organiser la structure de l'œuvre, dont ce qu'il nomme l'écriture en strates interrompues (cf. Tab. 8)».
 2. Il procède ensuite à une classification des motifs et modules, préalable nécessaire à l'étape suivante.
 3. L'élaboration d'une «*structural orchestration*, qui consiste à mettre en relief la structure de la pièce en établissant des contrastes par l'intermédiaire des oppositions de timbre ou de plan orchestral».

Rea va ainsi parvenir à une orchestration extrêmement raffinée, avec une grande précision apportée aux détails, notamment dans la manière d'insuffler un mouvement interne à chacun des motifs. Cette orchestration se caractérise par l'utilisation de l'instrumentation, par les procédés inspirés de la musique balinaise et par certains ajouts, destinés à apporter du dynamisme à l'ensemble de l'œuvre.

L'instrumentation est fondée sur une répartition en sept groupes d'instruments, qui vont tour à tour se compléter et s'opposer, au gré des motifs et modules tels qu'ils sont définis par Rea : les bois (Fl/Cl), les cuivres (Tp/Cor), les percussions à clavier (glockenspiel, vibraphone, marimba), les percussions rythmiques (*cheng-cheng*, gongs), la harpe, le violon, les cordes graves (Vlc/Cb). Alors que certains motifs voient la répartition de deux lignes mélodiques d'un même motif en deux groupes orchestraux (marimba vs. cordes graves,

Ex. 13), d'autres sont exécutés à l'intérieur du même groupe instrumental (Fl/Cl puis Cr/Tpt, Ex. 14).

EXEMPLE 13. Mesures 53-55

EXEMPLE 14. Mesures 84-87

Parfois, la même ligne mélodique est divisée au sein d'un même groupe d'instruments, afin de lui conférer un mouvement interne (Ex. 15).

EXEMPLE 15. Mesures 154-155, Vcl

Deux éléments de l'orchestration sont directement liés à la volonté d'insérer des points de repère faisant référence à Bali : ce sont les percussions rythmiques

9. Précisons ici qu'aucun des compositeurs n'a eu le loisir de consulter les archives de Claude Vivier, leur analyse se fondant uniquement sur la version finale de l'œuvre.

d'une part, qui sont directement empruntées au gamelan balinais, et le duo flûte/clarinette d'autre part. Ce dernier a pour rôle d'évoquer la « puissance paisible » de la flûte *suling* du gamelan indonésien, qui s'exprime entre deux sections vigoureuses de l'ensemble de gongs. Le duo sera utilisé en ce sens au début, dans la section centrale lente et à la fin de la pièce.

La « balinisation » de *Pulau Dewata* passe également par la fonction attribuée aux gongs et *cheng-cheng*, qui ont pour rôle de remplacer le joueur de tambour, traditionnel chef d'orchestre des grands ensembles de gamelan. Aux gongs vont d'ailleurs s'adjoindre le glockenspiel, la harpe, le violon et une contrebasse, pour ponctuer la fin ou le début de certaines phrases (par exemple aux mesures 65, 75, 82, 84), conformément à la structure des musiques de gamelan, où les grands gongs ponctuent la fin de la phrase mélodique. Toutefois, l'usage de cette ponctuation sur la dernière note de la phrase n'est pas systématique, avec par exemple une ponctuation sur un silence (mes. 90).

Dans le gamelan, les grands gongs résonnent durant toute la durée de la phrase suivante, créant ainsi un halo harmonique qui teinte la mélodie qui se déploie au-dessus. Rea va utiliser ce procédé mais en l'attribuant aux cordes par exemple (mes. 33-37) ou aux percussions à clavier jouant des trémolos (mes. 181-183). Enfin, il va faire un usage développé des techniques du *kotekan* pour orchestrer les passages en accords répétés en recréant de courts motifs mélodiques, en utilisant des mouvements d'échanges entre les voix ou encore en créant des phénomènes de hoquet (Ex. 16).

EXEMPLE 16. Mesure 93

The musical score for Example 16, Measure 93, is presented across several staves. The notation is dense, featuring numerous beamed notes and rests, characteristic of complex rhythmic patterns. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *pizz* (pizzicato). A circled number '93' is placed above one of the staves. Handwritten annotations include '14' at the bottom of the page.

Le souci de l'orchestrateur est aussi de préserver constamment le dynamisme à l'œuvre. Pour ce faire, il va ajouter quelques éléments à la partition originale. Il va ainsi remplir presque tous les silences par une ponctuation régulière du gong ou des *cheng-cheng*, ajoutant par ailleurs un effet de modulation métrique aux changements de tempo (Ex. 17).

De même, il va ajouter de nombreuses nuances dont des oppositions brusques – qui seront associées à des changements d'octave pour augmenter la tension lors de la série d'accords précédant la section finale (cf. Ex. 18), et des effets de crescendo-decrescendo dont le plus inattendu est celui qui accompagne les dix accords répétés : alors que dans la partition originale, il s'agit du

EXEMPLE 17. Mesures 175-177, partie de gongs et Cor/Tpt

The image shows a handwritten musical score for measures 175-177, divided into three systems. The top system contains the Cor/Tpt part, with a tempo marking $(3 \text{ ♩} = \text{♩}) \text{ ♩} = 120$ circled in blue. The middle system contains the Gong part, with a 4/4 time signature and a circled '4' above it. Below the Gong part is a 'RESULTANT RHYTHM' staff, which shows rhythmic patterns with '3' and '6' markings. The bottom system contains the Gong part again, with a circled $(3 \text{ ♩} = \text{♩})$ and a circled 'f' below it. The score includes various rhythmic notations such as triplets, sixteenth notes, and rests.

seul decrescendo écrit par Vivier, Rea va effectivement réaliser un decrescendo pour les attaques mais réintroduire un crescendo sur les résonances, préparant ainsi le passage à la section suivante (mesures 215-228).

EXEMPLE 18. Mesure 301, cuivres/percussion



Ainsi, tout en restant extrêmement fidèle à l'original (aucune note n'est ajoutée aux cellules modales d'origine et seules deux notes sont omises dans un passage pour percussion seule, mes. 202-205), Rea apporte une touche tout à fait personnelle à l'orchestration de *Pulau Dewata*, qui ancre la pièce avec conviction à son ascendance balinaise. Son seul regret sera d'avoir « renoncé à la fin pour faire une fin à l'occidentale ».

*

Walter Boudreau, John Rea : sont confrontées ici deux attitudes radicalement opposées, qui partent cependant toutes les deux d'une préoccupation commune, celle de ne pas trahir l'esprit du compositeur et le sens originel de sa pièce. Y en a-t-il une meilleure que l'autre, l'une est-elle plus juste que l'autre? Là n'est pas la question, et leurs versions, si dissemblables soient-elles, ont connu et connaissent autant de succès l'une que l'autre. C'est en fait parce que chacune d'entre elles

se fonde sur une conception claire du rôle que s'attribue l'orchestrateur et sur une compréhension intime de la structure de la pièce. Et ce n'est que de cette manière que peut se faire jour la cohérence interne de l'œuvre, seule garante de la qualité du résultat final – quelle que soit la voie choisie pour donner vie à ce qui n'est à l'origine qu'une pure abstraction musicale.

Discographie pour *Pulau Dewata* (1977)

Ensemble de percussion McGill, dir. et orch. Pierre Béluse, 1978, RCI 478, « McGill Percussion Ensemble ».

Quatuor de saxophones de Montréal, orch. W. Boudreau, 1985, SNE-515, « Quatuor de saxophones de Montréal ».

Arraymusic, orch. C. Vivier, 1984, Centredisques CMC-1384, « Vivier ».

Ensemble de percussion McGill, dir. et orch. Pierre Béluse, 1990, Radio-Canada International, 4 CD, ACM 36, « Anthologie de la musique canadienne ».

Nouvel Ensemble Moderne, dir. L. Vaillancourt, orch. John Rea, 1992, UMM 104, « Bali à Montréal / Bali in Montreal ».

Ensemble d'Ondes de Montréal, orch. J. Laurendeau, SNE (SNE-574-CD), 1992, « Ensemble d'Ondes de Montréal ».

Canadian Chamber Ensemble, dir. Rafi Armanian, orch. J. Rea, 1996, CBC SMCD-5164, « Wine, Women and Songs / Aimer, boire et chanter ».

Fred Frith Guitar Quartet, orch. René Lussier (assisté de Jean René), Ambiances magnétiques, AM 051, 1997, « Ayaya Moses ».

Quatuor Bozzini, orch. M. Oesterle, Collection QB, 2004, CQB 0401, « Portrait Montréal ».

Quatuor de guitares, orch. F. Marcoux, MFMV 10, 2004, « L'Hexacorde ».

Les exemples musicaux sont des reproductions des manuscrits du compositeur et des arrangeurs (Boudreau, Rea) déposés au Centre de musique canadienne (CMC).

Pulau Dewata © Copyright 1978 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company. Reproduit avec autorisation