

Enquête sur l'avenir de la musique contemporaine

Jonathan Goldman, Réjean Beaucage, Nicolas Gilbert, Martin Iddon, Cléo Palacio-Quintin, Dániel Péter Biró, Jean-Michaël Lavoie, Detlef Heusinger, Charles-Antoine Fréchette, Giorgio Magnanensi, Marie-Hélène Breault, Moritz Eggert, Jean-Guihen Queyras, Peter Oswald, Hèctor Parra, Jennifer Waring, Clemens Merkel, John Oliver, Luca Francesconi et Christopher Butterfield

Volume 20, numéro 1-2, 2010

La musique contemporaine d'hier à demain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/039644ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/039644ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Goldman, J., Beaucage, R., Gilbert, N., Iddon, M., Palacio-Quintin, C., Biró, D. P., Lavoie, J.-M., Heusinger, D., Fréchette, C.-A., Magnanensi, G., Breault, M.-H., Eggert, M., Queyras, J.-G., Oswald, P., Parra, H., Waring, J., Merkel, C., Oliver, J., Francesconi, L. & Butterfield, C. (2010). Enquête sur l'avenir de la musique contemporaine. *Circuit*, 20(1-2), 92–128. <https://doi.org/10.7202/039644ar>

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2010

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Enquête sur l'avenir de la musique contemporaine

PROPOS RECUEILLIS PAR JONATHAN GOLDMAN
ET RÉJEAN BEAUCAGE

Bonjour,

En 2010, la revue *Circuit, musiques contemporaines* fêtera ses 20 ans. En effet, depuis que Jean-Jacques Nattiez et Lorraine Vaillancourt ont conjointement fondé la revue en 1989, l'équipe de *Circuit* s'est consacrée avec une passion constante à la réflexion sur l'actualité de la création musicale contemporaine au Québec, au Canada, et dans le reste du monde. Rares sont les revues de musique contemporaine qui ont passé le cap de leurs 10 ou de leurs 15 ans, et *Circuit* souhaite célébrer cet anniversaire en grand, en dirigeant plus que jamais les projecteurs vers les musiciens de notre temps.

Pour ce faire, nous envisageons plusieurs activités différentes : nous préparons un numéro double (le vol. 20, n° 1-2) qui fera le bilan de la revue en interrogeant la genèse du genre « revue de musique contemporaine » auquel notre publication appartient. De plus, nous lançons une réflexion sur l'avenir et l'évolution de l'objet dont nous essayons, page après page, de rendre compte – la musique de création, musique contemporaine, ou comme on voudra bien l'appeler.

Dans ce numéro anniversaire, à contre-courant d'un certain type de discours défaitiste annonçant de façon récurrente la disparition de la musique contemporaine (discours auquel cette dernière a plutôt bien survécu jusqu'à aujourd'hui), nous publierons les résultats d'une enquête sur son avenir. Pour ce faire, nous avons besoin de vous, acteurs de la scène de la musique contemporaine, que ce soit en tant que compositeur, interprète, directeur d'ensemble ou de festival, et toutes régions du monde confondues. Nous voudrions recueillir le fruit de votre réflexion sur une ou plusieurs des questions que voici :

- Quel avenir envisagez-vous pour notre champ musical?
- Quelle bonne nouvelle pour la musique de création?
- À quoi ressemblera la musique « contemporaine » dans 5 ans? 10 ans? 20 ans?
- Comment le rituel du concert évoluera-t-il? Doit-il évoluer?
- Comment les pratiques d'écoute nouvelles auront-elles des incidences sur la musique que nous composons, interprétons, programmons et/ou écoutons?

■ Au sein de cet avenir, y a-t-il des choses spécifiques pour lesquelles vous seriez prêts à vous engager particulièrement, à mobiliser autour de vous, à vous battre?

Vous n'avez qu'à écrire vos réflexions sur ce sujet (en français ou en anglais) et à nous les faire parvenir par courriel. Ensuite, avec votre permission, nous publions vos propos, éventuellement avec une photo de vous, dans notre numéro double. Nous vous offrons un cachet symbolique de 32 dollars canadiens (correspondant à nos honoraires habituels pour une page rédigée).

Merci de nous répondre immédiatement sur le principe, à savoir si vous êtes intéressé par la proposition, et, dans le cas d'une réponse affirmative, merci d'envoyer votre texte avant le 15 décembre 2009.

Bien cordialement,
Jonathan Goldman, rédacteur en chef
Circuit, musiques contemporaines

Les participants à l'enquête

Dániel Péter Biró

Professeur associé de composition et de théorie musicale à l'Université de Victoria, Dániel Péter Biró a complété en 2004 un doctorat en composition à l'Université Princeton.

En 2009, il a obtenu une bourse pour une résidence de travail au Experimentalstudio de la SWR et une bourse de résidence de composition de la SOCAN afin de travailler avec le quatuor de saxophones Quasar à Montréal.

Marie-Hélène Breault

Très active dans le domaine de l'interprétation des musiques contemporaines, la flûtiste Marie-Hélène Breault assure aussi, depuis septembre 2008, la direction artistique de l'ensemble Erreur de type 27, voué à la création contemporaine dans la région de Québec. Elle a mérité le premier prix pour son interprétation de *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem*, lors du Stockhausen-Kurse Kürten 2006.

Parallèlement à sa carrière en interprétation, elle poursuit des études doctorales en musicologie à l'Université de Montréal, sous la direction de Michel Duchesneau et Caroline Traube.

Christopher Butterfield

Christopher Butterfield a étudié la composition avec Rudolf Komorous à l'Université de Victoria et avec Bülent Arel à l'Université Stony Brook (New York). Il a vécu à Toronto entre 1977 et 1992, alors qu'il était actif en tant qu'interprète, guitariste rock et compositeur. Il a enseigné à l'Université Concordia (Montréal), à l'Université Simon Fraser (Vancouver) et il est actuellement professeur associé à l'Université de Victoria.

Moritz Eggert

Moritz Eggert a commencé ses études de piano et de composition en 1975 au Dr. Hoch's Konservatorium à Francfort, à la Francfort Musikhochschule et à la Hochschule für Musik und Theater München. En 1992, il passa une année à Londres comme étudiant de troisième cycle de composition à la Guildhall School of Music and Drama.

Son œuvre se compose de sept opéras ainsi que de ballets et divers travaux pour des spectacles de danse et de théâtre musical, souvent avec des éléments de performance inhabituelle. Comme pianiste, il collabore régulièrement avec de nombreux artistes, en tant que soliste avec orchestre, et en tant que partenaire de musique de chambre dans diverses formations. En 1991, il fondait en Allemagne avec Sandeep Bhagwati le festival A•Devantgarde pour la nouvelle musique.

Luca Francesconi

Compositeur italien né à Milan (1956), Luca Francesconi a étudié le piano et la composition au Conservatoire de Milan et s'est perfectionné à Boston et à Rome auprès de Karlheinz Stockhausen et Luciano Berio, dont il fut l'assistant de 1981 à 1984.

Compositeur de plus de soixante-dix œuvres pour toutes les formations, il fondait en 1990 à Milan un centre pour la production et la recherche musicales avec les nouvelles technologies (AGON [Acustica Informatica Musica]).

Il enseigne et est directeur du département de composition à la Musikhögskolan de Malmö en Suède; il est également directeur de la Section musique de la Biennale de Venise.

Charles-Antoine Fréchette

Pianiste et compositeur montréalais. Après avoir obtenu un diplôme de maîtrise en composition au Conservatoire de musique du Québec à Montréal, il suit actuellement des cours de direction d'orchestre avec Raffi Armenian. Il est également cofondateur et codirecteur artistique de l'Ensemble Chorum.

Nicolas Gilbert

Compositeur montréalais né en 1979. Son catalogue comprend une trentaine d'œuvres qui ont été entendues dans le cadre de festivals et de séries de concerts dans une quinzaine de pays d'Amérique, d'Europe et d'Asie. Le Conseil québécois de la musique lui a décerné, depuis 2005, quatre prix Opus dont celui du Compositeur de l'année 2007-2008. Il est également l'auteur de deux romans parus chez Leméac: *Le récital* (2008) et *Le joueur de triangle* (2009).

Detlef Heusinger

Né en 1956 à Francfort-sur-le-Main, Detlef Heusinger a étudié la composition, la direction d'ensemble, la théorie musicale et la philosophie, mais aussi la guitare, le luth et le piano aux Musikhochschulen de Brême, de Cologne et de Fribourg. Depuis 1991, il a dirigé de nombreux opéras et spectacles de danse en Allemagne, en France, en Italie, en Pologne, en Autriche et en Suisse, et il a été directeur artistique du Festival Rossini de Rügen de 1993 à 1995.

Il est directeur artistique du EXPERIMENTALSTUDIO (SWR) depuis 2006.

Martin Iddon

Musicologue et compositeur, Martin Iddon a reçu sa formation à l'Université de Durham et à l'Université de Cambridge. Ses articles ont été publiés dans *Musical Quarterly*, *Twentieth-Century Music*, et dans la *Contemporary Music Review*. Sa musique a été interprétée en Grande-Bretagne, en Allemagne, au Canada, en Espagne, en Italie et aux États-Unis.

Il est actuellement maître de conférences à l'Université de Leeds.

Jean-Michaël Lavoie

Jeune chef d'orchestre très actif au Canada, Jean-Michaël Lavoie fut d'abord chef assistant du McGill Contemporary Music Ensemble de 2003 à 2007 et chef assistant à Opera McGill en 2005 et 2006. Il fait des débuts très remarquables en 2006 à la Société de musique contemporaine du Québec à l'occasion du concert d'ouverture du 40^e anniversaire de l'organisme et il est immédiatement réinvité pour diriger deux créations nord-américaines lors du Festival international Montréal/Nouvelles Musiques en mars 2007.

Depuis 2008, il est assistant chef à l'Ensemble InterContemporain. Le 31 janvier 2010 il recevait le prix Opus de « Révélation de l'année 2008-2009 » du Conseil québécois de la musique.

Giorgio Magnanensi

Compositeur de musique orchestrale, de musique de chambre et de musique électroacoustique et créateur d'œuvres multimédias, Giorgio Magnanensi est également un chef d'orchestre renommé en nouvelles musiques.

Il a étudié la composition et la direction au Conservatoire G.B. Martini (Bologne), à l'Académie nationale de Sainte-Cécile (Rome), à l'Académie musicale Chigiana de Sienne et à la Hochschule Mozarteum (Salzbourg) entre 1976 et 1988.

Il collabore avec la Wen Wei Wang Dance Company depuis 2003. En 1992, il cofondait le studio de musique électronique MM&T (Musica Musicisti e Tecnologia) à Milan (Italie).

Clemens Merkel

Originaire de Freiburg (Allemagne), le violoniste Clemens Merkel vit à Montréal depuis 1999. Il a étudié à la Musikhochschule Freiburg avec Jörg Hofmann et Nicolas Chumachenko et a participé à des classes de maître avec Irvine Arditti, Wolfgang Marschner, Rudolf Baumgartner et Christiane Edinger.

Actuellement, il enseigne à l'Université Concordia. Avec le Quatuor Bozzini, dont il est un membre fondateur, il a reçu le prix Opus « Découverte de l'année 2000-2001 ».

John Oliver

Originaire de Vancouver, John Oliver a commencé à jouer de la guitare à l'âge de huit ans et a complété l'étude de cet instrument au Conservatoire de musique de San Francisco. C'est le compositeur américain John Adams, son premier professeur de composition, qui l'a encouragé à poursuivre dans cette voie, ce qu'il a fait à l'Université de Colombie-Britannique, puis à l'Université McGill (Montréal). Il a étudié avec le compositeur Belge Philippe Boesmans et il a complété des recherches sur la perception à Paris. Récipiendaire de plusieurs prix de composition, John Oliver a reçu des commandes de plusieurs ensembles canadiens importants et sa musique est disponible sur de nombreux enregistrements.

Peter Oswald

Fondateur, en 1999 avec Barbara Fränzen, du label de musique contemporaine *Kairos*, basé à Vienne en Autriche.

Hèctor Parra

Né à Barcelone en 1976, Hèctor Parra a étudié au Conservatoire Supérieur de sa ville et obtient le prix d'honneur en composition, piano et harmonie. Sélectionné par le comité de lecture de l'Ircam, il suit le cursus de composition et d'informatique musicale en 2002-2003 et la résidence post-cursus en 2004-2005 au CNSMD de Lyon. Il étudie aussi la composition avec David Padrós ainsi qu'avec Michael Jarrell à la Haute École de Musique de Genève. Il a complété une thèse de doctorat sur les interrelations entre geste musical et rythme visuel à l'Université de Paris VIII, sous la direction d'Horacio Vaggione.

Il est actuellement professeur de composition électroacoustique au Conservatoire Supérieur de Musique de Saragosse (Espagne), professeur invité au Conservatoire du Liceu (Opéra de Barcelone) et participe aux recherches de l'Ircam dans le groupe « geste instrumental ».

Cléo Palacio-Quintin

Après des études en musique classique et jazz au Cégep de Saint-Laurent, la flûtiste Cléo Palacio-Quintin intègre l'univers de la musique contemporaine. En 1997, elle obtient une maîtrise de l'Université de Montréal. En 1997, Cléo Palacio-Quintin se rend à Buenos Aires afin de suivre un stage de composition au Centre d'études avancées de musique contemporaine, le CEAMC. Établie en Hollande pendant près de quatre ans, elle participe à divers stages de composition, notamment à

l'Ircam (France) et à la Dartington International School of Music (Angleterre).

Son séjour à l'Institut de Sonologie du Conservatoire de La Haye (Pays-Bas) lui permet de développer un nouvel instrument : l'hyper-flûte. Branchée à un ordinateur à l'aide de senseurs électroniques, cette nouvelle flûte permet à la compositrice de créer de nouveaux univers sonores électroacoustiques.

Jean-Guihen Queyras

Le répertoire du violoncelliste Jean-Guihen Queyras s'étend des suites de Bach aux œuvres les plus récentes, qu'il interprète sur la scène internationale.

Il est membre du Quatuor Arcanto avec Tabea Zimmermann, Antje Weithaas et Daniel Sepec, il collabore régulièrement avec les joueurs de zarb Kevan et Bijan Chemirani, et il a été invité à titre de soliste par les plus grands orchestres du monde. Parmi ses nombreux enregistrements, on remarque le *Concerto pour violoncelle* de Ligeti, interprété avec l'Ensemble Intercontemporain sous la direction de Pierre Boulez (Deutsche Grammophon).

Jean-Guihen Queyras enseigne à la Musikhochschule de Stuttgart (Allemagne) et il est aussi codirecteur artistique des Rencontres Musicales de Haute-Provence.

Jennifer Waring

Jennifer Waring est originaire de Gatineau Hills, Québec. Elle est diplômée de l'Université d'Ottawa et de l'Université de Toronto ; elle a étudié la flûte à Londres avec William Bennett et à Paris avec Alain Marion.

Sous sa direction, l'ensemble Continuum a réalisé des enregistrements, tourné au Canada et en Europe, et commandé plus de 100 nouvelles œuvres.

Nicolas Gilbert

Compositeur et romancier, Montréal

Il est difficile, par les temps qui courent, de rester optimiste lorsqu'on s'interroge sur l'avenir de la musique contemporaine dans notre société. À l'ère de l'instantané et du chacun pour soi, comment cette musique pourrait-elle être autrement que marginale? Reste à savoir de quelle marge on parle au juste. Au fur et à mesure que les médias de masse faiblissent, que les échanges directs (mais virtuels) entre les citoyens sont facilités, le rôle du « passeur culturel » devient plus flou. La nécessité de cet intermédiaire entre le citoyen et les œuvres semble moins évidente lorsque les œuvres sont accessibles (fût-ce virtuellement) extrêmement facilement, presque instantanément. Or, lorsque les œuvres ne se laissent pas apprivoiser facilement, comme c'est souvent le cas en musique contemporaine, l'étape de la transmission est cruciale : les œuvres doivent être présentées et encadrées, l'auditeur doit être préparé, mis en contexte et souvent amadoué d'une façon ou d'une autre. Je ne crois pas qu'il soit raisonnable de croire que les citoyens en général se dirigent naturellement vers les musiques nouvelles. Au contraire, c'est généralement le connu qui attire le consommateur de culture. C'est dire que l'accessibilité, une de nos obsessions contemporaines, n'est pas tout. Les citoyens doivent être *menés* à la musique contemporaine et pour cela, il doit se trouver des gens qui parlent de cette musique, des gens dont la voix porte, résonne, convainc. Mis à part ceux qui font la musique, restera-t-il des gens prêts à parler pour elle dans vingt ou cinquante ans? Et, surtout, l'atomisation des

communications permettra-t-elle à leur voix d'être entendue? Quoi qu'il en soit, je vois personnellement mal comment la direction que semble prendre l'évolution des technologies de communication, entièrement axée sur l'individu et les micro-communautés, pourrait aider à briser l'isolement dans lequel se trouvent déjà la musique contemporaine et ses défenseurs.

Alors, que faire? Continuer : penser, créer, parler, sans fléchir et sans perdre contact avec soi-même. La musique va changer, comme nous changeons tous. Plus la communauté musicale sera unie et vigilante, plus ces changements seront féconds et utiles. Il y aura donc une musique contemporaine, dans cinquante ans, qui ne sera pas celle que nous connaissons. Je souhaite que cette musique continue à être exigeante, qu'elle soit progressiste dans tous les sens du terme, qu'elle puisse trouver une place dans nos vies pour peu qu'on accepte de faire un pas vers elle.

Martin Iddon

Compositeur et musicologue, Leeds University (R.-U.)

Over the past twenty years or so, the cultural position of new music has radically changed. After the Second World War, despite burgeoning interest in popular musics, it was clearly accepted that new music represented 'art' (as opposed to the 'entertainment' of the popular) and that this art occupied a culturally central position. Today, such a claim would appear implausible. Nevertheless, with the loss of new music's seeming purpose—simply (or not so simply) to 'be' art—, predictions that this particular nexus of musical trends would

rapidly wither have been conspicuously confounded. The reasons for this, it seems to me, are intertwined with new music's shift from cultural centrality to a position akin to that of a subculture, even if the subcultural participants may not all have noticed or come to terms with the meanings of that change. This strikes me as good news, albeit of a very particular sort.

To become subcultural hardly means to be silenced, as some of those most pessimistic about new music might suggest. And while the same issues face all subculture adherents regardless of their form of expression, it does, however, suggest that composers must come to some challenging decisions in a timeframe rather shorter than they might desire. Dick Hebdige's classic description of what a subculture is argues that "[s]ubcultures represent 'noise' (as opposed to sound): interference in the orderly sequence which leads from real events and phenomena to their representation in the media." (Hebdige 1979, 90). As early as 1963, Howard Becker emphasised "the boundaries drawn by jazz musicians between themselves and their values as 'hip' and their audience as 'squares'" (quoted in Hodgkinson 2002, 10). In a sense, new music could hardly be expected to carry out this heroic winning of space, not only because the subcultural participants are certainly always already a great deal more 'square' than 'hip', but essentially because the way in which this particular subculture has shifted from the mainstream to the marginal means that some of those privileged trappings of 'space' remain viable.

In the bluntest of terms, composing 'art music' in the tradition which might once have been termed 'Western

classical music' after the end of the avant-garde necessitates that that music become (or has already become) subcultural. The important distinction, to my mind, is not whether or not to accept that situation, but what to do about it, if anything. It strikes me that there are three options. The first is largely to ignore the issue, which would mean to continue as if nothing had changed, as if the end of the avant-garde were not an event. For many composers this would doubtless be the preferred option, not least because it is the route that leads to the greatest public success. Yet, it seems to me to disregard (almost wilfully) the reality, as I see it, that composition will have little option but to change, and probably sooner rather than later. At best, this is a short-term solution to the problem, and to take this route would certainly suggest that the path toward subculture is, indeed, a 'problem'. The second option is to pursue that autonomous sphere where the new music culture operates essentially outside mainstream culture in its entirety. In many respects, this situation is very close to the current one, from the perspective I have outlined; the only real distinction would be a self-awareness in that distantiation from mainstream cultural praxes. This may be a viable strategy. Yet a necessary corollary of such an approach would be that new music, even as a subculture, would stand rightly charged with the accusations levelled against it for the past fifty (or so) years: it is 'out of touch', inaccessible, forbidding. To take this route would indeed be to say 'who cares if you listen?', as Babbitt never in fact said (though his editor at *High Fidelity* certainly did). Finally, composers, at least those who recognise their own situation as increasingly

subcultural, could choose to use this position as one through which to critique the mainstream, even if only to critique what they find problematic or troubling in music in the mainstream (doubly so, since even if punk can find itself co-opted into the music industry, surely the fringe of new music is too distant to be rebranded in such a way). Through this, it might be possible to find ways through which new music can be not only as vibrant and diverse as it generally is in the praxis of composition, but also to develop a new social function, one which, arguably, only a subculture of precisely this type would be capable of creating and one entirely different from the one it had previously assumed.

BIBLIOGRAPHY

HEBDIGE, Dick (2002 [1979]), *Subculture: the meaning of style*, London, Routledge.

HODKINSON, Paul (2002), *Goth: Identity, Style and Subculture*, Oxford, Berg.

Cléo Palacio-Quintin

Compositrice et flûtiste, Montréal

Comme toutes les disciplines artistiques, la musique de création est en constante évolution. L'aire du numérique et du réseautage dans laquelle nous sommes plongés en ce début de *xxi*^e siècle, influence déjà, et continuera d'influencer grandement notre discipline. Selon moi, l'usage de la technologie prendra de plus en plus de place dans les démarches créatrices des compositeurs et dans la pratique des musiciens.

Déjà au cours des dernières décennies, l'évolution rapide et la démocratisation des technologies

numériques ont grandement modifié les pratiques artistiques de la plupart des compositeurs. Rares sont ceux qui aujourd'hui n'utilisent pas l'ordinateur comme outil pour l'élaboration de leurs compositions musicales. Ce n'est évidemment pas l'ordinateur en soit, mais les logiciels que l'on utilise qui permettent une gamme infinie de développements. Que ce soit pour la création de musique instrumentale ou pour des oeuvres mixtes ou électroacoustiques, l'utilisation de ces outils technologiques engendre de nouvelles formes d'expression, ou du moins fait évoluer les pratiques déjà établies.

Comme le mentionne Hélène Prévost dans une précédente parution de *Circuit*, ce « passage technologique » est particulièrement significatif depuis le début des années 1990. « Ce bouleversement des moyens de production affecte toute la pratique de la musique. Il remet en question les modes de création, la relation à l'instrument et à l'interprète, la relation au concert et au mode de diffusion de la musique. Il provoque une multiplication des pratiques et stimule le développement des moyens de diffuser la musique¹. » C'est d'ailleurs aussi le cas pour les autres disciplines artistiques : les sculpteurs produisent des modèles numériques en trois dimensions de leurs oeuvres, les photographes retravaillent leurs photos à l'ordinateur, les danseurs ajoutent des projections vidéo à leurs chorégraphies...

L'outil étendu que représente l'ordinateur permet aussi de mettre en relation différentes formes artistiques par le passage au numérique. Les sons, images et mouvements peuvent tous être représentés par

1. Hélène Prévost (2009), « De la musique de geste à la musique du son, de Super Mémé à 18u », *Circuit*, vol. 19, n° 1, p. 72.

d'interminables séries de chiffres manipulées par l'ordinateur. La multidisciplinarité prend donc de plus en plus de place dans la pratique de nombreux créateurs. Les compositeurs de musique électroacoustique élaborent souvent des installations, et deviennent ainsi à la fois artistes visuels, sculpteurs et chorégraphes. Les compositeurs de musique instrumentale se mettent de plus en plus à l'usage de l'électronique pour enrichir la palette sonore des instruments acoustiques. Les compositeurs de musique électroacoustique intègrent de plus en plus la vidéo à leur travail. Bien des compositeurs sont aujourd'hui non seulement des musiciens, mais aussi de chevronnés programmeurs en informatique.

Depuis les débuts de l'ordinateur, les compositeurs ont été à l'avant-garde du développement des outils informatiques afin de pousser plus loin leurs activités créatrices. Ces outils se répandent maintenant dans toutes les disciplines de création et favorisent de plus en plus le travail interdisciplinaire. Je suppose que cette tendance, que l'on remarque déjà, se poursuivra de façon exponentielle, favorisée par la démocratisation des outils informatiques de plus en plus performants.

L'utilisation des outils numériques influence non seulement les pratiques de création mais aussi beaucoup celles d'écoute. L'accessibilité grandissante à l'écoute de musiques diversifiées sur Internet provoque un foisonnant mélange des genres. En particulier dans la musique électronique, des genres populaires sont fortement influencés par la musique acousmatique et vice versa. Les jeunes créateurs de musique contemporaine n'ont pas froid aux yeux et mélangent avec brio des influences électro-pop à celle de Ligeti alors que des artistes de

musique populaire intègrent dans leur pratique des éléments tirés du milieu de la création contemporaine.

Ces multiples influences ne sont évidemment pas chose nouvelle. Ce qui change, et continuera de changer de plus en plus rapidement, c'est l'accessibilité à l'écoute de nouvelles musiques, la possibilité de découvrir de nouvelles œuvres plus facilement et plus rapidement. La grande toile permet un partage des connaissances qui favorise l'ouverture d'esprit (et d'oreilles!).

Et cela est vrai non seulement pour les créateurs de musique mais aussi pour les auditeurs. Les habitudes d'écoute changent avec le développement du réseau Internet et des possibilités d'écoute en ligne et de téléchargement. Les gens peuvent maintenant faire des découvertes musicales inusitées dans leur salon ou avec leur baladeur numérique. J'ose espérer que cela contribuera à mieux faire connaître la musique contemporaine à un public plus large.

L'interdisciplinarité grandissante permet aussi de faire éclater les conventions de concerts et de diversifier les publics. Des auditeurs non habitués aux concerts de musique contemporaine «classique» seront plus ouverts à fréquenter une installation sonore, ou un concert avec des projections visuelles, et pourront ainsi «s'ouvrir les oreilles» à de nouvelles sonorités et ensuite plus facilement s'intéresser aux formes de concert plus «pures».

Dans un autre ordre d'idées, je considère que le milieu de la musique de création vit une autre tendance tout à fait positive qui semble aussi s'amplifier progressivement. On assiste de plus en plus au retour du musicien, disons «complet», qui est à la fois interprète,

improvisateur et compositeur. Au cours du xx^e siècle, on a vu l'éclatement du métier de musicien en plusieurs spécialités distinctes, certains se consacrant spécifiquement à l'interprétation sur un instrument, d'autres à la musique improvisée, d'autres uniquement à l'écriture. Il me semble, aujourd'hui, que de plus en plus de musiciens reviennent à des pratiques plus englobantes et considèrent important d'exploiter toutes les facettes de la création musicale, tout comme le faisaient les grands maîtres Bach, Mozart ou Beethoven.

Quoique la spécialisation ait grandement fait progresser la discipline musicale contemporaine, et pour toujours le faire, je crois qu'elle est en partie responsable des nombreuses critiques qu'a essuyées le milieu, et par extension est responsable « d'un certain type de discours défaitiste annonçant de façon récurrente la disparition de la musique contemporaine », comme le mentionne notre éditeur Jonathan Goldman. Les compositeurs du xx^e siècle ont souvent été accusés d'être trop « intellectuels » ou « cérébraux », et d'avoir perdu le contact avec le public.

Je crois que ces artistes « complets » redonnent une certaine forme d'humanité à la musique contemporaine en recréant un lien direct avec le public. J'ose donc imaginer que le xxi^e siècle qui débute en sera un de renaissance pour notre forme d'art. Dans ses multiples hybridations avec d'autres disciplines par l'intermédiaire du monde numérique, et avec des musiciens porteurs d'un discours rassembleur, la musique de création pourra peut-être conquérir le cœur d'un large public et prendre sa place dans notre société moderne qui a grand besoin de musiques riches et visionnaires.

Dániel Péter Biró

Compositeur, Université de Victoria

What future do you envisage for the field of music?

I imagine that music will continue to develop in a manner similar to the time period of the early 20th century, when various national, ideological and philosophical schools brought about an explosion of stylistic directions, which allowed for the vast musical pluralism and polyphony of musical realities that we still grapple with today. I suspect that we are stuck with this continuing reality of pluralism and its accompanying insecurities. We will continue to have countless discussions about which music is “worthwhile,” “musical,” “comprehensible” and even what the realm of “music” actually is. In the so-called “developed” world people will continue to suffer with a musical culture that is ever more commodified. I also suspect that this commodification will continue to affect diversity of musical species as well as the overall musical development in the so-called “developing” countries. I also expect that critical reactions to globalized commodification will continue to intensify. Although technology will allow for new forums for musical consumption (the current example being the internet) the old-fashioned concert ritual will most likely continue to exist and might even become a much stronger institution for musical interaction. While it is very possible that new forums will continue to gain ground (music via the internet, music in public places, electroacoustic improvisation via broadband, soundscapes, music for clubs and stadiums, etc.) these venues

will not altogether be able to replace the concert hall as a place for aesthetic reflection. I also believe that the coming ecological challenges will force critical composers to create a music that is more “unplugged” rather than “plugged in”, forcing producer and consumer back into the good old acoustic spaces for aesthetic ritual worship. Such a profound return might also allow for new ideas about hybrid electroacoustic instruments and new purely acoustic instruments as well as the creation of new spaces, new architecture and new listening communities.

What good news do you have to offer new music?

There seems to be presently a strong need for aesthetically and technically challenging critical, progressive new music to exist. This is especially true for many young people in North America who are spiritually and intellectually awake and frustrated with the false comfort and complacency of the currently dominant capitalist order. As an educator at a Canadian research university, I can definitely attest to the fact that the discovery and proliferation of new music is a *raison d'être* for many students. New music seems to presently offer many young people a positive force in life, allowing for the discovery of intellectual and spiritual realms that would otherwise be unknown. The engagement with difficult, critical, progressive music gives this rising generation of composers and musicians the ability not only to challenge dominant cultural norms but also allows them to develop a historical consciousness in today's “globalized” culture of “here-and-now” aesthetic ideals.

What will “contemporary” music look like in five years? In ten years? In twenty?

The question might be “what will ‘contemporary’ music look like” for which society, where, for what class and so on. For instance, there is still a great divide between Europe and North America in terms of aesthetic needs and attitudes in regard to new music. The situation in many Western European countries, long believed to be safe havens for new music, has been in turmoil for some time. The present-day state-supported music scene seems to exist to create an illusion of musical tolerance; the resulting musical culture is increasingly market-oriented and in conformity with a new a-historical, globalized ideology. Simultaneously in North America new music has developed to be a “subculture” that is vibrant and active even in places where funding has been cut or is non-existent. With today's possibilities for instantaneous communication, new music has become globally “decentralized” and therefore even more unpredictable than it was in the last century. There is also, I believe, an increased consciousness about the fact that progressive musical “developments” can happen anywhere and can be displayed in a multitude of ways. Therefore progressive, critical new music does not always grow where and how the “market” or the “centers” anticipate. The probability that progressive music might blossom in several places at the same time is increased by these new communication possibilities. Of necessity progressive, critical music must continue to address problems of the larger “cultural ecology,” showing its organic nature as part of a true “diversity of musical species,” thereby critiquing

and opposing the standardized aesthetic domains of the current globalized free-market ideology.

How will the concert ritual evolve? Should it evolve?

The concert ritual will evolve as the concert hall itself evolves. I suspect that there will be a great need to revamp existing concert halls or to create new concert halls in order to allow for new technological possibilities to be integrated into the live concert situation, a process that is already underway. Simultaneously, humanity will hopefully gain an increased appreciation for historical spaces and their acoustic ecology. The composer will be at once “inventer” and “conservationist”, as the need to relive the secularized ritual of the concert performance, what Helmut Lachenmann calls “broken magic” or the transformation of the religious relationship of alter/ congregation into secularized aesthetic reflection based on the performer/listener relationship, will continue to exist although in an ever-transforming state. Whether the concert hall and its accompanying practice will exist for a larger population, a quasi-aristocratic elite, or quasi-specialists in a quasi-subculture will be determined by politics, education, resources and innovation.

How will new listening practices affect the music we compose, perform, program or listen to?

The “new listening practices” will develop, as always, in a dialectical manner. Digital media has changed how we distribute, control and perceive sound. The ability to dissect the sonorous object has already allowed for a musical culture in which sound exists as a complex set of parameters for composer and musician to investigate

and transform. The increased ability to understand the very materiality of sound will continue to change how composers actually employ sound, thereby allowing for new possibilities of musical form. I am especially interested in how convolution will be employed in new and wonderful ways, especially in conjunction with future technological advances in concert hall architecture. I suspect there will also be a reaction *in opposition* to technology and this will be an exciting reaction as well. While music will become, on the one hand, increasingly visual and attached to visual representation, there will probably be a strong counter-reaction back to absolute sound as organically “heard” material.

With respect to the future that you imagine, are there issues you are willing to fight for, or to raise consciousness about around you?

I am willing to fight for an awakening in consciousness in regard to our collective “cultural ecology”. In the past, awareness of our serious environmental crisis had to be nurtured. Historically considered, this was possible because concerned individuals in the 70s, 80s and 90s had started a debate about reforming our society to become more ecologically “conscious.” With time this consciousness became part of our everyday discourse and today the need for a healthy ecology is factored into our education, economy and infrastructure.

I believe that humanity needs a similar change in the social treatment of the arts because the “cultural ecology” has been neglected. It is imperative for the health of democratic society that citizens respect and value the thought and spirit infusing various forms of artistic creativity: society and the arts develop only when

innovation is fostered. This is one of the central pillars of cultural diversity and a thriving «cultural ecology.» We need to work for a world in which a thriving “diversity of new music species” is possible. This includes opening our ears and minds to realms of the unknown, new and, yes, even the disturbing – to awaken us from the entrancing sleep imposed on us by the corporate media. We need a more intelligent thinking and aesthetic – both for the planet and for ourselves.

Jean-Michaël Lavoie

Chef d'orchestre (Montréal, Paris)

En 2010, les institutions musicales sont plus que jamais confrontées à une situation contradictoire : celle de faire recette tout en offrant une programmation qui soit intéressante et qui fasse progresser la musique «classique» au Québec (j'y inclus évidemment la musique dite «contemporaine»). À ce sujet, les différents orchestres, ensembles et directeurs musicaux ont toute mon admiration pour avoir su maintenir une programmation de qualité et l'intérêt du public tout en se souciant d'avoir une situation financière acceptable. Car aujourd'hui, les institutions musicales – c'est aussi le cas des universités et des hôpitaux – sont considérées comme des entreprises et leurs activités doivent être rentables pour justifier le soutien financier qui leur est accordé par les organismes publiques.

Le défi qui attend les artistes pour ces prochaines années est celui de convaincre le public, mais surtout la classe politique, que le Québec a une réelle culture musicale «classique» et que celle-ci est non seulement d'une qualité exceptionnelle, mais qu'elle peut

facilement se positionner sur la scène internationale si nous lui en donnons les moyens. Le Québec est malheureusement trop petit pour assurer à lui seul la viabilité de sa communauté artistique. Nous le voyons, et cela est loin d'être un phénomène nouveau, nous devons souvent travailler à l'étranger. Cela n'a pas que des inconvénients et il faut profiter de la mobilité actuelle dans le domaine des arts pour encourager le plus grand nombre de nos artistes (compositeurs et interprètes) à se produire sur nos scènes et à l'étranger. Il faut également développer nos propres institutions (orchestres, ensembles de musique contemporaine, maisons d'opéra, etc.) afin qu'elles offrent un plus grand nombre de concerts et qu'elles créent des festivals pour, entre autres, inviter d'autres orchestres et artistes de renom, dans l'idée de faciliter cette ouverture et cet échange si importants à l'enrichissement d'une culture. Plus particulièrement, il faut aussi prendre conscience que le domaine de la *création musicale* doit lui aussi être inclus dans ce processus.

Outre les interprètes, les créateurs (lire *compositeurs*) sont peut-être ceux qui ont le plus besoin de baigner dans une effervescence culturelle de qualité afin de s'y confronter et de proposer de nouvelles œuvres qui viendront enrichir le répertoire. Je dirais même que ces œuvres sont historiquement le moteur de tout phénomène musical avec tout ce que cela peut impliquer. Sans œuvres, il n'y a pas de répertoire, pas d'interprètes, pas de concerts... Ces *créations* sont un regard sur un héritage reçu et mettent en perspective notre culture actuelle, que nous nous devons de connaître. Elles obligent également les interprètes à actualiser leur manière

de faire et à s'ouvrir à d'autres horizons. Elles participent au renouveau du *musical* en général et, surtout, expriment les fondements de notre pensée culturelle.

La situation en ce début de xxi^e siècle est la suivante : malgré une spécialisation de plus en plus forte dans tous les domaines, artistiques ou non, on assiste à une banalisation du savoir-faire et à une multiplication d'événements qui mélangent tous les genres, au point de les confondre et de les défigurer. Aujourd'hui, on fait de tout, utilisant la même sauce partout, on emprunte ici et là et on crie haut et fort que nous avons renouvelé quelque chose ! Je pense que les musiciens de ma génération devront éviter de tout mettre sur un pied d'égalité – au profit d'événements ponctuels à saveur médiatique qui assurent les rentrées d'argent – et favoriser plutôt des choix artistiques qui permettront le développement à long terme d'une culture musicale. Par là, je ne dis pas qu'il faut se radicaliser et se refermer sur soi, mais plutôt qu'il faudra faire preuve d'une grande vigilance pour continuer de proposer des concerts de qualité, qui offrent à la fois le répertoire habituel et la musique de création, et ce de manière intelligente, c'est-à-dire sans se résigner à accepter cette loi économique qui encourage uniquement la performance et la popularité. Ce sont ces dernières qui ouvrent la porte au nivellement par le bas, au déni d'un savoir-faire musical, et, conséquemment, à l'appauvrissement d'une culture et à l'autodestruction de nos institutions.

C'est pour cette raison que, de manière plus globale, je dirais que le fonctionnement de nos institutions doit être repensé entièrement afin de les libérer de la

course à la compétitivité, car au fond elles doivent toutes œuvrer dans le même sens : offrir ce qu'il y a de meilleur. Il ne faut pas non plus mettre d'un côté la musique « classique » et de l'autre la musique « contemporaine » ; je crois plutôt qu'il faut atteindre un équilibre entre ces deux appellations, que l'une et l'autre soient aussi importantes dans la programmation que dans l'esprit des gens, car l'une et l'autre se complètent. Un musicien qui prend le temps de comprendre et de maîtriser les différentes esthétiques est un artiste plus accompli. Il y a dans tout cela, je le disais, un grand travail à faire pour les artistes de notre génération, et c'est avec beaucoup de patience et de conviction que nous pourrons peut-être y parvenir.

Detlef Heusinger

*Directeur artistique du
EXPERIMENTALSTUDIO
du SWR, Fribourg, Allemagne*

What future do you envisage for the field of music?

The importance of the diversity of music constitutes a clear rejection of the idea of a hegemonic music-culture and forced assimilation into it. Since the 2007 UNESCO convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions, the formation of a cultural identity has been defined as a human right. Nevertheless, globalisation tends to negate this principle. We must be aware that future digital generations may be bounded and influenced in their musical creativity by presets of major companies like Yamaha, Microsoft, etc. We may reach the threshold of an era

in which globalisation merges with advancing commercialisation in every part of music-culture and a forced assimilation of taste.

What good news do you have to offer new music?

Since 2007 we have been able to produce 5.1 SACDs directly in our studio, therefore our recordings can be produced independently from the SWR or other radio-stations, companies, etc. In 2009 we founded our own ensemble, called “ensemble experimental”, which is focused principally on live-electronic music and is seen as an addition to our partner ensembles like the SWR-Orchester, SWR Vocal-Ensemble, ensemble recherche, ensemble surplus, etc. Without the distribution (where we are «limited» to broadcast) we are now able to assist and accompany composers from beginning (scholarship/ workstay) to end (concert/CD, etc.). Our pipeline is filled with the first recording of Mark Andre’s opera ...22,13... and the first surround recording of Luigi Nono’s latest works like *Rissonanze erranti*, *Omaggio a György Kurtág*, etc., with everything available on NEOS.

What will contemporary music look like in five years? In ten years? In twenty years?

Fortunately we invented not only the Halaphon and the Matrix-Mixer, but also the crystal ball. Hence I can venture a prediction:

By the year 2015 we’ll have discovered every scratch-sound on the viola and every multiphonic on the bassoon. Progress in music, or the development of new technical procedures will be possible only in the field of electronic or live-electronic music.

By the year 2025 we will live in an Orwellian and panoptic social landscape of total surveillance possibly overwhelmed by a growing e-commerce of social selection. Nevertheless the range of goods in music would be only a variation of «the rhythmical chant of ‘B-B!... B-B!’-over and over again...a heavy murmurous sound, somehow curiously savage...»

By the year 2035 we will have a worldwide social revolution and thereafter nearly everyone will be able to walk the streets whistling Schönberg’s String Quartets.

How will the concert ritual evolve? Should it evolve?

The emancipation of the parameter of space as one which needs to be shaped is an integral demand which should influence musical textures and the construction of new concert halls. Wavefield-synthesis, spacemap and halaphon should also evolve the concert ritual. The frontal concert stage as the only satisfying locus for concert performance is not adequate for ambitious contemporary music.

How will new listening practices affect the music we compose, perform, program or listen to?

The “creative imperative” (that is the demand on individuals to be creative) develops a certain desire to be unique and to expand the field of self-expression. Since nearly everybody considers themselves artists, the gap between users and producers is vanishing. Unfortunately, the contemporary cultural archetype is the DJ, only selecting and mixing records or more advanced samples.

With respect to the future that you imagine, are there issues you are willing to fight for, or to raise consciousness about around you?

I would like to evoke a memory to Johannes Tinctoris' motto: *diversitas delectat*. A few flashbacks could be helpful to survive in the future.

Charles-Antoine Fréchette

Compositeur, Montréal

Malgré certains signes d'encouragement², il est difficile de ne pas être pessimiste aujourd'hui quant au devenir immédiat de la musique contemporaine. Il n'y a actuellement aucun débat de fond sur l'avancement des pratiques musicales et sur les recherches théoriques et architectoniques des compositeurs. Cela s'explique en partie par le devoir de réserve des élites qui se retrouvent prises au piège dans un fonctionnement subventionné et par les contraintes de performance des institutions.

La question lancinante de l'absence de public revient dans les discussions comme une énigme inéluctable. Il faut avouer que le statut et la portée de la musique contemporaine de concert ne sont présentement pas très clairs. Art de libération ou art de conservation? Art d'effort, d'inouï, ou de confort, de convention? Pas étonnant que le public soit déboussolé. Avec tous les *néo* et les *post*, les nouveaux académismes, et en l'absence de critique lucide et compétente des œuvres, il est bien difficile de savoir où se situent les «nouvelles

2. Notamment, le dévouement grandissant des interprètes envers les nouvelles œuvres; le nombre croissant et la qualité de plusieurs ensembles; l'augmentation des organismes de diffusion; les avancées technologiques grâce à l'informatique et l'électronique.

musiques», et dans quelle mesure elles parviennent à distiller les beautés cachées de notre temps.

Il est amer et désolant de constater que notre discipline n'occupe plus une place de chef de file dans le bassin des musiques innovatrices. Le public fêru de création sera souvent plus assidu aux concerts de musiques expérimentales improvisées, acousmatiques, et de musiques dites «underground». De plus, bombardés que nous sommes de banalités musicales commerciales préfabriquées, et en regard du sérieux de notre discipline et de sa tradition de créateurs audacieux, il me paraît que davantage de rigueur, de risque et de singularité seraient sans doute nécessaires.

Nous vivons dans un monde hyperindividualisé, où mille et une sortes de musiques surgissent dans notre quotidien de façon abrupte, sous forme d'instantanés, sans continuité aucune, dans une diversité de goûts aux antipodes les uns des autres. C'est par souci d'objectivité et par désir d'enraciner la musique dans un temps qui soit en relation et en continuité avec celui de la nature que mes recherches m'amènent à adopter une certaine attitude théorique spectrale. Celle-ci s'exprime par la volonté de développer un discours, des structures et des matériaux à partir de modèles sonores issus de l'environnement et d'un quotidien concret - machines, animaux, insectes, sons urbains, etc.³ Faire

3. On parle alors de *biomorphisme* lorsqu'il est question de fusionner un ou des paramètres musicaux issus d'un modèle sonore naturel avec ceux d'un autre dans le but de créer un matériau sonore «chimérique»; et de *biomimétisme*, lorsqu'il est question de synthétiser le plus fidèlement possible un son de l'environnement, avec ou sans l'ajout d'un dispositif électronique. On ne parle évidemment pas ici de simple évocation coloriste impressionniste qui se baserait sur une partie de la surface des sons.

du « silence » bruité qui nous environne quotidiennement un espace musical habitable représente peut-être l'enjeu à la fois « écologique⁴ » et paradoxal de ma démarche de compositeur. Et ce, dans le but d'en arriver à une écoute qui dépasse le temps des œuvres, s'ouvre sur le présent, et prend racine dans ces durées éphémères qui ponctuent les jours.

Giorgio Magnanensi

*Directeur artistique (Vancouver New Music)
et compositeur*

What future do you envisage for the field of music?

It's a complex question since sound-thinking practices vary enormously in various cultures, traditions and countries. As I like to think we'll have a future, I see a greater level of complexity in the definition of activities related to sound, sound exploration and sound thinking. Music is in great need of contextualization while the reality tends to foster alienation and conformism. Noise is revealing itself more and more to be a portal towards new contextualization of sound thinking. In this direction, as in free form improvisations of the most different forms, set-ups and configurations, I see multiple possibilities for a future of revolutionary re-definition of creativity.

What good news do you have to offer new music?

Shorter answer:

The revolution of listening is the most important revolution in contemporary music.

4. Du grec *oikos* « maison » et *-logie*.

Longer answer:

Today's music is a sort of vague, highly permeable umbrella-term which includes various and different meanings to the point of being almost indefinable: Abbado/Berliner, DJ Shadow's remixes, David Moss, Girl Talk, Lachenmann, Mattin, Uri Caine, granular synthesis of a Vancouver soundscape, and so on. In spite of their contextual differences, they are related to the same term. What has really changed in music that is very different from other disciplines is the reception and ways of listening to music/sounds including the reception of its economical and ethical values. In 99% of cases, music today means any type of audible matter, diffused by portable machines used individually or collectively in the most various contexts and for the most various reasons. While contexts and motivations of listening practices are still often controlled by cultural and social forces and rules, today's freedom of approach both escapes any precepts or aesthetic dictates, and travels through a wide communication network that makes the evaluation of this phenomenon a statistical exercise and a source of various motivations which range from the stereotypical to the sublime.

What will "contemporary" music look like in five years? In ten years? In twenty?

To these questions I don't have any answers, only hopes, dreams and visions. My visions seek to embrace and transform reality; collective energy and my own perseverance will determine if my visions can survive, inspire, be inspired by others, succumb or grow.

How will the concert ritual evolve? Should it evolve?

Like every ritual I don't think this specific one should disappear in spite of the fact that it has represented – and still represents – the expression of a monocentric culture and very often an enormous waste of wealth. Newer and radically diverse forms of sound/music ritual should emerge, evolve, reveal themselves when already there but still invisible. If new functions are created, explored, lived, then new rituals need to be created and shared. The main issue remains though, as new rituals also need new and numerous spaces. My hopes and vision are that this is actually already happening right now. We need to acknowledge, reveal and facilitate the visibility and frequency of these activities, beyond the need to look for absolute causes or reasons, beyond hierarchical systems of thought that endlessly try to “explain” and to “give reasons”.

How will new listening practices affect the music we compose, perform, program or listen to?

As I mentioned above, the revolution of listening is the most important revolution in contemporary music, and this is in my opinion the most important revolution of this century. For better or for worse, we need to work on this, as we now know very well how we can affect ideas, visions and energies. And we cannot limit ourselves to solely registering ‘difference’, i.e., continuing our activities as if our consciousness were based on a solid cultural identity. If dispersion, infiltration, osmosis, adoption, abstraction and contagion can all represent the multiple aspects of contemporary listening practices, then we are walking on a path towards sounds and musics that aspire to the dimension of

scent. But these ideas—condemned both by the academia and by the market in an attempt to regain control and give directions—spurred a deep and attentive scrutiny on many different levels during the 20th century concerning our way of listening. Moreover, the strong accusation of standardized passivity of mass music listening appears rather as the revenge of those guardians against a musical world which they can no longer control through the hegemony of the past.

With respect to the future that you imagine, are there issues you are willing to fight for, or to raise consciousness about around you?

Again a very complex question, which calls for a shorter answer... (actually a quote):

“Thinking of art as an essentially social-dialogical process—as improvised collaboration or relational activity—definitely steps on the toes of those who are deeply engaged with the notion of self-expression as the signal value of art’s worth.” (Suzi Gablik)

...And a longer one:

I see my role in fostering the dialogue and the exchange of ideas as extremely important in making contemporary sound practices a vital part of the place where we live. I believe and work for the development of a culture that has a democratic and progressive content as opposed to the demands of the establishment that culture be self-serving or part of an ‘industry.’ I work to oppose the ontology that comprises the metaphor of power and considers multiplicity as ‘mere’ form while relying on hierarchical systems of values, whose only function is to control, analyze, validate and explain: high art, low art, popular, intellectual, uptown,

downtown... With my work I want to emphasize the value of difference, communication and active participation in the creative process as a path towards a deeper availability to the encounter while fostering a deeper democracy of knowledge in the community at large.

Marie-Hélène Breault

*Directrice générale et artistique
(Erreur de type 27) et flûtiste, Québec*

Comment le rituel du concert évoluera-t-il ? Doit-il évoluer ?

« Vous savez, en musique contemporaine, on ne peut plus juste faire des concerts pour faire des concerts : il doit se passer quelque chose de spécial. »

Cette remarque du responsable d'un organisme subventionnaire avec qui je m'entretenais il y a quelques mois montre à quel point le questionnement sur le rituel du concert est à propos. D'une certaine façon, on affirme que les œuvres et leurs interprétations, aussi excellentes soient-elles, ne se suffisent pas à elles-mêmes et que l'on doit trouver des moyens pour rendre le concert plus attrayant. Sans tomber dans les pièges de l'« accessibilité à tout prix » ou du « tape-à-l'œil », je suis plutôt d'accord avec l'idée d'encourager les initiatives renouvelantes. Je ressens en effet, depuis plusieurs années déjà, un vague malaise face au protocole entourant le concert traditionnel. Cela explique en partie mon intérêt pour le théâtre instrumental, un genre hybride qui assouplit les limites du concert, interroge le rôle du musicien et ouvre son univers par la voie de l'interdisciplinarité. La

pratique du théâtre instrumental enseigne en outre la pertinence des initiatives amenant l'interprète à concevoir des « scénarios de concert » permettant d'habiter la scène de façon plus dynamique et de développer un rapport participatif avec l'auditoire.

Moritz Eggert

Compositeur et pianiste, Allemagne

First of all I have to say that for every trend there is a countertrend. I do not adhere to the view that the future follows a one-dimensional, one-way path. As a result, even though some of my answers will have an 'absolute' ring to them, I am aware that there will be those who will oppose certain trends with a counter culture that does exactly the opposite. They also don't necessarily express what I personally hope will happen, but what I *think* might happen, which are of course two very different things. To give an example: we right now live in an increasingly virtual culture, where most of life's experiences are 'second hand'—via media like the Internet. This will increase in the future, but so will the number of people who are completely opposed to this lifestyle and who will return to a more 'real' way of life, completely relinquishing any use of 'artificial' media.

Which trend will be the more successful in the end will depend on many factors, but ultimately practicality always win out. Even today one finds people who refuse to take a train, use a phone or enter a car, but they are so few they won't even register on a larger cultural scale.

This could mean: yes, there will be contemporary music as we now know it in fifty years or so, but the number of people playing it or listening to it may be

so small as to have negligible cultural influence, like a weak seed that is no longer able to break through to the surface.

What future do you envisage for the field of music?

Well, music will always be there, no doubt about that. I don't see this trend of merging music with visual components receding, though, so people may find it increasingly difficult to listen to a piece of music without

- A seeing the musicians performing it
- B seeing a video or other visual content (lighting, scene, performance) which accompanies the music, or
- C taking in some non-musical content like a film or an eBook and listening to the music 'by accident' because it accompanies it.

This means that music will change increasingly to accommodate this secondary or 'supporting' role. Very demanding music that takes all your attention to follow it will have an increasingly hard time because people will increasingly lack the concentration to close their eyes and listen to it. It will only continue to thrive in live performance for specialists, but will not make an appearance otherwise. Apart from that, music will continue to live as a universal language which addresses things that can't be said with words or as a mutual emotional or physical experience that many people can experience at the same time.

What good news do you have to offer new music?

That depends on if you write it with a capital 'N' or a small 'n'. There will always be new music, of course, and if you talk about new music in general I think there will always be a demand for it, and fantastic talent

to provide it. Also music has become an increasingly global affair, which on one hand creates great new opportunities but also new challenges to individuality or cultural identity. For New Music with a capital «N» and with the attitude that comes with it I don't see a lot of good news coming up, though, mainly because it is an endangered species in my opinion. Of course this can also be seen as a challenge to reinvent itself—. If that happens there is hope for it.

What will "contemporary" music look like in five years? In ten years? In twenty?

Possible futures. In five years:

The 'classical' and 'popular' CD market will mostly have broken down and only cater to a very small market of steadfast traditionalists. Music content will mainly be downloaded and stored on mobile storage devices like iPods. This means that most small labels will vanish as even the relatively low costs of producing a CD will be too much if the sold units can be counted in two digit numbers or lower (as is already the case if one looks closely at sales of 'specialty' CDs). The vanity CD (self-produced, self-published) will slowly vanish as the same content can easily be provided on a website for everybody to stream. Some labels will survive by creating well-managed downloadable online content like iTunes, and in the most popular of these websites one will find an amazing number of rare recordings from past years.

The copyrights will be under increasing attack and most royalty societies will partly give in and resort to taking generalized small percentages of Internet provider costs. The anonymous WWW will increasingly

be able to illegally or legally provide any kind of content people wish for, at the same time Internet advertising will grow in an alarming manner. A lot of pop music, even by popular artists, will become free but with an advertisement before the music or even in the music itself. Contemporary music or any other specialized content will not play a role in this, as it will not create enough 'hits' to make it appealing to advertisers.

Corporations will try to promote a 'non-anonymous' second WWW that can ensure controlled transport of data to paying users while at the same time being free of ads and viruses. In the following years this Internet will continue to grow and many news films and other media will only be 'published' in this new Internet which prohibits anonymous users, and will be encrypted in a way that makes it difficult for users to 'leak' it into the 'old' Internet. Still this will happen.

The contemporary music scene at the same time will continue pretty much as it is now, but the repercussions of the financial crisis will mean that an increasing number of orchestras, theatres, ensembles, etc. will lose funding or close down, especially in Europe where most culture is state-funded. Contemporary music festivals will have a hard time, and will dwindle in number. There will be fewer opportunities for composers and it will be even more difficult for young composers to 'make a name for themselves' or get commissions. This will be felt less acutely in North America where culture has always been more privately subsidized. Programming of classical music will increasingly become conservative and there will be fewer chances for experimentation.

In 10 Years:

Only diehard traditionalists or obsessive collectors will buy CDs, DVDs or any other 'hard' media. Most people will have a unified entertainment system in their home which provides them with films, music and other content via the Internet and is able to store massive amounts of data. In addition, people will feel safe having copies of this data stored on Internet so it can be replaced in case of loss. People will increasingly be interested in the physical appearance of their homes instead of filling them with books, records, etc.

Traditional radio will have all but vanished and will be replaced by Internet radio with content that can be selectively listened to and which no longer follows a strict time schedule. Except for news and sports, most former radio will be 'stream on demand' rather than broadcast live. Cars will have integrated computers that provide computer navigation as well as entertainment and information via wireless Internet.

This will mean that national or private radio stations will go through a massive restructuring process that will mostly result in smaller, leaner operations, with countless people losing their jobs. Each country will transform its 'national' radio into an Internet station since listening audiences will be way too small to justify huge terrestrial broadcast costs. Only a handful of the best radio orchestras will survive and will become independent orchestras still riding on their reputation of radio past. For the most part, they will probably not be state-funded.

This will make it increasingly difficult to finance high-quality traditional recordings of larger works for

orchestra, which still demand a lot of professional effort, and the few that will be produced will be sponsored in some way, albeit without any commercial ambitions. On the other hand, recording equipment will have evolved in a way that it will allow even non-professionals to create excellent high-quality recordings with advanced hard-disk recorders. Most contemporary music will then be recorded in living rooms or live at the concert halls where played. This will be immediately uploaded on the Internet, and the Internet will be completely swamped with a myriad of recordings.

People will find it increasingly difficult to navigate the vast amounts of media on the Internet, and more and more will resort to specialized sites pre-selecting content for them. These will become the new 'publishing houses' of the Internet era and it will be important to appear on influential websites that guarantee a large number of hits instead of small, private ones. Large companies like Google or Sony Entertainment will increasingly try to control this kind of promotion, but there will also be successful small upstarts who manage to hold ground against them.

Classical music will increasingly become a cultural 'event'. Conventional operas and orchestra concerts will be broadcast worldwide and with a quality yet unimagined. But the «real» concert will also thrive, people will pay more and more to see musicians performing live, and other live events like sports will also continue to grow.

In 20 years:

While the trends described above will continue, the contemporary music scene as we know it will have gone

through several crises. All in all it will have shrunk to tiny proportions. Some kinds of experimental music will be completely isolated in universities, but even there they will be under threat. The IRCAM will have closed down, as all its multi-million-dollar subsidized work will have been supplanted by technological advances done by hobby-programmers exchanging data in their free time (and for free). If one is really honest this is already the case.

In Germany the festivals of Darmstadt and Donaueschingen—already long a shadow of their former selves—will have either closed doors or changed into something completely different. Some brave and clever festivals will have survived and present very eclectic programs that try to mix unexpected elements. They will less and less describe themselves as 'New Music Festivals,' but as festivals of 'interesting,' 'different,' or 'fascinating' music. More and more young composers will feel too isolated to follow a hardcore 'avant-garde' approach, which is now seen as a quaint thing from the past. Instead they will engage in the new media and the composer who doesn't write music for films, computer games or other media will be relatively rare. At the same time the educated public will become increasingly disenchanted with 'mainstream popular culture' controlled by the big companies, and there will be chances for counterculture to thrive. It will be increasingly difficult to promote world-wide stars since there will be hundreds of musical subscenes, each with their own heroes. The numbers of people who are interested in 'different' things will increase, and some forms of this 'different' entertainment may become commercially viable in ways not imaginable today. Creative energy

will increasingly subvert the mainstream, and there will be widespread refusal to follow the mainstream since the public can bypass the old-fashioned media.

However, the Internet will become more and more controlled and less chaotic than it seems today. There will be issues with data protection and civil rights, but there will also be more rebel operations that try to counter that.

In the best of circumstances New Music can be part of this development and will still be able to find an interested audience. But this audience will be so different from the more academic audience it has today that the music itself will be able to break free of conventions. It will be wilder, freer, but also less pseudo-intellectual and preposterous.

How will the concert ritual evolve? Should it evolve?

Because of all this concert rituals will most certainly change. People will want to perceive concerts more and more as a 'special' social event that is different from just listening to it on the computer. We will see more concerts where people can eat, sleep, or even smoke at the same time. Lighting, stage magic, etc. will play a bigger and bigger role. Some of the more bourgeois concert rituals will survive, however, but in a form that people will increasingly see as stiff or atrophied. It remains to be seen how «augmented-reality» will change concerts. Perhaps in 20 years people will have glasses that display additional information about everything they see, which would allow them to watch a concert and at the same time 'see' the biography of the composer, follow an automatically subtitled video interview with

him about the work, and also access additional data in Wikipedia about the theme of the work, including its connections with other pieces of music.

With respect to the future that you imagine, are there issues you are willing to fight for, or to raise consciousness about around you?

I think one of the main issues of the future will be education and the dissemination of information as well as moral and ethical values to new generations. New Music will have to find ways to reach very different audiences, young and old, and composers will find it increasingly important to write music that can be enjoyed or, even better, played by young children or musical hobbyists. There has been massive neglect in this area in the past, all over the world. Contemporary music has become much too specialized and it will have to lose its elitist approach.

As a European I have to say that Europe's biggest challenge lies in the years ahead. It will have to recognize its cultural heritage as something important and worthwhile to preserve, but also that this preservation must happen in new ways. It must be less arrogant in a way, yet incorporate influences from all over the world while keeping its identity. In the best of worlds Europe will become the new 'land of opportunity' with immigrants being given relatively equal chances in a way that North America offered to immigrants in the past. I think this will be Europe's only chance, also in culture.

All in all, my biggest wish for the future is that contemporary music will evolve into just 'music' with no prefix, that it will be part of a bigger picture, less involved in its own tiny politics but daring to comment

on and influence a much bigger amount of music than it does today. Popular music has been suffering from corporate control for too long. Why leave it to greed or totally talentless amateurs who want to be huge stars? There was a time when music could be daring, inspiring, accomplished or even downright weird while also reaching out to a large number of people. This was because people were involved in it who saw it as art and also created this music with the responsibility of an artist, which means making it accessible to everyone interested in it. We can, we *should* dare to be popular without resorting to old tricks, reactionary tendencies or lame copies of existing music. This is not a question of atonal or tonal music, complicated or simple music anymore, it is a question of how much we as composers and musicians dare to be part of that strangely confusing but endlessly fascinating state of being that we call 'life'. We should lash out and challenge and we should also be sweet and alluring—we should strive to do both in equal measures. It is more important *what* we want to say than how we exactly say it. Questions of style and 'scene' should become less and less important. Pure exploration of sound amounts to nothing but sound in the end, but ideas, emotions and content live on.

Looks can be deceiving, even when listening to music.

Jean-Guihen Queyras

Violoncelliste, France

Quel avenir envisagez-vous pour notre champ musical ?

Dans le fond, rien de bien différent de ce que nous avons vu ces dernières décennies : continuation de la disparition des castes et des frontières, et apparition de nouveaux courants de moins en moins marqués par les identités nationales et les courants idéologiques d'autrefois (sérialisme, courant spectral, néo..., etc.).

Quelle bonne nouvelle pour la musique de création ?

Internet ouvre le champ à un public certes non averti mais paradoxalement plus ouvert, car moins sectaire. Une vraie chance pour la création.

Comment le rituel du concert évoluera-t-il ? Doit-il évoluer ?

Ne tuons pas tous les rituels ! Je pense que le formalisme pesant de la soirée d'abonnement au concert classique doit évoluer, mais le rituel du concert en tant que tel a toute sa place aux côtés de nouvelles formes d'événements plus radicales.

Comment les pratiques d'écoute nouvelles auront-elles des incidences sur la musique que nous composons, interprétons, programmons et/ou écoutons ?

Nous voyons déjà aujourd'hui que l'interaction entre la musique et les arts de l'image est de plus en plus fréquente et étroite, pour le meilleur et pour le pire. La musique la plus écoutée est la musique de film, et la plus rentable est celle... des jeux vidéo !

À contrario, la présence de la vidéo dans l'opéra et au concert est en passe de devenir la norme. Ce rapport sera certainement fructueux grâce aux compositeurs/ créateurs qui sauront aller au-delà d'un *cross-over* commercial.

Au sein de cet avenir, y a-t-il des choses spécifiques pour lesquelles vous seriez prêt à vous engager particulièrement, à mobiliser autour de vous, à vous battre ?

La pédagogie, la vulgarisation - au sens le plus noble de ce mot ambigu, à savoir le déchiffrement pour un public jeune et non averti d'un langage complexe et nouveau.

Peter Oswald

Cofondateur de l'étiquette Kairos, Vienne

The future of the field of contemporary music is inextricably linked with education. For example, Simon Rattle and the Berlin Philharmonic and others who are attracting new audiences which are not full of prejudices. Today, when you go to concerts of Klangforum Wien, Ensemble InterContemporain or the Berlin Philharmonic, you meet a young, refreshing and inspiring audience.

Good news:

All the experience of the last two years made by KAIROS (www.kairos-music.com): the awards, the wonderful collaborations with Klangforum Wien, Ensemble Recherche, Nicolas Hodges, Arditti String Quartett, Quatuor Diotima, Vienna Philharmonic Orchestra, Ensemble InterContemporain and others. The wonderful attention we receive for Arcana, the new festival of contemporary music which begins in the Summer of 2010, in magical surroundings (Gesäuse) which has received such interest from the public that we have had to repeat many concerts.

5 years, 10 years, 20 years:

I believe in the power of strong uncompromising personalities (Sciarrino, Cerha, Furrer, Lachenmann, Boulez, Kyburz...). In the energy of breathtaking formal concepts which don't reproduce already existing strategies and open new doors for our presence in order to correlate contemporary music with our reality.

Concert ritual:

It is impossible to give you a precise answer, but I am deeply convinced that a transformation of the contemporary concert ritual will be indispensable. In all my leading positions I experienced the possibilities of a special lighting dramaturgy which has the capacity to transform traditional concert halls. I experienced this for the first time in Graz at the Stephaniensaal, a very traditional concert hall, in which we developed special lighting sequences for Hans Zender's *Dubliner Nachtszenen* (extracts from his outstanding opera *Stephen Climax*); *The Magic Sound*, a night dedicated to Scelsi (lasting 8 hours) which attracted 1200 people and used a radical light concept. Two years later I had the same experience with Helmut Lachenmann's *Notturmo*, in which deep blue coloured lights blended with the incomparable sounds of Lachenmann played by Klangforum Wien and conducted by Beat Furrer.

Listening practices:

I am deeply convinced that music of a strong artistic personality is linked with the deepest experiences of our presence. All experiences with strong temperaments (Furrer, Neuwirth, Rihm, Lachenmann, Posadas, Jarrell) demonstrate that listening practices have no effect on

the music being composed, on the contrary: new Music, new concepts have a strong effect on listening practises. Compare: Helmut Lachenmann's new music as existential experience with Beat Furrer's Concerto for Piano and Orchestra.

Future:

I am willing to fight for consciousness, or strong perspectives, like Beat Furrer, now for a special generation of young spanish composers (Hector Parra and Alberto Posadas) for live-electronics like Luca Francesconi, Bruno Mantovani, Philippe Manoury, Pierre Jodlowsky, Bernhard Lang, Johannes Maria Staud).

Hèctor Parra

Compositeur, Espagne

Quel avenir envisagez-vous pour notre champ musical ?

Le présent n'est pas gagné, et le futur encore moins ! Mais je suis convaincu que la musique « contemporaine » va élargir progressivement son champ d'action et son influence dans la culture et la société – influence presque négligeable actuellement – pour devenir finalement un agent actif. C'est vrai que la société occidentale souffre d'un déficit notable d'éducation musicale. Ce fait ne favorise ni les futures « vocations » ni la conformation d'un public ouvert aux nouvelles propositions sonores. Pour vaincre solidement ces contraintes, il faudrait que les institutions publiques et privées trouvent la façon de satisfaire les priorités sociales immédiates (directement rapportées aux droits fondamentaux) et en même temps d'investir solidement – et à long terme

– en un patrimoine culturel et éducatif d'une valeur universelle : aussi un droit fondamental.

Quelle bonne nouvelle pour la musique de création ?

Chaque jour, des dizaines de milliers de musiciens du monde entier se donnent avec toute leur passion et leur intelligence à la création de nouvelles œuvres. Chaque jour, des milliers de nouvelles propositions sonores naissent... La culture humaine n'a jamais eu autant de sources créatrices et n'a jamais été aussi riche, diverse et aussi bien articulée en même temps.

À quoi ressemblera la musique « contemporaine » dans 5 ans ? 10 ans ? 20 ans ?

Je ne sais pas... La musique est un drame abstrait qui cisèle la concentration d'un instant magique de liberté créative. Grâce aux prismes de notre perception, les événements musicaux, qu'ils soient abrupts ou évanescents, se conjuguent et offrent une forte expérience vitale. En quelques secondes, les entrelacs de multiples états d'émotions, d'énergies diverses, se télescopent et coexistent. Nous sommes alors contraints de vivre chaque instant avec une intensité et une concentration maximales.

Actuellement, nous ne pouvons pas penser à une évolution homogène de la musique contemporaine. Mais pour moi, le futur, c'est envisager le développement d'une aventure « hypersonique » qui fusionne intégralement toutes les composantes du discours musical (des timbres, des rythmes, des harmonies, mais aussi des phrases, des structures, des formes...). J'envisage aussi la déclinaison d'une polyphonie qui

n'entrelace pas uniquement des lignes mélodiques indépendantes, mais qui développe sa fonction en direction des agglomérats organiques de «couleurs instrumentales» afin de créer un timbre global – mais hétérogène – qui évolue dans sa propre temporalité. Par l'intermédiaire de ces différentes techniques de ciselage, une étonnante polyphonie d'états psychologiques peut se mettre en place. Ces processus componentiels peuvent nous conduire vers une fluidité à temporalité multidimensionnelle, stratifiée, complexe et fuyante. Une nouvelle topographie sonore peut être sculptée : rythmée, irrégulière, extrême... L'entrecroisement de textures et la constante transformation des centres qui focalisent la tension musicale agissent comme des principes structurants pour les divers matériaux proliférants issus de cette géomorphologie acoustique.

Ainsi, ces possibilités reflètent ma certitude qu'un degré plus élevé d'intégration entre ces différents paramètres musicaux permet de réaliser une plus forte plasticité sonore. Cette intégration peut devenir un moyen fiable de concrétiser de nouveaux modèles d'expressivité musicale et en même temps d'enrichissement personnel, comme auditeur, comme musicien ou comme compositeur.

Comment le rituel du concert évoluera-t-il ? Doit-il évoluer ?

Je ne pense pas qu'une seule tendance doive s'imposer. Mais l'un des objectifs de la jeune génération de créateurs est d'atteindre une convergence expressive capable d'intégrer dans une expérience unique et intense des expressions sonores, visuelles, verbales et conceptuelles issues de couches culturelles différentes et même opposées. Les relations de symbiose tissées

entre ces éléments artistiques favorisent une attitude d'intégration, capable d'aider l'émergence de nouveaux publics plus ouverts au futur et plus perméables à des propositions nouvelles et risquées.

Comment les pratiques d'écoute nouvelles auront-elles des incidences sur la musique que nous composons, interprétons, programmons et/ou écoutons ?

Le fort besoin émotionnel-musical ressenti par la plupart de la population est, dans l'actualité, malheureusement couvert par les médias et par la musique de consommation, qui gouvernent la plupart des pratiques d'écoute actuelles. Mais un enrichissement émotionnel plus grand et plus puissant est possible !

La musique artistique du futur doit structurer notre sensibilité de la façon la plus lucide et éloquente, et, en même temps, convoquer chez nous la plus grande richesse d'émotions.

La forme de composition propre à la danse contemporaine, par exemple, et son haut degré de liberté, cet espace vibrant habité me suggère en tant que compositeur une musique avec un tissu de registres caractérogiques temporels très variés et polyphoniques. Quand la musique entre en vibration avec la perception visuelle du public, avec son expérience intime de la fluidité intérieure des danseurs, de sa plasticité corporelle, cette structure de flux sonores et énergétiques est encore plus lisible, et l'architecture globale de l'œuvre émerge de façon naturelle à notre écoute.

Au sein de cet avenir, y a-t-il des choses spécifiques pour lesquelles vous seriez prêts à vous engager particulièrement, à mobiliser autour de vous, à vous battre ?

Il faudrait redonner une valeur esthétique à beaucoup plus de choses et d'aspects de notre vie quotidienne. Notre vie serait plus riche, plus créative et, peut-être, plus heureuse dans son essence.

Dans ce sens, j'envisage une musique où la friction des différents flux temporels donne lieu à une pulsion énergétique très explosive et arborescente qui nous conduit à une perception très approfondie de chaque instant. Nous sommes ainsi plongés dans un état d'hyper concentration qui fait vibrer notre écoute dans ses échelles temporelles les plus fines. Mais c'est justement cette attention qui nous permet d'identifier, mémoriser et comprendre les « signes » qui structurent l'architecture globale – une forme séduisante, complexe, presque sensuelle qui doit nous inciter à réfléchir, à agir. Nous sommes tous des agents culturels actifs. La qualité de la musique du futur dépendra de l'engagement de chacun de nous.

Jennifer Waring

Artistic director, Continuum, Toronto

On its 20th anniversary Circuit has asked the community to look into the future, with questions such as: **What future do you envisage for the field of music? What good news do you have to offer new music? What will “contemporary” music look like in five years? In ten years? In twenty?** I am pleased to report the good news that there is no such thing as the future; rather the future is simply a hopeful or despairing view of the present. But perhaps this is just philosophical evasion. The truth is, I don't know the shape of new

music's future, but, barring Armageddon or mass amnesia, there is always a future and a past if there is a present. And the present is what it has been and will always be. This may sound like more philosophical hide and seek, but in defense of this non-answer, what is important is a recognition of some fundamental and irrepressible aspects of human nature, which, as they relate to the practice of new music, are: aesthetic sensitivity and the need to be creative; sociability, where the engagement of many people in creation and appreciation produces practices and structures; and possibly curiosity, the drive to explore, the impulse to overturn or take over from the previous generation. (I am uncertain about these last qualities as applied to new music. What happens in a conservative society where musical practices are adopted reverently by each succeeding generation? Do they produce new music? And if the answer is no, is new music as practised by us just an expression of a hyperactive culture hell bent on its own destruction, and so temporary.)

One of the most important aspects of new music has been its chartable past, a past that most practitioners recognize, are intimately familiar with and feel they are building upon. It provides a sense of continuity (the past anchoring the present), a model for training, the opportunity for rebellion (or feeling that one is rebelling), and a commonality that binds together diverse regions. Most people recognize western classical music as this past. But this practice is also an expression of western culture, or, putting it into a smaller box and following the line of Art Levine (a great thinker about music in Toronto), it is an ethnic expression called Euro-

music. In these pluralistic times (pluralism as expressed in countries like Canada with high immigration, and globally where western hegemony is crumbling), can western music continue to serve as a common past, a gluing factor, the well-spring for the new? Certainly not in the way it has done, but many changes in practice have already occurred, new elements incorporated into the existing “classical” structures in response to the new times – and this adaptability and ability to subsume argues for its survival. Another reason that western classical tradition may not be swept aside is that it has been adopted to an extraordinary degree in countries that have their own musical traditions – Japan, South Korea, China, to mention only the most obvious – where another past is annealed or runs parallel to their own. Though a result of western hegemony, once adopted, classical western music will likely remain even if the influence of the west diminishes. Finally, a technical point. The training of musicians (at least those who go the route of learning to read) currently relies on classical repertoire and a master/student relationship. New teaching materials and methods will be introduced but the old is unlikely to be completely supplanted. The capabilities, and limitations, of musicians produced by these means will continue to determine, to a large degree, the sort of work created for them.

That there will be change in the practice of new music is guaranteed. We have seen great change in the past fifty years, and anxiety about the present can sometimes make us predict for the future changes of the kind and magnitude that would spell the end of the practice. But regardless of whether changes roll

out as an unpredictable fractal-like growth of succeeding circumstances, or the whole system is overcome by economic or other systemic failures, all we can do is engage fully in the present, writing like mad, creating new projects like mad, lobbying government and imagining new systems that will support what is important now, not worrying whether the works of one or the other of us survive as part of the classical canon, or indeed whether the practice we follow will even survive. In another 20 years we will be able to look back and debate with more precision what has happened – a debate that one hopes can take place in Circuit – and look to a future of the perpetual present.

Clemens Merkel

Quatuor Bozzini, Montréal

Quel avenir envisagez-vous pour notre champ musical ?

La création musicale peut nous emmener dans des endroits qui nous sont parfaitement inconnus. C’est à ce moment-là que les choses deviennent intéressantes. Connaître cet avenir à l’avance ou pouvoir le prédire serait parfaitement ennuyant.

Quelle bonne nouvelle pour la musique de création ?

La bonne nouvelle, c’est qu’il y aura toujours de la nouvelle musique. En tant qu’artiste, il suffit de persévérer à faire ce que l’on fait. Devrait-on arrêter, ou changer, parce que quelqu’un nous dit que trop peu de gens aiment ce que l’on fait, ou que trop peu de gens achètent des billets de concert, ou des disques ? Jamais !

À quoi ressemblera la musique « contemporaine » dans 5 ans ? 10 ans ? 20 ans ?

Je vous le dirai dans 5, 10 ou 20 ans, ou même plus tard ! Je cherche continuellement à approfondir les multiples dimensions de musiques qui existent déjà et qui, pour certaines, font partie de ma vie depuis de nombreuses années ! Chaque jour, j'ai hâte de découvrir quelle musique la journée m'apportera : une surprise, quelque chose qui me touche, quelque chose que je n'aime pas, quelque chose que j'adore immédiatement, que j'ai envie de réentendre souvent, ou qui me pose un défi. C'est ce qui me tient éveillé.

Comment le rituel du concert évoluera-t-il ? Doit-il évoluer ?

Il est en constante évolution : très rapide et lente à la fois ; certaines façons de faire sont *à la mode* durant quelques années, et d'autres sont de vieilles habitudes dont il est difficile de se défaire. Mais doit-on les changer ? Le rituel du concert va peut-être demeurer tel qu'on le connaît pendant que nous lui apporterons des modifications, que nous inventerons de nouveaux rituels. Un rituel en vaut un autre ! Il est question de créer des situations qui permettent aux gens de se livrer durant un moment à une simple activité : l'écoute. Cela peut prendre bien des formes.

Comment les pratiques d'écoute nouvelles auront-elles des incidences sur la musique que nous composons, interprétons, programmons et/ou écoutons ?

Il est clair que les pratiques d'écoute et la disponibilité de la musique (pour très peu d'argent, ou pas du tout !) ont déjà changé radicalement. Cela influencera inévitablement la composition comme l'interprétation, la

programmation, l'écoute. Certaines des bonnes choses que cela nous apporte resteront peut-être.

Au sein de cet avenir, y a-t-il des choses spécifiques pour lesquelles vous seriez prêt à vous engager particulièrement, à mobiliser autour de vous, à vous battre ?

Je suis toujours prêt à me battre pour l'art et la musique considérés comme des éléments essentiels à la vie. Dans les pays développés, les gens oublient rarement de prendre leurs vitamines chaque matin, mais il sont malheureusement moins soucieux d'ingérer aussi leur dose d'art quotidienne. Je travaillerai toujours pour faire en sorte que l'art soit disponible pour ces gens. Si l'art tient une place dans votre vie de tous les jours, vous contribuez à créer une meilleure vie pour vous-même, pour les gens qui vous entourent et pour la société dans laquelle vous vivez.

John Oliver

Compositeur, Victoria

What future to you envisage for the field of music?

"L'oreille est hardie" as my friend Stéphane Volet says. I think the field of music will continue to improve: the question is "for whom"? If corporatism limits public access to non-commercial and experimental art forms, then the "music industry" will create a cultural atmosphere that marginalizes our art. On the other hand, if the richness of musical thought is opened to all, then excellence and brilliance in creative music may overtake the banal background music that might otherwise dominate. In the best situation, all uses for music would thrive in mutual respect. In the present situation,

all creators of music can benefit from understanding the underlying strengths of music's DNA. All the arguing over "style", "genre", "economy", etc. will fall away, and humanity will hear more clearly.

But many parameters come into play in shaping music's future: **cultural, economic, and political**. Aesthetics will become increasingly problematic as the notion of absolute truth disappears, replaced by simple cultural assertion. If cultural assertion can be achieved in a creative climate where it is defined by the individual and the collectivity, however the "collectivity" may be defined, then music will finally be free from historical weight. By historical weight, I mean the weight of the majority culture as previously defined by "nation." Although the more enduring attributes of culture – language, place, customs, etc. – will continue to define cultural basics, the new player – the "new collectivity" – in the cultural mix, is created by the use of computers in music and society, though even this development is just an extension of the circulation of culture beyond geographical limitations that began with trade so long ago.

It was the great trade routes that first intensified the sharing of culture across great distances, the printing press (15th century), then electricity, film and the recorded medium. Each advance altered culture's music-making activity. With the pervasiveness of the Internet and home computers, we have reached a critical mass of individuals who are shaped by individualism, cosmopolitanism, multiculturalism and the increasing free flow of information and culture, more so than by a notion of statehood or race. This new creative human happily experiences discovery in all forms and fields,

using computer-based tools. The prevalence of computers has enabled this new "creative individual."

I believe computer use in a person's free time is an inherently more creative mode than television-watching, though a problem could arise for creativity if computer use displaces other creative activities. The risk for music in the prevalence of the use of computers, both professionally and in amateur music-making, is the impoverishment of listening. This is mostly an effect of the low-quality loudspeakers attached to most computers. The low quality of audio files on portable music devices – not to forget low-quality "ear buds" – also contributes to this degradation of listening. This degraded audio environment has spawned whole new genres of noise music that is a logical and practical response to the materials with which such artists work.

Therefore, my main concern about the future of music has to do with the recorded medium: if higher standards for the delivery of quality audio are not implemented, this may be devastating for the culture of art music that depends on the communication of subtle nuances of sound, whether such music communicates a quiet discreet ethos, or a dense and complex one. In other words, the iPod phenomenon represents a step backwards in terms of quality of audio. On the other hand, the ability for any musician to communicate recordings of their performances to anywhere in the world by way of posting these compressed audio files on the Internet represents a great step forward!

What good news do you have to offer new music?

The aforementioned opening up to the music of the world works against old models of codifying differ-

ent styles of music. The hegemony of the traditional marketplace or the academy is breaking down as musicians take on various influences that they discover wherever their curiosity or research takes them. New “markets” will emerge if the bright lights of tomorrow create them in both the society and in the music schools. It is possible that the widespread availability of new music that has hitherto been confined to the conservatories and universities will result in its increased understanding and appreciation by a wider audience.

What will ‘contemporary’ music look like in five years? In ten years? In twenty?

In Canada (and in many countries), much depends on political action, at this point in time. The principal foes remain the art model versus the commercial model. I am happy to see that many composers understand that these forces are *controlling market forces* rather than creative ones. Composers waste no time mixing cultural influences from popular and art culture (of the world) and know that, regardless of how markets or politicians attempt to control culture, our collective memory is much stronger than these forces, and culture will continue to flow and that *their formulations of culture are true*. We face a grave danger if we, as a society, allow despotic politicians, governments, and businessmen to isolate, impoverish, and eliminate art music through policy and market manipulation. The free market nirvana is a clever myth. As fumbled by governments, it is terribly dangerous. See section below on “What I am willing to fight for.”

So my answer to this question is simple: it depends on politics. In five years, we may hear very little art music

because the funding has been removed by government. If the majority of public funding for Canadian culture is removed by free market zealots in government, then we will become deaf (and blind) to our own creators. We will only hear the drone of the marketplace.

This dystopia is a real possibility (and is not confined to Canada). If recordings of art music cannot be made because there is not sufficient “market share” in this free market nirvana, then composers may continue to create music for a time, hoping for a better future some time down the road but, their livelihood and art being legislated into the dustbin of history, they can only survive for a short period of time. Most will “get a real job,” as those who despise our culture might say. If the social contract that nourished our entire art form (formulated in the 1950s) is fundamentally altered to effectively remove our culture – as though it were a cancer – then this will be the end of generations of creative work. If the Conservative Party of Canada succeeds in this project, though their methods and means, and perhaps their intentions, may have been different, the result will be comparable to Mao’s Cultural Revolution. So in five years, it could be over for us.

If, on the other hand, these outdated economic policies that have proven devastating to societies around the globe (read Naomi Klein’s *The Shock Doctrine*) are disapproved of by parliament and the people, and if society fights its way out of hypnosis of the shadows being presented to it on the cave wall, and our culture and complex economy is again supported broadly, and we see improvements to the quality of life, and audio, it is possible we could enter a recovery period immediately or within ten years.

How will the concert ritual evolve? *Should it evolve?*

There will always be discussion about the concert ritual. I cannot find persuasive dogma on the matter and have always been puzzled by it. My problem is: I don't believe in *the* concert ritual. There are many ways to present. I believe that as long as we live in a peaceful healthy society, collective ritual will be strong. As long as there is magic in live performance, the concert ritual will be preferred to the solitary listening experience, unless of course the artistic work itself begs for this solitary experience.

If presenters follow the goal of communicating the sonic or visual art, then they shouldn't have trouble with the issue. There should not be an outside force to define the presentation situation: the art work should define it. For example, if the artistic project says "listen and imagine," then I find it an odd artistic choice to put huge screens in front of the audience with the arms of the conductor, as large as a whole section of the orchestra, moving up and down so that I cannot follow the artistic goal of the music. If I attend an experimental electronic/media event where this is the essence of the artistic experience, I can't imagine the screen not being there.

How will new listening practices affect the music we compose, perform, program or listen to?

The Internet encourages cultural connection based on actual cultural interest and practice. Music, being the most universal language, is most susceptible to radical change in the new media context, more so with New Music than music based on language or local custom.

I hope that the hegemony of the marketplace and academic institutions will be weakened, in favour of broader support for the music we (all) compose, perform, program and listen to. Yet, music schools will have to make their programs more relevant than ever so as to educate the young in the riches of the world's musical heritage. My hope is that the weakening of the marketplace model would actually embolden academic institutions to pay more attention to nurturing the creative spark within the student, rather than preparing them for a job in "the music industry." Culture is activity, not an "industry."

New listening practices have the two-pronged effect I have described: 1] greater access to an unprecedented range of music and sound, and 2] an impoverishment of listening on the technical, perceptual level due to prevalence of low-quality audio. Both of these may influence composing, performing, and programming.

The winner is presenters who have unprecedented access to performers and composers, and, if they make the concert experience relevant (to the art they are presenting), then they can attract listeners away from their iPods to something a great deal more exciting. Composers and performers may or may not take into consideration the numerous parameters that come into play with new listening practices. At the creative level, computers provide every composer and performer with the tools to analyze sound and make acute observations about the music they are creating, allowing for unprecedented level of control over detail in a musical score or recording. Conversely, the computer allows for immediate gratification of musical desire by providing ready-made templates and interfaces, algorithms,

automation, etc. to allow any user to create “music.” This allows for a range of listening and creation, from intense, detailed listening, to grooving and/or zoning out (barely listening).

In summary, every musician and listener can benefit from the promotional potential of the new listening practices to gain greater access and to listen to more music than ever before. (It’s a bit overwhelming!) Composers and performers increasingly use computers in their creative work, but I believe this has reached a pinnacle, and clearly, the vast majority of musicians still don’t dare to partake in the risk of using a computer in performance. And, until the quality of audio on recordings increases, presenters may continue to accept substandard audio reproduction when amplification is involved in their presentation. Excellence in live amplified audio production seems still the domain of big popular commercial acts. If “art music” presenters don’t learn from those who present amplified music well, they will do a disservice to new art music involving computers.

With respect to the future that you imagine, are there issues you are willing to fight for, or to raise consciousness about around you?

The myth of the free market nirvana is based on a single deception: “equality.” It goes like this: government should not interfere with the marketplace; there should be a single flat tax. In this way all citizens and all activity in the society are treated “equally.” But if my CD purchase costs me 0.04% of my weekly (before tax) income, and it costs someone else 0.004%, how is that “equal?” This more subtle and complex approach to economy seems more enlightened than the “flat tax”

model. This is one element in a larger discourse that posits that we are entering a new Middle Ages.

In the free market dystopia, Walmart replaces the majority of locally-owned and operated businesses and Disney is world culture. The biggest cultural fight of our time is over media ownership and accessibility. If our job as creators is to communicate with others, then it is essential that we assure our project through to completion. This means ensuring we will have access to media tools of communication. This means supporting the Open Internet. (I suggest an Internet search on the phrase as there are several websites.) The second biggest fight is to retain a society where the concept of the value of culture is determined by the traditional complex of values that include health and well-being, education and enlightenment.

We are being forced by the free-market priests in government to “go to the marketplace” to support our activities. Many non-profit organizations are doing their best to comply, but there aren’t philanthropist armies awaiting us to take up our cause. When, having knocked on the doors of their wealthy princes outside government, only to find they have never heard of us and don’t seem to have the time to learn, we return to the doors of the priests, begging for money for our activities, they say “try harder,” and they will repeat this until we are worn down or dead. That is their view: no money from the priests of the free market. And if the princes don’t want to help you, then you must be “no good.” The idea that priests and princes should decide and shape culture is alien to the Open Internet. Our governments promote a 19th century oligarchic model for society, disguised in the garb of

an outdated “contemporary” economic theory (the Chicago School).

In short, in our creative activities, I will fight for openness from the beginning of the creative enterprise, right through to the end.

Luca Francesconi

Compositeur, directeur artistique (Biennale Musica), Venise (extrait d'un entretien réalisé en septembre 2009)

Réjean Beaucage : À l'occasion de son 20^e anniversaire, le comité de rédaction de *Circuit* a voulu savoir ce que pensent ses artisans du devenir de la musique contemporaine, un peu à la manière de Michel Chion, lorsqu'il posait la question : « La musique du futur a-t-elle un avenir »⁵

Luca Francesconi : Tant qu'il y aura un être humain sur la Terre, il y aura de la musique, et, en ce qui me concerne, j'aimerais mieux effacer le qualificatif « contemporaine ». Parce que l'on ne parle que d'une recherche typiquement occidentale, analyse/resynthèse, une attitude rationaliste que j'appelle le syndrome d'Ulysse... C'est typiquement occidental : la formalisation du passé, c'est une attitude vis-à-vis du monde, de la réalité. C'est ce que la génération des années 1950 a fait, après une guerre qui avait fait 60 millions de morts... Elle a dû tout recommencer, alors elle a appliqué ce principe de formalisation du passé à l'extrême... Mais ça a duré quoi ? Neuf, dix ans ? On

5. Chion, Michel (dir.) (1977), *La musique du futur a-t-elle un avenir ?*, Cahiers Recherche/Musique n° 4, INA-GRM, Paris, 148 p.

peut dire : de 1948 (avec *Sonatine* de Boulez) à 1959 (avec l'article de Nicolas Ruwet « Contradictions du langage sériel »⁶). Ça a duré onze ans, et on est encore là à en parler... Plutôt que de demeurer l'application locale d'une manière de pensée typiquement occidentale, qu'il faut garder, comme mode de réflexion, c'est devenu un style. Alors après le style, évidemment, il y a l'académisme, puis le maniérisme. Ça a été pareil du côté des arts visuels.

Mais tant qu'il y aura des humains, il y aura de la musique, parce que la musique, c'est la maison, comme la langue c'est la maison ; alors on ne peut évoquer la mort de la musique, c'est inconcevable.

RB : Mais vous dirigez un festival de musique « contemporaine »...

LF : Moi je parle de musique... D'abord, si vous regardez le titre du festival, c'est *Biennale Musica* (bon, ils ont gardé le logo « Festival Internazionale di Musica Contemporanea », mais dans le titre, j'ai effacé « Contemporanea »). Je me suis battu pour le faire effacer, ne serait-ce que parce que, « Festival Internazionale di Musica Contemporanea », quand tu arrives à la fin, tu ne sais même plus de quoi on parle...

Quelle que soit l'étiquette, ce qui compte, c'est la qualité, l'équilibre extraordinaire, unique, rarissime, entre la forme et le contenu ; entre la pensée et son résultat physique. Il y a très peu d'exemples de ça... Il y a Miles Davis... Il y a Mozart... C'est ce que je cherche. C'est vrai qu'en ce qui concerne le pourcentage, une

6. Ruwet, Nicolas (1959), « Contradictions du langage sériel », *Revue Belge de Musicologie*, n° 13, p. 83-97.

fois qu'on a débarrassé la table de tout ce qui est commercial, de la musique exploitée, vendue comme des chaussures, c'est dans la musique de recherche de tradition occidentale que l'on a le plus de chances de le trouver. Si tu travailles dans un domaine où tu as le privilège de pouvoir faire de la recherche, de creuser la matière, la vraie matière qui brûle, pas les clichés, tu as certainement plus de chances d'y arriver. Il faut casser les couches de clichés qui s'accumulent autour de la musique... Il y a de jeunes compositeurs qui, parce qu'ils sont allés au Conservatoire de Milan, se considèrent comme le fin du fin... Désolé, mais il faut vérifier! Évidemment, ils ont pu assimiler des techniques mentales, des connaissances très pointues, mais ça n'empêche pas qu'il peut arriver quelqu'un qui n'a pas étudié tout ça et qui a des intuitions fantastiques! C'est pourquoi on ne peut pas s'enfermer dans une idéologie, parce que la nouveauté n'est pas toujours là où on la cherche; elle est à côté de toi, mais tu ne la vois pas... Il faut avoir des oreilles comme Dumbo!

Christopher Butterfield

Compositeur, Victoria

What future do you envisage for the field of music?

There seems to be no stopping people who want to make music.

What good news do you have to offer new music?

Because of the internet, the audience for new music is bigger than it has ever been. The once-exclusive new music audience of 70 people in any city you care to

name can no longer claim its august position in the cultural pecking order.

What will “contemporary” music look like in five years? In ten years? In twenty?

Composers will no longer depend on existing ensembles to play their music. Indeed, some ensembles may no longer even exist, at least in the forms we know them now (the orchestra is an obvious candidate). Composers will start their own groups, and train them to play their music. It worked for Partch, Reich, Glass, Stockhausen, Cage...

How will the concert ritual evolve? Should it evolve?

The concert room as we know it will become redundant. The Internet has already made this a reality. The concert itself is not redundant, however. Because of a basic human need for communal celebration, people will assign more and more importance to music as festival. The live performer will take on almost shamanic qualities which have nothing to do with spectacle and everything to do with shared experience. The space for music will be spontaneous, improvised, al fresco, confrontational. It will not require fixed seating.

How will new listening practices affect the music we compose, perform, program or listen to?

Because of the Internet, for many people there are no longer any hierarchies in music, neither aesthetic, political, economic or spiritual. Because access to music is instantaneous, it collides with and evaporates in the ear with equal speed – it ceases to be a temporal experience, through this becoming mere stimulation, devoid of significance beyond what is assigned to it by

simple perception. We imagine we are discriminating in our choices, but taste is as suspect now as it ever was. Perhaps technology is another snare, and after the period of initial infatuation the tide will recede, leaving us with a quieter world. Music will recover fundamental qualities, as it always has in chaotic times – for example, melody.

With respect to the future that you imagine, are there issues you are willing to fight for, or to raise consciousness about around you?

As always, the education of young people is the single most important factor regarding a society's culture. But as long as children continue to be taught music

according to the archaic pedagogical models subscribed to by boards of education, university teachers training programs, and music conservatories, there will be no change in consciousness. As long as children are told not to improvise on the piano because it's not "music"; as long as they're told to stand in the back row in choir and mouth the words because the teacher says they can't sing; as long as they're told they have to play "proper" instruments rather than found objects or non-orchestral instruments; as long as music is seen in terms of graduated outcomes rather than a continuum of sounds — we will continue to live in a world of limited experience, musically speaking.