

Chronique des disques québécois Les deux premiers disques du Nouvel Ensemble Moderne

Marc Texier

Volume 3, numéro 1, 1992

Boulez au Canada : portrait d'impact

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902043ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902043ar>

[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 ce compte rendu

Texier, M. (1992). Compte rendu de [Chronique des disques québécois : les deux premiers disques du Nouvel Ensemble Moderne]. *Circuit*, 3(1), 104–107.
<https://doi.org/10.7202/902043ar>

Les deux premiers disques du Nouvel Ensemble Moderne

Marc Texier

« Œuvres de Benjamin, Gentile, Saariaho, Ligeti », George Benjamin, *At First Light* ; Ada Gentile, *In un silenzio ordinato* ; Kaija Saariaho, *Lichtbogen* ; György Ligeti, *Kammerkonzert*. Nouvel Ensemble Moderne, dir. : Lorraine Vaillancourt. UMMUS, série « Actuelles », UMM 102.

« Musiques de Montréal », Bruce Mather : *Travaux de nuit* ; Michel Longtin : *Colère : Berlin 61* ; Anthony Rozankovic, *Pas de deux* ; John Rea, *Kubla Khan*. Nouvel Ensemble Moderne, dir. : Lorraine Vaillancourt. UMMUS, série « Actuelles », UMM 105.

Ummus, la nouvelle étiquette de la faculté de musique de l'Université de Montréal, publie les deux premiers disques compacts du Nouvel Ensemble Moderne, fondé par Lorraine Vaillancourt il y a un peu plus de deux ans, et avec lequel elle veut poursuivre, en l'améliorant, son expérience à la tête des Événements du Neuf. Un même esprit anime ce nouvel ensemble (où l'on retrouve d'ailleurs nombre des musiciens du précédent) : qualité et découverte.

La qualité est évidente à l'écoute de ces enregistrements. Perfection de l'exécution et déjà une sonorité d'ensemble reconnaissable. Le choix d'un timbre tout à la fois clair, aéré mais avec toujours une certaine rondeur, un équilibre instrumental qui différencie les voix malgré les timbres qui fusionnent, un grand raffinement des nuances. Ce choix de couleur sonore semble aussi propre au Nouvel Ensemble Moderne que, par exemple, et pour citer une formation d'égale valeur mais de caractère opposé, la sécheresse et la netteté rythmique du Nieuw Ensemble d'Amsterdam. Ces ensembles, comme d'autres parmi les meilleurs, l'Ensemble InterContemporain en France, l'Ensemble Modern en Allemagne, l'Ensemble Contrechamps en Suisse, sont formés de musiciens permanents : c'est la condition *sine qua non* pour que la musique contemporaine ne soit plus exécutée mais, enfin, interprétée. Lorraine Vaillancourt s'est donné cette chance-là.

L'un des disques est consacré à la nouvelle musique canadienne avec des œuvres récentes de Bruce Mather (1939), Michel Longtin (1946),

Anthony Rozankovic (1962) et John Rea (1944); l'autre forme une petite anthologie de ce qu'on pourrait appeler la musique para-spectrale européenne (j'y reviendrai): George Benjamin (1961), Ada Gentile, Kaija Saariaho (1952), György Ligeti (1923). Deux répertoires d'inégale valeur. Peut-être un certain poids institutionnel, des circonstances involontaires, situation regrettable mais inévitable dans ce milieu de la musique contemporaine, ont-ils pesé pour le choix des œuvres canadiennes? Du moins je veux le croire, ayant si souvent admiré les Québécois pour la vitalité de leur musique et connaissant la très large culture musicale de Lorraine Vaillancourt qui, depuis vingt ans, défend la musique contemporaine et a la possibilité, par le concours international de composition qu'elle a créé, de sélectionner à la source les belles œuvres nouvelles.

Que les *Travaux de nuit* (1990) de Bruce Mather soient académiques, on ne s'en étonnera point. Que le *Pas de deux* (1990) du jeune Anthony Rozankovic, pièce de virtuosité pour trombone et clarinette, ne dépasse par les limites du genre de la pièce de concours, ce n'est finalement qu'une expérience déçue. Mais Michel Longtin? mais John Rea? Ni *Colère : Berlin 61* (1989), ni *Kubla Khan* (1989) ne sont les plus réussies de leurs œuvres. Michel Longtin s'intéressa longtemps au mime, cela s'entend — si j'ose dire — dans cette *Colère* éprouvée contre l'érection du Mur de Berlin en 1961 (mais écrite en 1989 avant la chute du mur): fureur rétrospective pour percussion seule où chaque coup semble dicté, non par la musique, mais par le souci d'assurer une gestique spectaculaire au percussionniste. Ce serait sans doute impressionnant si ce n'était sur disque. Je préfère encore cette autre tendance de la musique de Longtin: le grand orchestre post-sibélien d'*Autour d'Ainola*. John Rea, lui, semble capable du meilleur comme du pire. Le meilleur, c'était le merveilleux *Offenes Lied* sur un poème de Heinrich Heine; le pire ce n'est pas cette musique pour le cortège funèbre de Kubla Khan, mais presque une pesante marche, plus redondante que répétitive, plus lourde que primitive, plus disgracieuse qu'exotique: c'est Ketelbey à Xanadu. Et puis l'ombre de Vivier flotte sur ces évocations de l'Orient, de Marco Polo, et la comparaison n'est pas à l'avantage des suiveurs qui retrouvent ses faiblesses mais n'ont pas ses tripes. Musique canadienne, quand survivras-tu à Claude Vivier?

En comparaison, le choix des œuvres européennes est irréfutable. Il offre de plus une assez fidèle image de ce que j'appelais tout à l'heure le para-spectralisme, qui n'est pas un mouvement organisé, encore moins un terme consacré par l'usage, mais une tendance très nette de la jeune musique spectrale (Tristan Murail, Gérard Grisey), sans s'occuper des débats souvent dogmatiques qui ont accompagné, en France, la lutte du

Spectre contre la Série. Ainsi, un Anglais, George Benjamin, une Italienne, Ada Gentile, une Finlandaise (mais depuis longtemps parisienne), Kaija Saariaho, qui se sont sans doute croisés à l'IRCAM, mais que rien ne destinait à converger, écrivent une musique de même sensibilité, et cette sensibilité, un homme avant eux l'a exprimée mieux que quiconque : c'est György Ligeti, dont la musique où les jeux de couleurs naissent de la surcharge de l'écriture inspire les recherches de l'école spectrale.

Ligeti a longtemps symbolisé l'« alternative » au sérialisme : tout autant d'écriture, mais plus d'effets sonores. C'est la voie qu'ont choisie Benjamin, Gentile et Saariaho. La musique de Gentile (*In un silenzio ordinato*) se chuchote plutôt qu'elle ne se joue, on pourrait parfois la croire inspirée de Scelsi quand elle travaille sur les trilles et trémolos, de Sciarrino quand elle use de sonorités infinitésimales. On y entend aussi l'Orient, un Orient moins rutilant que celui de John Rea, mais plus authentique : peut-être le Xoomii, cet étrange chant diphonique des bergers du désert mongol.

Si la musique de Gentile hésite à quitter le silence, celle de Saariaho renonce à grand-peine à l'immatérialité du bruit blanc, à l'indifférenciation, à l'immobilité. L'arc de lumière de *Lichtbogen* (1986) naît d'un son unique qui se colore peu à peu, laisse apparaître la musique puis retourne au silence en se bruyant progressivement comme le son d'un violoncelle quand l'archet presse toujours plus fort la corde. L'œuvre a d'ailleurs été composée à partir d'analyses par ordinateur des harmoniques du violoncelle réalisées à l'IRCAM, analyses qui ont fourni la structure harmonique de la pièce. Sa forme et ses couleurs sont celle d'une aurore boréale que Saariaho vit en Laponie. Sa musique en a la magie.

Des couleurs encore avec *At First Light* (1982) de Benjamin, puisque telle est la préoccupation de cette génération de compositeurs. Lui s'inspire d'un *Soleil levant* de Turner, vu à la Tate Gallery, mais il renonce à la linéarité du discours en arche lumineuse de Saariaho pour une musique plus contrastée. Autant l'œuvre précédente retient l'attention par l'évocation du phénomène lumineux, autant dans celle-ci le compositeur se laisse aller à une telle démonstration de virtuosité dans le maniement de la diffraction sonore que le métier finit par tuer l'impression, les couleurs se glacent comme en une toile d'académie.

Quant au *Kammerkonzert* (1970) de Ligeti, qui est peut-être le modèle des musiques précédentes, comme toutes les grandes œuvres, il change de signification à mesure que le temps passe. Ce fut une première esquisse de la postmodernité, une enclave néo-classique, un *concerto grosso* parmi les expériences de trames sonores continues d'*Atmosphères*

ou *Lontano*. Cette œuvre annonçait le *Trio* ou *Le Grand Macabre*, encore d'avant-garde, elle commençait à rompre avec le modernisme. Mais maintenant qu'on a entendu ses *Concerto pour piano* et *Concerto pour violon*, le *Kammerkonzert* de Ligeti semble préfigurer les « trompe-l'oreille » de ses pièces récentes où l'illusion sonore naît des décalages rythmiques, de la vitesse d'exécution, et non de la micropolyphonie comme dans *Atmosphères*. Le Nouvel Ensemble Moderne nous en offre une version moins acérée dans ses traits, mais mieux fondue dans sa couleur, que l'ancienne version de l'Ensemble Die Reihe.