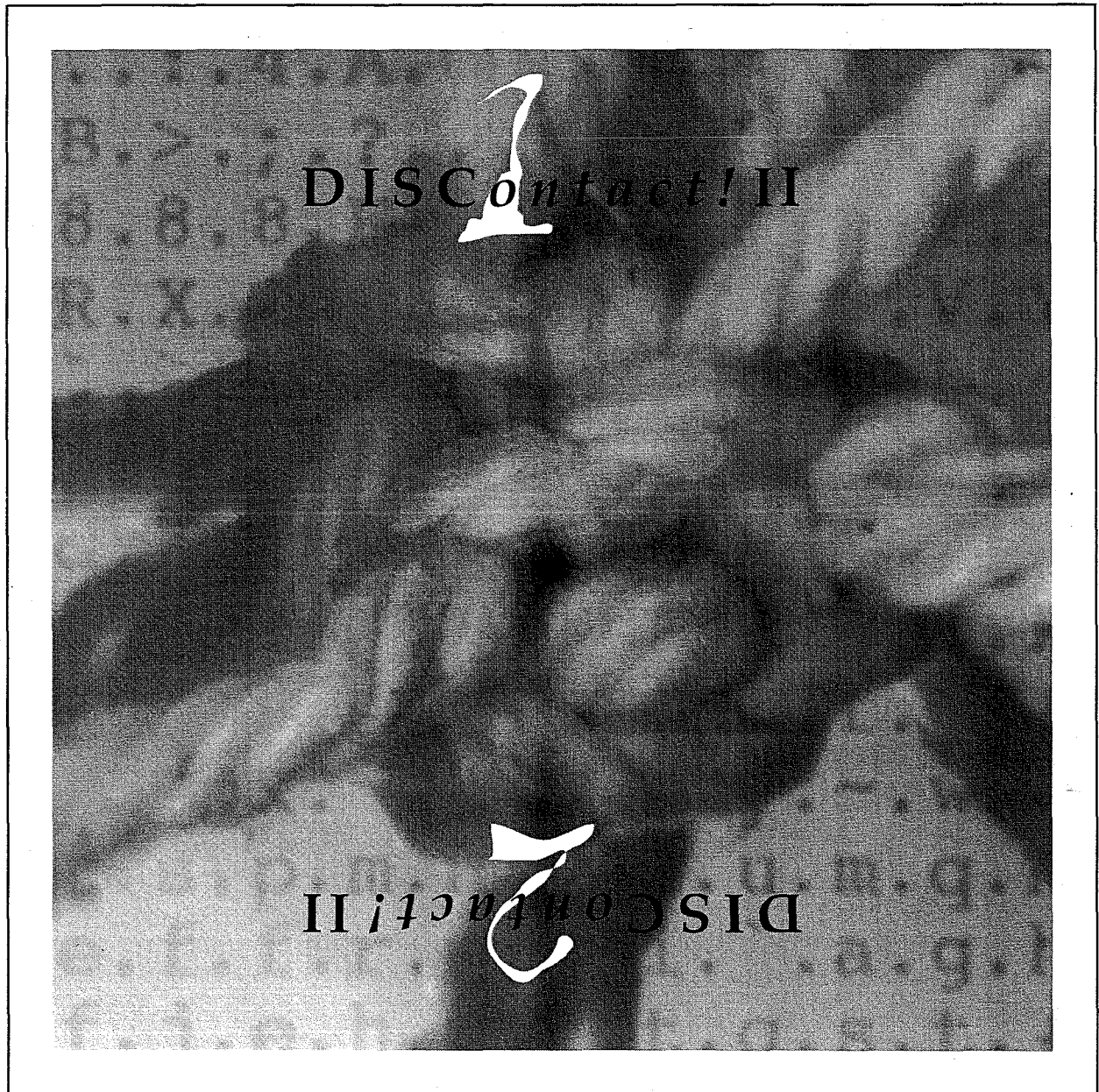


Une publication de la Communauté électroacoustique canadienne (CEC)

# Contact!

A publication of the Canadian Electroacoustic Community (CEC)

Printemps / Spring 1995



# DISContact! II

*Une Compilation d'œuvres des membres de la CEC*  
*A Compilation of Short Works from the Members of the CEC*

Une publication de la Communauté électroacoustique canadienne (CEC)  
A publication of the Canadian Electroacoustic Community (CEC)

## DISContact! II Disc 1

1. *Move 1 (extrait)* - Ned Bouhalassa
2. *Duet (for headphones)* - Ian Chuprun
3. *L'électro (inédit)* - Francis Dhomont
4. *Diptych: I- Auxferd Nightburr'd November 2 a.m.; II- Our Child* - Daniel Feist
5. *Itinéraire au Crépuscule (extrait)* - Michel Frigon
6. *Le Vertige Inconnu (extrait)* - Gilles Gobeil
7. *Embrace (extrait)* - Monique Jean
8. *Music Box II* - Kathy Kennedy
9. *Woodstock to Detroit* - Frank Koustrup
10. *Réponse impressionniste donnée par Josef K. lors d'une fin de soirée hivernale à une touriste française qui passait en face de la gare* - Daniel Leduc
11. *Spleen (extrait)* - Robert Normandeau
12. *.TRANse.SEPTem. [Machina Mundi In Septem Saeculum ]* - Er Polen
13. *enclave (excerpt)* - Laurie Radford
14. *Sous les décombres d'une brève hémorragie champêtre* - Jean Routhier en collaboration avec Christof Migone et Michel F. Coté
15. *L'Éveil de la cité* - Frédéric Roverselli
16. *3 Radioludes (extrait)* - Claude Schryer
17. *Le Poisson Qui Cache l'Oiseau* - Pascale Trudel
18. *Jack in a (Music) Box* - John Winiarz
19. *Hockey Night In Opera* - Egils Bebris
20. *Possible Spaces No. 1* - Gustav Ciamaga
21. *Pleasant Tasks* - Janet Cross
22. *Starting From the House, Working Outwards* - Rob Cruickshank
23. *Jolly* - Bruno Degazio
24. *Harmonica* - Robert Del Buono
25. *Chronographica Delta* - Markos Lekkas

## DISContact! II Disc 2

1. *Arcade '94* - Andra McCartney
2. *Nocturnal Premonitions* - Sarah Peebles
3. *Fleeting Wheels of Changes (excerpt)* - Randall Smith
4. *Abide With Me (New York No 1)* - E C Woodley
5. *Chants of the Apocalypse: Icarus Strictures Part Two; Fanfare: Parade (Words of War)* - Wes R D Wraggett
6. *Siquppalavuk/It Sounds Like Breaking (excerpt)* - Mara Zibens
7. *What Are You Talking About?* - Bentley Jarvis
8. *Extensions V (for Ionospheric Sounds, Trombone and Electronics)* - Chris Meloche
9. *On The Other Shore* - Sergio Villarreal
10. *Song of the Turtle* - Gregory Jay Lowe
11. *Processions (excerpt)* - Diana McIntosh
12. *Zipper Music* - Gordon Fitzell
13. *Inukshut* - Garth Hobden
14. *The Children Are the Future* - Shawn Pinchbeck
15. *I Beat John Sobol at Pool Last Night* - Steven R Heimbecker
16. *Big Piano: Storm (excerpt)* - Daniel Scheidt
17. *Darkness Colours* - Darren Copeland
18. *Guitar With Hut20* - Martin Gotfrid
19. *Spraying* - Fred Semeniuk
20. *Bamboo, Silk and Stone (excerpt from tape part)* - Barry Truax
21. *Flaming Toast* - Barbara Golden
22. *Brain Wash* - Yasuhiro Ohtani
23. *En vol* - Christian Calon
24. *Epilogon* - Thomas Gerwin
25. *El mundo después de la invasión de los zorápteros* - Francisco López
26. *Ritual of the Rose* - Daniel Zimbaldo

Pour se procurer ce double CD, envoyer \$12.00 + frais de transport à la CEC. Argent, chèques et mandats-poste en argent canadien, SVP.  
This double CD is available from the CEC for \$12.00 + shipping. Please, Canadian check, cash, or International money order only.

*Contact!* est une publication de la Communauté électroacoustique canadienne (CEC); © 1995, tous droits réservés Communauté électroacoustique canadienne (CEC), Montréal, Canada. *Contact!* est publié deux fois par année, grâce au soutien financier du Conseil des Arts du Canada. Toute information envoyée pour fins de publication est considérée soumise sans condition et peut également être sujette à révision ou commentaire par le bureau de rédaction de la CEC. Les énoncés, opinions, et points de vue sont ceux des auteurs et ne représentent pas nécessairement les vues de la CEC. Le contenu de *Contact! 8.2* ne peut être reproduit qu'avec la permission écrite de la CEC. ISSN 0838-3340. Vol. 8 No. 2. Dépôt légal - 1er trimestre 1988: Bibliothèque nationale du Québec; Bibliothèque nationale du Canada. Envoi de publication - Enregistrement No.10266.

L'inscription à la CEC couvre la période du 1er juin au 31 mai. Les droits d'affiliation sont les suivants: Membre votant • 60\$, Membre associé • 30\$, Membre institutionnel • 60\$, les membres de la CEC ne résidant pas au Canada doivent ajouter 15 \$ aux tarifs indiqués ci-dessus.

Tarifs de publicité pour *Contact!*:  
1/4 page (3 3/8" Lx4 1/2" H) • 75\$  
1/2 page (7 1/8" Lx4 1/2" H) • 125\$  
1/2 page (3 3/8" Lx9 3/8" H) • 125\$  
page (7 1/8" Lx9 3/8" H) • 200\$

Le masculin est utilisé dans cette publication uniquement pour alléger le texte.

Les noms des membres de la CEC apparaissent en caractère gras de le texte.

**Communauté  
électroacoustique canadienne  
(CEC)  
Canadian Electroacoustic  
Community**

1908 Panet suite 302  
Montréal QC CANADA H2L 3A2  
T +1 514 849 1564  
F +1 514 524 0323  
email [cec@vax2.concordia.ca](mailto:cec@vax2.concordia.ca)  
[http://leccaine.music.ca/~berger/cec\\_home.html](http://leccaine.music.ca/~berger/cec_home.html)

*Contact!* is a publication of the Canadian Electroacoustic Community (CEC); © 1995, All rights reserved Canadian Electroacoustic Community (CEC), Montréal, Canada. *Contact!* is published semi-annually, with the financial assistance of the Canada Council for the Arts. All information received for publication is treated as unconditionally assigned for publication and subject to editing and comment by the editorial board. Statements, opinions, and points of view expressed are those of the writers and do not necessarily represent those of the editors or of the CEC. The contents of *Contact! 8.2* may only be reproduced with the written permission of the CEC. ISSN 0838-3340. Vol. 8 No. 2. Legal deposit 1st quarter 1988. Bibliothèque nationale du Québec; National Library of Canada. Publication posting-Record No. 10266.

Membership for the CEC is from June 1 to May 31. Membership fees are: Full Member • 60\$; Associate Member • 30\$; Institutional Membership • 60\$. International memberships must include an extra 15\$.

Advertising rates for *Contact!*:  
1/4 page (3 3/8" Lx4 1/2" H) • 75\$  
1/2 page (7 1/8" Lx4 1/2" H) • 125\$  
1/2 page (3 3/8" Lx9 3/8" H) • 125\$  
full page (7 1/8" Lx9 3/8" H) • 200\$

Names of CEC members appear in bold.

# Contact! 8.2

NOTE DU DIRECTEUR • DIRECTOR'S NOTE ~ 4

DU CONSEIL • FROM THE BOARD ~ 5

ÉCHOS • ECHOES ~ 7

UNE COURTE INTRODUCTION À L'INTERNET  
A BRIEF INTRODUCTION TO THE INTERNET ~ 13

*par/by Daniel Scheidt*

ICMC '94 ~ 18

*par/by Barry Truax*

LE MANTEAU DE NUIT • THE GOWN OF NIGHT ~ 21

*par/by Tsippi Fleischer*

UN OUTIL DE VALEUR - CSOUND - A WORTHY TOOL ~ 23

*par/by Denis L'Espérance*

HORS-PHASE • DETUNING ~ 27

*par/by Amanda Aronchick*

COMPTES RENDUS • IN REVIEW ~ 29

CATÉGORIES JUNGiennes POUR DES TYPES DE COMPOSITION  
JUNGIAN MODELS FOR COMPOSITIONAL TYPES ~ 44

*par/by Kevin Austin*

RAPPELS ACOUSMATIQUES ~ ACOUSMATIC UPDATE ~49

*par/by Francis Dhomont*

À PROPOS DE LA PROJECTION SONORE  
ON SOUND PROJECTION ~ 55

*par/by Kevin Austin*

UN PRÉLUDE AUX PROBLÉMATIQUES EN EA  
A PRELUDE TO EA GENDER ISSUES ~ 68

*par/by Andra McCartney*

CONCERNANT LA FONDATION D'UNE NOUVELLE SOCIÉTÉ  
MONDIALE DE MUSIQUE ÉLECTROACOUSTIQUES  
CONCERNING THE FOUNDING OF A NEW WORLD WIDE SOCIETY  
FOR ELECTROACOUSTIC MUSIC ~ 75

*par/by Folkmar Hein*

CALENDRIER • CALENDAR ~ 82

## ÉDITEUR - EDITOR

**Ian Chuprun**

## PRODUCTION

**Frank Koustrup**

## CORRECTION D'ÉPREUVES ET TRADUCTION

### PROOFREADING AND TRANSLATION

**Kevin Austin, Nathalie Berger, Ned Bouhalassa, Serge Bourgoin, Anne Brierley, Isabelle Goulin, Charles de Mestral, Frank Koustrup, Robin Minard, Jean Routhier, Charlotte Turner, Isabelle Wolfmann**

## COLLABORATEURS - CONTRIBUTORS

**Amanda Aronchick, Kevin Austin, Ned Bouhalassa, Francis Dhomont, Denis Dion, Tsippi Fleischer, Folkmar Hein, Ralph Hopper, Frank Koustrup, Denis L'Espérance, Al Mattes, Andra McCartney, Chris Meloche, Laurie Radford, Daniel Scheidt, Barry Truax, Mara Zibens**

## MISE EN PAGE - LAYOUT

**Ian Chuprun**

## NOTE DU DIRECTEUR

*Bonne nouvelle!*

Le CEC a reçu un budget d'exploitation du Conseil des Arts du Canada pour l'année 1995-1996. Cela signifie que nous serons en mesure de garder notre bureau national pour une autre année afin que l'on continue de parler de l'électroacoustique au Canada et dans le monde entier.

Merci à tous ceux qui nous ont exprimé leur inquiétude par lettre face à cette éventuelle réduction des fonds attribués au CEC. Dans la prochaine année ces lettres seront essentielles à notre survie.

Au nom du Conseil d'administration et des membres du CEC j'aimerais remercier le Conseil des Arts du Canada pour ce soutien renouvelé.

Cette édition de *Contact!* n'est pas comme les autres: c'est un numéro double avec un double disque compact. Quelle abondance! De la matière à réflexion et du plaisir pour plusieurs mois!

Cinquante et un compositeurs membres du CEC nous ont soumis de courtes pièces et des extraits pour le *DISContact! II*. Ces œuvres ont été acceptées telles quelles et apparaissent par ordre géographique/alphabétique sur le disque. Les droits d'auteurs et le mastering reviennent à chacun des compositeurs. Pour plus d'information sur *DISContact! II*, lisez la première page et la quatrième de couverture.

Dans cette édition les textes français et anglais apparaissent en parallèle sur chaque page. C'est un changement par rapport à la mise en page de *Contact! 8.1* mais cela ressemble à ce qui avait été fait dans des numéros antérieurs. Merci de nous indiquer votre préférence.

Je tiens à remercier tous ceux qui, volontairement, nous ont prêté leur temps et leur énergie pour mener à bien le projet *Contact!* et *DISContact II*. Les noms de ces nobles âmes se trouvent en page 3 et dans le livret du CD. Une mention spéciale pour Charlotte Turner qui a vécu tous les hauts et les bas de cette aventure.

Bruce Pennycook, Jude Collins, Nathalie Berger et Jean-François Petit méritent aussi des applaudissements pour notre apparition sur le World Wide Web. Vous trouverez l'adresse du *Homepage* en page 3.

Votre attention SVP! Nous vous annonçons le concert dans le réseau WWW des Electroclips-Supercourts du mois! Nous informons tous les compositeurs membres du CEC qu'ils peuvent nous soumettre une pièce que l'on pourra entendre sur le *Homepage* du CEC. Elle ne doit pas durer plus que dix secondes. En effet le "downloading" d'une pièce plus longue serait tellement lent que pour le moment mieux vaut s'en tenir à une catégorie ultra-mini courte! Faites-la parvenir sur un DAT clairement identifié. Une pièce par compositeur. Œuvres inédites seulement. Pas d'extraits. Premier arrivé, premier servi! Tous les DAT seront renvoyés.

Ian Chuprun  
Directeur du CEC

## DIRECTOR'S NOTE

*Good News!*

The CEC has received an operating budget from the Canada Council for the Arts for 1995-96. This means that we will continue to operate our national office to facilitate communication about electroacoustics in Canada and around the world for another season.

A thank you to everyone who wrote letters expressing concerns about potential funding cuts to the CEC. These letters will become crucial to our continued operation over the next few years.

On behalf of the Board of Directors and the members of the CEC, I would like to thank the Canada Council for this continued support.

This is a very special *Contact!*. A double issue with a double CD. An unparalleled abundance. Plenty to ponder and enjoy over the coming months.

Fifty-one CEC composers submitted short pieces and excerpts for *DISContact! II*. These works were accepted 'as is' and were arranged in a geographic/alphabetic order. Copyright and mastering credit remains with each composer. For more information on *DISContact! II*, please see inside the front and back covers.

For this *Contact!*, the French and English text has been run in parallel on each page. This is in contrast to the format in *Contact! 8.1* but similar to what was done years ago in earlier issues. Please feel free to state your preference.

I would like to thank the many people who volunteered their time and energy to bring *Contact! 8.2* and *DISContact! II* to the reader and listener. These noble souls are listed in the production box on page 3, and in the liner notes for the CD. Special mention should go to Charlotte Turner, for living with the ups and downs of this production.

A deserved thanks go to Bruce Pennycook, Jude Collins, Nathalie Berger, and Jean François Petit for setting up our new homepage on the World Wide Web. The homepage address is on page 3.

Announcing the WWW Super-Shorts Electroclips-of-the-Month Net-Concert. This is a call for works to all CEC members to submit pieces to appear on the CEC homepage. Pieces must be no longer than 10 seconds (downloading longer pieces from the net can be slow, so for now we are sticking to this ultra-mini category), and arrive on a clearly labeled DAT. One piece per person. Unpublished works only. No excerpts. First come first served. All DATs will be returned.

Ian Chuprun  
Director of the CEC

## DU CONSEIL

*"Le Blues de l'après-budget" ou sur quel pied danser?*

Au moment où j'écris cet article, les canadiens connaissent déjà le nouveau budget et l'impact qu'il a sur notre façon très unique de faire les choses. Ce qui nous reste à connaître sont les effets à long terme de ces mesures budgétaires sur notre organisme pour les prochaines années. Comme l'ont souligné de nombreux commentateurs, ce budget semble annoncer la fin d'une certaine vision sur ce que c'est d'être canadien et aussi la fin d'une ère. Tout comme le *Crow Rate* (ces subventions accordées aux agriculteurs des Prairies pour le transport du grain au port le plus proche), l'idée d'une société d'individus soucieux de leurs prochains et impliqués dans un projet social représentés par leur gouvernement pour la réalisation de ce projet semble destinée à la poubelle de l'histoire.

La culture n'a pas été épargnée et beaucoup risquent la guillotine. Le Conseil des Arts du Canada qui depuis longtemps est notre principal source de subventions, a cependant été moins touché que d'autres agences culturelles. Nous n'aurons pas à subir les conséquences d'une réduction de budget de 24% comme le Centre National des Arts ou bien de 18% comme l'Office National du Film mais seulement de 9% répartie sur trois ans. On peut peut-être y voir une marque de l'estime qu'Ottawa porte au Conseil des Arts. Ou peut-être est-ce le résultat des pressions efficaces faites auprès du gouvernement par le nouveau et très controversé conseil d'administration. Ou bien encore est-ce un signe de la compréhension un peu tardive qu'il ne vaut mieux pas saigner à blanc les artistes qui sont peut-être les derniers à pouvoir offrir une réflexion sur l'identité culturelle canadienne et à permettre la critique, l'expression des opinions, l'introspection et l'écoute. Nous ne connaissons probablement jamais la vraie raison, si il y en a une raison, mais nous pouvons être reconnaissants de cet accès de bienveillance.

Sitôt le budget dévoilé, le Conseil des Arts a rendu public son plan d'action, *A design for the future*, que l'on attendait depuis longtemps. Il y a de grands changements. Certains bienvenus et nécessaires, d'autres surprendront la communauté artistique. La bonne nouvelle est que des remaniements dans l'administration représenteront 10 millions du montant des réductions. On peut bien sûr se demander si ceci aura une répercussion sur certains des programmes offerts et quelle était la situation du fonctionnement administratif pour justifier une telle mesure, mais puisque le résultat est qu'il y aura plus d'argent à répartir entre les artistes, c'est une bonne nouvelle.

Les changements dans le financement des organismes culturels ne devraient pas trop nous affecter. En effet, d'après le plan d'action, les organismes qui ont des publications ou promeuvent une activité artistique par la

## FROM THE BOARD

*Post Budget Blues - or how we learned to waltz again*

Canadians are aware, by now, of the federal budget and the changes that it has made in our unique way of doing things. What remains to be seen is how the long-term effects of the budgetary measures will affect us in the years to come. Many commentators have pointed out that this budget seems to reflect the end of a certain kind of attitude of being Canadian and the end of an era. Like the *Crow Rate*, a society of concerned and caring individuals represented by their government acting on their behalf to express this caring, seems destined for the scrap heap of history.

Culture was not spared and there are many corpses on the cutting room floor. The Canada Council, long the mainstay of our funding has, however, received a lighter degree of cuts than other cultural agencies. We are not facing cuts of 24%, as is the National Arts Centre, or even the 18% which Telefilm and the National film Board face, but rather a more modest 9% spread over three years. Perhaps this is a reflection of the high esteem that the Canada Council receives in Ottawa, perhaps it is the result of effective lobbying on the part of its new, much-maligned Board Chair, or perhaps it is a belated realization by the Government that it is best not to cut too deeply as artists are, perhaps, one of the last remaining reservoirs of what it means to have a reflection of Canadian culture available for inspection, viewing, introspection and hearing. We might never learn the truth, if there is such a thing in these types of situations, but we should be thankful for small mercies.

No sooner was the budget released than the Canada Council's long awaited strategic plan, *A Design for the Future*, was released. There are big changes. Some of them are welcome and necessary, but some come as a surprise to the arts community. The welcome news is that administration cuts will absorb some \$10 million worth of the changes. This leads to some questions about what programs might suffer due to these cuts and what the situation was that allowed for such excesses to build up in a grants giving organization in the past, but the fact that these changes should result in more funding being made available for artists is good news.

The changes in funding to Arts Service Organizations should not affect us too much. The Canada Council's plan seems to suggest that ASOs which program, publish or assist in these types of arts activities will continue to receive funding. *Contact!*, *DISContact!*, festivals such as JERD and other previous festival events should ensure that we will continue to receive funding. However, the prospects for *Scratch* and *INFOMUS* is less clear. There is a renewed interest in assisting artists with multidisciplinary projects and, like so many other government agencies, the so-called information highway beckons. There will be funding available for network projects and other information distribution services that will benefit Canadian artists.

## DU CONSEIL...

diffusion devraient continuer à être subventionnés. Les réalisations telles que *Contact!*, *DISContact!*, le festival JERD ainsi que d'autres festivals organisés dans le passé devraient donc nous permettre de continuer à recevoir du financement. En revanche, l'avenir de *Scratch* et *INFØMUS* est moins clair.

Il semble y avoir une volonté renouvelée de soutien aux artistes développant des projets multidisciplinaires et, comme bien d'autres organismes gouvernementaux, le Conseil brandit la fameuse autoroute de l'information. On nous assure que les projets de réseaux et de services de diffusion de l'information utiles aux artistes canadiens seront financés. Le plan d'action parle également d'un nouveau fond pour le développement de la haute technologie et si possible, des artistes y travaillant. Sur le papier au moins, l'avenir du CEC est plutôt bon.

Ce qui pourrait nous être profitable est l'engagement renouvelé dans la production d'œuvres canadiennes ainsi que la prise de conscience progressive que la diffusion d'œuvres canadiennes est essentielle à la survie de la culture canadienne. Cela veut-il dire pour autant que les orchestres symphoniques et les maisons d'opéra qui depuis longtemps reçoivent la plus grosse part de gâteau du budget attribué à la musique, auront moins d'argent s'ils ne présentent pas de pièces de compositeurs canadiens? Est-ce qu'on reconnaîtra enfin que depuis trop longtemps le gouvernement subventionne les créations musicales de compositeurs européens morts depuis bien longtemps? Ne mettons pas la charrue avant les boeufs. Car si l'on juge par les expériences passées, les modes de financement des organismes culturels ne sont pas prêts de changer de façon décisive.

Si l'on se fie au plan d'action, il y aura tout de même beaucoup d'autres modifications. Il est difficile de prédire leur nature et leurs destinataires. Dans la mesure où nous continuons d'être un organisme qui fournit un service à ses membres sous forme de publications, de concerts et qui travaille à la diffusion de la musique de ses membres, nous continuons de remplir les conditions requises pour recevoir des subventions.

Notre apparition dans le World Wide Web grâce au projet *INFØMUS* signifie qu'il est maintenant possible de présenter des extraits de la musique de nos compositeurs sur le réseau. Cette forme unique de diffusion devrait sans doute attirer l'attention du Conseil des Arts mais il n'est pas dit qu'il trouvera les \$25 000 additionnels par année qui disparaîtront bientôt de notre budget pour mener le projet à bien.

Votre compétence et votre engagement artistique sont tout aussi utiles au CEC que le travail accompli par les membres du conseil d'administration et le personnel. Nous avons besoin d'aide pour défendre notre cause auprès du Conseil des Arts. Si vous pouvez utiliser un peu de votre énergie créatrice pour écrire à Donna Scott, Présidente du Conseil des Arts du Canada, Roch Carrier, Directeur, et

*Suite à la page 81*

## FROM THE BOARD...

There is also a statement in the strategic plan that new funds for high technology will be made available, if possible, and that artists working in these areas will benefit. So, on paper at least, the situation looks good for the CEC.

Also of possible benefit to us is a renewed commitment to Canadian artistic production together with an increased understanding that distribution of Canadian works is essential to the survival of Canadian culture. Will this mean that the symphony orchestras and the opera companies, long the largest drain on the budget of the Music Department will receive less if they do not present Canadian works? Will there be a belated recognition that Canadian Government funding has, for too long, been supporting the musical creations of long-dead European composers? Don't hold your breath waiting for large scale changes. If past experience is any indication of the reality of this type of rhetoric, we will not see any large change in funding practices soon.

There will, however, be many other changes from the broad outlines of the strategic plan. What they will be and who they will affect we can not predict. As long as we continue to be an organization which provides services to our members in the form of publications and concert activities as well as distribution of our members' music we should continue to qualify for funding. The homepage on World Wide Web that we now have as a part of the *INFØMUS* project means that we can now begin to present extracts of members' music on the net. This unique form of distribution should be of interest to the Council but whether or not they will find it in their budget to cover the additional \$25 000 per year that will soon disappear from our budget remains to be seen.

We can benefit from your expertise and your dedication to your art just as you benefit from the work of board members and staff. We need help in presenting our case to the Canada Council. If you can use some of your creative energies to write to Donna Scott - Chair of the Canada Council, Roch Carrier - Director, and to Daniel Swift - Contemporary Music Officer, regarding the benefits that the CEC has provided you in your career as a composer, it would be of enormous assistance.

We need to speak with a strong and united voice if we are to continue to provide services that show that the CEC is in the vanguard of ASOs and that the services we provide can be looked on as a model for the Canada Council strategic plan.

Al Mattes  
President - CEC

Al Mattes has been active with arts organizations for close to thirty years. In 1986, he organized *Wired Society*, an ea confernece which led the way to the formation of the CEC. In 1993 he produced the *Journées ELECTRO-RADIO Days (JERD)*, a coast to coast ea radio festival.

## ÉCHOS

### *Les lettres au rédacteur*

*Les lettres au rédacteur doivent être envoyées à:*

Contact! email - Contact!  
1908 Panet suite 302 cec@vax2.concordia.ca  
Montréal QC, H2L 3A2

### **Ars Sonora**

Chers collègues,

Nous sommes très heureux de vous annoncer la création de l'association Ars Sonora, qui veut promouvoir la musique électroacoustique, soutenir les concerts, organiser des colloques nationaux, et participer à des échanges internationaux.

Puisqu'une part importante de notre activité sera la diffusion d'information en France et ailleurs nous sommes heureux d'être associé à NICE (New International Community of Electroacoustic Music) et souhaitons collaborer avec tous ses membres.

Nous sommes pour le moment à nous établir en France, où nous prévoyons avoir un bon nombre de membres afin de promouvoir adéquatement la musique électroacoustique.

Un point saillant de notre activité sera la mise sur pied de rencontres pour les délégués internationaux.

N'hésitez pas à communiquer avec nous pour toute information concernant la production électroacoustique française, les studios, etc.

Dans l'espoir d'une collaboration future, nous sommes:

Jean Yves Bosseur - Président  
Marianne Lyon - Vice Présidente  
Christian Zanesi - Secrétaire  
Paris, November 23, 1994.

### **Adieu Chants Magnétiques**

Chers collaborateurs et amis,

La présente est pour vous annoncer que, comme vous le savez peut-être déjà, *Chants Magnétiques* a été retiré de l'antenne le 14 janvier 1995.

À ce stade-ci, je ne peux malheureusement donner que des informations partielles sur ce qu'il adviendra de la diffusion de la musique actuelle à notre antenne, mais la direction m'a assuré que la même place serait donnée à cette musique. Un nouveau créneau intégrant les musiques actuelles sera instauré en avril prochain. Le titre de travail

## ECHOES

### *Letters to the Editor*

*Letters to the editor should be sent to:*

Contact! email - Contact!  
1908 Panet suite 302 cec@vax2.concordia.ca  
Montréal QC, H2L 3A2

### **Ars Sonora**

Dear Colleagues,

We are very proud to announce the creation of the association, Ars Sonora, which aims to promote electroacoustic music, encourage performances, organize national encounters and participate in international exchanges.

Since an important part of our activity will be the gathering and releasing of all information for France as well as for abroad, we are pleased to be part of NICE, the New International Community of Electroacoustic Music. We are looking forward to a close collaboration with all of its members.

For the moment, we are drawing attention to our organisation in France and are hoping to have a wide membership. This will enable Ars Sonora to better promote and diffuse electroacoustic musics.

A highlight of our activity will be the meetings of the international delegates. We hope to to enhance and reinforced exchange.

Do not hesitate to ask us for any information you may need on French electroacoustic productions, studios, etc.

Looking forward to a close collaboration, we are:

Jean Yves Bosseur, Président  
Marianne Lyon, Vice Présidente  
Christian Zanesi, Secrétaire  
Paris, November 23, 1994.

### **Goodbye Chants Magnétiques**

Dear Friends and Collaborators,

This letter is to announce, as you may already know, that the last broadcast of *Chants Magnétiques* occurred around January 14, 1995.

At this time, I can only give partial information about what will become of broadcasts of musique actuelle on our network, but management has assured me that the same time slot will remain devoted to this style of music. A new

## ÉCHOS...

en est *Nouvelles Tendances* et il traduit, je crois, la volonté de conférer à cette émission un mandat explorateur plus large, c'est-à-dire à la fois de diffusion, d'information et de prospection au sens le plus englobant du terme.

La possibilité de proposer des projets spéciaux, des captations, etc, en vue d'une éventuelle diffusion demeure, à ce point-ci, valide. Quoique je ne sache pas encore quelle sera ma place et mon rôle au sein de ce nouveau créneau, j'assurerai «l'interim», et je me ferai un honneur de soutenir vos projets. Je ne puis donc que vous encourager à m'en faire part.

En terminant, je tiens sincèrement à vous remercier d'avoir contribué à faire de *Chants Magnétiques* ce qu'elle aura été, c'est-à-dire, un lieu où l'on pouvait parfois faire naître ... «à travers l'énorme rien», la «menace du possible».

Merci d'avoir été là...

J'espère avoir de nouveau la très grande chance de travailler avec vous.

Mario Gauthier,  
Réalisateur - *Chants Magnétiques*  
Montréal, le 30 novembre 1994

## SOCAN...

Madame, Monsieur,

Fort mécontent des nouvelles politiques de répartition des droits d'auteur adoptées par la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SOCAN), je lui ai retourné les chèques qu'elle me faisait parvenir pour les périodes de répartition des 2e et 4e trimestres de 1993 accompagnés d'une lettre.

Nous savons tous que la loi canadienne sur le droit d'auteur est désuète. Les responsables de la SOCAN affirment travailler à son remaniement. Reste à savoir si leur action est ou sera vraiment motivée par le souci d'atteindre une plus grande équité pour les créateurs. À la lumière des nouvelles politiques de répartition, nous serions plutôt portés à croire que cet organisme, né de la fusion de la SDE et de la CAPAC il y a quelques années, ait de plus en plus tendance à servir les intérêts des bien nantis.

Vous trouverez donc ci-joint copie de la lettre que j'ai adressée au conseil d'administration de la SOCAN. Je sollicite ainsi votre attention quant au peu de considération que semble porter la SOCAN à une certaine catégorie de ses membres de même que votre appui en ce qui trait à ma démarche.

Je vous remercie de votre coopération et vous prie,

## ECHOES...

show will start next April. The working title is *Nouvelles Tendances* (New Tendencies); which indicates, I believe, the desire to give this new show a larger mandate to explore through broadcasting, providing information and canvassing in the largest sense possible.

Proposals for special projects, on-site recordings etc, for future broadcasts are, at this time, still welcome. Although I don't yet know what my own role will be in this new project, I am overseeing the 'interim' and would be delighted to support your projects. I can only encourage you to let me know if I can be of service.

To conclude, I sincerely thank you for contributing to *Chants Magnétiques* in making it a venue where we could at times produce "dangerous possibilities".

Thank you for having been there...

I hope to have the pleasure of working with all of you again.

Mario Gauthier  
Director - *Chants Magnétiques*  
Montréal, November 30, 1994.

## SOCAN...

To whom it may concern;

I was very dissatisfied with the new policies of the Society of Composers, Authors, and Music Publishers of Canada, (SOCAN), regarding their distribution of royalties. I have sent SOCAN a letter along with the cheques they sent me for the distribution periods of the second and fourth quarters of 1993.

We all know that the Canadian copyright laws are outdated. SOCAN claims to be working towards changing this, but it remains to be seen whether their actions indeed stem from a concern for greater equity for composers. In light of their new distribution policies, I am inclined to believe that SOCAN, born of the merger of Procan and CAPAC several years ago, is more and more looking out for the interests of the rich.

I have attached a letter addressed to SOCAN's administrative council. I wish to draw your attention to the lack of concern SOCAN is showing for a particular group of its members and to ask for your support.

Thank you for your cooperation.

André Hamel  
Montréal, January 12, 1995.



## ÉCHOS...

Madame, Monsieur, de bien accepter l'expression de mes salutations distinguées.

André Hamel  
Montréal, le 12 janvier 1995

À l'attention des membres du conseil d'administration de la SOCAN:

Vous trouverez, joint à la présente, les chèques de droits d'auteur que j'ai reçus pour les périodes des 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> trimestres de 1993. Le premier de ces chèques étant périmé, l'on m'en a fait parvenir un deuxième en remplacement. Ce n'était vraiment pas nécessaire de vous donner tout ce mal puisque je vous le retourne ici avec les deux autres. Tant qu'à y être, puisque dorénavant c'est au plus fort la poche, vous pouvez toujours les remettre à Roch Voisine ou à Corey Hart, c'est au choix.

Ces chèques de 9,12\$ et de 14,09\$ s'appliquent à l'exécution en concert de deux pièces dont les durées sont, respectivement, de 9 et de 15 minutes. Si je sais encore compter plus loin que quatre, ça fait quelque chose comme 1\$ la minute. Je ne sais pas si, compte tenu des heures de répétition qui lui ont été nécessaires, l'interprète aurait accepté de jouer pour un tel montant. Probable que non.

Il y a quelques années (du moins, avant la fusion SDE, CAPAC), ces exécutions m'auraient rapporté environ dix fois plus. Et ce n'était déjà pas le Pérou! Je suis bien conscient que le montant versé jadis aux créateurs pour les droits de concert étaient de beaucoup supérieurs au montant payé pour le permis par le diffuseur. Pourtant, à moins que je ne me trompe, plusieurs sociétés de perception des droits à travers le monde appliquent de telles politiques. Il doit bien y avoir des raisons pour ça. Avant tout, il ne faudrait pas oublier que l'établissement de tels modes de répartition représente un compromis entre la valeur du travail des créateurs et la capacité de payer des producteurs. (Au fait, s'est-on demandé s'il était possible de hausser les montants des permis?) De plus, cette politique avait quand même le mérite, d'une part, de donner un coup de pouce aux artistes de la relève en musique populaire (en effet, ceux-ci se produisent souvent sur scène assez longtemps avant d'endisquer) et, d'autre part, de permettre aux créateurs de l'avant-garde musicale d'obtenir, pour leur travail, des redevances décentes.

Et nous parlons de redevances décentes, sans plus. En effet, dans le domaine de ce que vous appelez *musique de scène*, même un compositeur bien établi ne peut espérer voir ses œuvres exécutées plus d'une dizaine de fois dans une même année (et quand bien même ce serait vingt, à dix piastres la *shot*...). Pour la plupart des compositeurs de musique contemporaine, trois exécutions représentent une bonne année. En ce qui concerne la radio, ce n'est guère plus brillant. Outre le réseau FM de Radio-Canada et, à

## ECHOES...

*SOCAN continued...*

To the administrative council of SOCAN,

You will find enclosed the royalty cheques that I received for the second and fourth quarters of 1993. The first cheque was stale dated and a second was sent to me as a replacement. You really shouldn't have bothered, as I am returning these cheques. For what they're worth, you can always send them to Roch Voisine or Corey Hart; your choice.

These cheques, for the amounts of \$9.12 and \$14.09, are for the performance of two pieces of 9 and 15 minutes duration each. Assuming I still know arithmetic, I calculated my rate of pay at \$1 per minute. Considering the hours of practice put into this performance, I doubt the performer would have agreed to play for this amount.

A few years ago, before the days of SOCAN, I would have earned about ten times that amount for the same performance. And even that was not a fortune. I am well aware that the amount that composers used to be paid for concert rights was much higher than what the distributor paid for the permit. Yet, unless I am mistaken, several performing rights societies around the world do this. There must be a good reason. Remember that distribution is a compromise between the value of a composer's work and the producers' ability to pay. The policy of distributing higher royalties had merit. On the one hand, it gave popular music artists, who often play live for a long time before recording, a little support. And on the other hand, it gave avant-garde composers the chance to obtain some decent royalties for their work.

And I am only talking about decent royalties. In fact, in what you call "serious music", even a well established composer cannot expect to have works performed more than a dozen times in one year (and even if a piece was played twice that often, it is only at ten bucks a shot). For the majority of contemporary music composers, three performances a year is a good year. The situation in radio is hardly better. Aside from Radio-Canada and CBC-FM, and some community stations (which pay no royalties), who supports this genre of music? Consider this when planning SOCAN's new policies: the royalties that a composer can hope to collect for his or her work does not even pay for the manuscript paper, not to mention the pencils.

Yet, if we look beyond petty prejudices, (I have heard people say that new music is not worth the paper it is written on), avant-garde creations, in all art forms, are necessary. I believe that failing to recognize this is as bad as a modern, computer age society ignoring the value of research and development.

Although most popular music artists are unaware of it, the

## ÉCHOS...

l'occasion, les stations communautaires (qui, soit dit en passant, ne paient pas de droits), qui fait une place à cette musique? Dans un tel contexte et à la lumière des nouvelles politiques de la SOCAN, les droits que le compositeur peut espérer percevoir pour son œuvre ne couvrent même pas le prix du papier à musique et c'est sans parler des crayons.

Pourtant, même au-delà des préjugés les plus bête (j'entends déjà dire que, justement, cette musique ne vaut pas le papier sur lequel elle est écrite), le travail des créateurs d'avant-garde est essentiel et ce, dans toutes les disciplines artistiques. Ne pas le reconnaître serait, à mon avis, aussi bête que, pour une société d'informatique, de n'accorder aucune importance à la recherche et au développement.

Malgré l'ignorance qu'en ont la plupart des artistes en musique populaire (je le sais, j'en fus), la «balance commerciale» des apports mutuels entre la musique dite sérieuse et la musique populaire est nettement à l'avantage de cette dernière. Karlheinz Stockhausen s'est servi d'un synthétiseur analogique bien avant Keith Emerson et, sans vouloir dénigrer les musiciens de rue des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, ce ne sont quand même pas eux qui ont mené à l'établissement des règles du système tonal aujourd'hui si cher à la musique populaire.

C'est un lieu commun de dire qu'une discipline artistique qui ne se renouvelle pas régresse. Et alors qu'en théâtre et en danse nous applaudissons aux succès internationaux de gens comme Robert Lepage ou Édouard Lock, on continue d'ignorer et de décourager ceux qui cherchent à renouveler le langage musical. Ce n'est déjà pas drôle quand on est confronté à cette attitude de la part des journalistes. Quand le coup vient de notre propre société de droits d'auteur, c'est encore plus dur à avaler.

Bien sûr, cette musique n'attire pas les foules (quoique si on la diffusait un peu mieux...). Bien sûr, elle ne génère pas des millions. Mais puisque, malgré cela, des gens y investissent temps et talent, est-ce bien nécessaire de se moquer d'eux en leur versant redevances aussi dérisoires?

Enfin, j'aime à penser que c'est plus par ignorance de la situation vécue par les compositeurs de musique contemporaine que par cupidité qu'une telle décision a été prise, qu'il puisse y avoir encore de la place à la SOCAN pour ceux qui, au-delà des impératifs du marché, osent encore prendre des risques.

En espérant que vous saurez donner à cette lettre toute l'attention qu'elle mérite, je vous prie, Mesdames, Messieurs, d'accepter l'expression de mes plus cordiales salutations.

André Hamel

## ECHOES...

fact is the "balance of distribution" clearly favors popular music over "serious music". Karlheinz Stockhausen used an analogue synthesizer well before Keith Emerson did, and, I don't mean to disparage them, the street musicians of the 17th and 18th centuries were not the ones who established the rules of the tonal system so important to today's popular music.

It has been said that an art form that does not renew itself will only regress. While we applaud international theater and dance successes like Robert Lepage and Edward Lock, we continue to ignore and discourage those who work to renew the language of music. The bitterest pill to swallow is that this attitude is prevalent among journalists - our fellow writers.

Electroacoustic music does not, of course, attract huge crowds (then again, if we had better broadcasting...). Neither does it bring in millions of dollars. Despite this, people invest their time and talent into it. Is it necessary to insult them by paying such pathetic royalties?

I like to think that this policy is due to ignorance of the situation of contemporary music composers rather than to greed. I also like to think that SOCAN still has room for those who, in spite of the imperatives of the market, still dare to take risks.

Sincerely,  
André Hamel

From Daniel Scheidt

Dear members,

I am writing, not in my capacity as a CEC Board Member, but as an individual composer living in Western Canada. I regret that as a mono-lingual Canadian I am unable to compose this letter in French, but I am pleased that the CEC will provide translation services permitting me to share my thoughts with Francophone members.

I am concerned for the future of the CEC in the context of an independent Quebec. I am curious to know the attitudes of Quebec-based members toward the upcoming referendum. What is the general attitude of the arts community in Quebec? Are artists as a group taking a stand one way or the other on the separation issue?

If Quebec separates, what will become of the CEC? Will this political steam-roller squash us like a bug? Will we become a bi-national electroacoustic community (BEC)? Will we have to move our office out of Quebec? Who will own the INFØMUS database?

More questions than answers, that's for sure. My own

De Daniel Scheidt

Chers membres,

Je vous écris non pas en tant que membre du conseil de la CEC, mais en tant que compositeur vivant dans l'Ouest du Canada. Je regrette d'être incapable d'écrire cette lettre en français, mais je sais que la CEC pourra en faire la traduction pour me permette de partager ma pensée avec les membres francophones.

Je suis perplexe sur le futur de la CEC dans le contexte d'un Québec indépendant. Je suis curieux de connaître l'avis des membres habitant le Québec quant au futur référendum. Quelle est l'attitude générale de la communauté artistique? Est-ce que les artistes en tant que groupe prennent position sur la question séparatiste?

Si le Québec se sépare, qu'advendra-t-il de la CEC? Est-ce que ce rouleau compresseur politique va nous écraser comme une mouche? Deviendrons-nous une communauté électroacoustique binationale (CEB)? Où sera situé notre bureau? Qui détiendra la base de données INFØMUS?

Plus de questions que de réponses! Mon avis personnel sur la question est qu'une majorité des sujets culturels sont reliés à la langue. Celle-ci est souvent un point de ralliement pour tout concept d'identité culturelle. Je crois comprendre qu'une majorité des Québécois adhère à l'idée de séparation comme une façon de s'assurer que leurs enfants parleront français. Je suis sympathique à cette préoccupation, mais j'espère que le Québec restera au sein du Canada pour que mes enfants puissent apprendre le français. De plus, je pense que le monde serait meilleur pour tous les enfants québécois si mes enfants parlaient français.

Je suis conscient que ceci est une réponse un peu simpliste à une question complexe entourant notre situation actuelle, mais je suis curieux de connaître l'opinion de nos membres du Québec. Quel futur envisageons-nous et quelles actions prendrons-nous pour l'atteindre?

Daniel Scheidt  
Banff, Janvier 1995

### Réflexions sur les *Réflexions* de Kevin Austin

Cher Kevin,

C'est avec un très grand intérêt que j'ai lu ton article *Réflexions sur un lexique de stratégies de compositions* (*Contact!* 8.1, pp 26-36). Il est essentiel que les compositeurs électroacoustiques se préoccupent des termes susceptibles de décrire leur écriture, encore jeune, toujours en évolution et dont il convient de jalonner les acquis

feelings concerning separation are based on the belief that a majority of cultural issues often revolve around language. Language often serves as a symbol representing the whole concept of cultural identity. It is my understanding that many people in Quebec support the idea of an independent Quebec as a means to insure that their children will continue to speak French. I am sympathetic to those concerns, but I hope that Quebec remains a part of Canada so that my children might speak French. And, I feel that the world would be a better place for the children of Quebec if my children learn to speak French.

I realize that this is perhaps a simplistic response to the complex issues surrounding our current situation, but I am curious to know how members from Quebec are feeling. What future(s) do we see for ourselves and how are we pursuing them?

Sincerely,  
Daniel Scheidt  
Banff, January 1995

### Reflecting on Kevin Austin's *Lexicon for Compositional Strategies*

Dear Kevin,

It is with much interest that I read your article, *Some Thoughts on a Lexicon for Compositional Strategies* (*Contact!* 8.1, pp. 22-36). It is essential that electroacoustic composers show interest in terms that can be used to describe their writing - young and evolving - and mark out the syntactic gains of the past decades. Your thoughts on this matter, added to those of other thinkers, help to consolidate what are still fragile foundations. Bravo!

However, one question remains: what of the adoption and particularly the discussion of these terms by the international electroacoustic community. I'm sure that you know how difficult it is in our field to generate any interest in and eventual consensus on this issue. You'll remember how Nil Parent's lexicon from 1980, *Neologie en marche*, proposing French terms to describe synthesizers, was left on the shelf. Unfortunately its pertinence, which could have at least been debated, was not even investigated. It suffered from poor distribution and limited readership, even in Québec. Pierre Schaeffer's terminology and concepts, sparking a movement based on his findings, had greater impact, and led other composers and thinkers to pursue this research. And yet, twenty-nine years after the publication of *Traite des objets musicaux*, Schaeffer's ideas are still misunderstood by many in the milieu. How many of those who use the term, "sound object (objet sonore)", really understand that what it refers to is not the "sound source or resonating body (corps ou source sonore)"?

## ÉCHOS...

syntaxiques. Ta réflexion, ajoutée à celle d'autres théoriciens, contribue à consolider des fondations encore fragiles, bravo.

Toutefois, une question se pose: celle de l'adoption — ou surtout de la discussion — par la communauté électroacoustique internationale de tels choix terminologiques. Tu n'ignores pas combien il est difficile en ce domaine d'éveiller un intérêt et, a fortiori, de réaliser un consensus. Rappelle-toi, par exemple, le lexique *Néologie en marche*, proposé ici par Nil Parent, en 1980, pour un vocabulaire français du synthétiseur et demeuré sans lendemain. La question de sa pertinence, qui pouvait bien entendu être contestée, n'a même pas été posée, et c'est dommage; les moyens de sa diffusion étant insuffisants, cette recherche n'a pas dépassé le cadre d'une lecture ultra-confidentielle, même au Québec. La terminologie et les concepts de Pierre Schaeffer ont eu plus de chance grâce au puissant mouvement de pensée né de ses travaux et pris en relais par de nombreux compositeurs ou théoriciens; et pourtant, ils sont encore mal connus dans le milieu électroacoustique, vingt-neuf ans après la publication du *Traité des objets musicaux*. Combien, notamment, parmi ceux qui utilisent l'expression «objet sonore», savent de quoi il s'agit réellement, quand bien même ils ne la confondent pas avec «corps ou source sonore»?

Ces remarques, cher Kevin, en apparence négatives, sont loin de l'être dans mon esprit; elles n'ont d'autre but que de t'inciter à ne pas réserver ta réflexion à un entourage restreint et à entrer en contact avec tous ceux qui, ailleurs et déjà, contribuent à décrire les procédures électroacoustiques et à jeter les bases d'un «métalangage» qui les désigne. Mais j' imagine que tu ne m'as pas attendu pour y penser.

Je tiens néanmoins, si tu ne les possèdes déjà, certaines adresses à ta disposition (entre autres celle d'un Séminaire qui a lieu en ce moment au GRM, à Paris, sur *Le champ morphologique: outils, concepts, écriture*). N'hésite pas à me les demander.

Bien amicalement.

Francis Dhomont  
Montréal, février 1995

## ECHOES...

Though my comments may seem negative Kevin, rest assured that my feelings are not; my only goal in writing these lines is to suggest that you share your proposal with a larger community, and that you contact those who have been and are still contributing to a body of knowledge concerning electroacoustic practices, thereby assisting in the creation of a meta-language to describe them. That said, I'm sure that this possibility has already crossed your mind.

I have several addresses that you may find useful. Amongst others, there is that of a seminar presently taking place at the GRM in Paris, entitled, *The Morphological Field: Tools, Concepts, Writing*. Do not hesitate to contact me.

Your friend,  
Francis Dhomont  
Montréal, February 1995

translation: Ned Bouhalassa  
Occasional translator Ned Bouhalassa likes to borrow peoples' eyeglasses to see the world from as many points of view as possible.

## ANALOG SERGE MODULAR MUSIC SYSTEMS

The finest in sonic sourcing  
and signal processing  
Call for our complete catalogue featuring  
sixty-two modules  
including

New Timbral Oscillator, Variable Bandwidth VC Filter  
Variable 'O' VC Filter, Resonant 10 Band Equalizer  
Ring Modulator, Triple Waveshaper, Wave Multipliers  
Envelope Detectors, Wilson Analog Delay  
Analog Shift Register, Frequency Shifter, Pulse Divider  
Divide by 'N' Comparator, Noise and Random Voltage Sources  
Smooth & Stepped Generator, Sequencer/Programmers  
Touch Keyboard Sequencer



SOUND TRANSFORM SYSTEMS  
Oakland California USA  
VOX 510-465-6896 FAX 510-465-4656

# UNE COURTE INTRODUCTION À L'INTERNET

## A BRIEF INTRODUCTION TO THE INTERNET

Daniel Scheidt

### 2È PARTIE

*Cet article fait suite à Courte introduction à l'Internet - 1e partie, publié dans Contact! 7.3. La première partie a couvert les ressources de communication sur l'Internet, tandis que cet article présente une brève introduction aux multiples ressources d'informations disponibles sur l'Internet.*

L'Internet est un très grand réseau d'ordinateurs à l'échelle planétaire, des centaines de milliers de machines accessibles par des millions de personnes. Inscrits sur le disque dur attachés à ces machines sont des innombrables «kilobytes» d'informations avec des textes, des images, des sons et des logiciels. La plupart de ces documents sont disponibles gratuitement à ceux qui ont accès à l'Internet et qui possèdent les puissants logiciels qui existent pour aider à localiser et à chercher ces informations.

L'Internet était, à son origine, un réseau d'ordinateurs utilisant le système d'opération UNIX. Les systèmes UNIX (ou ses simulacres) sont encore aujourd'hui l'interface le plus commun retrouvé sur l'Internet, mais de plus en plus d'utilitaires sont disponibles qui permettent un accès direct sur l'Internet à partir d'un ordinateur personnel. Dans le texte suivant les exemples cités démontrent les commandes telles que présentées dans le système UNIX. Vous avez peut-être accès à un tel système, ou vous pouvez avoir accès à ces ressources en utilisant un logiciel spécifique à votre ordinateur.

Tous ces logiciels utilitaires (avec des noms étranges comme Archie, FTP, Gopher et Mosaic) sont simplement des logiciels qui comprennent et qui utilisent des protocoles informatiques particuliers pour l'échange d'informations et de fichiers entre machines sur l'Internet. Ces protocoles ont été acceptés par la communauté Internet et chacun est utile pour accéder à des informations particulières, ou pour accéder à des informations utilisant une méthode particulière. Historiquement, le FTP est arrivé en premier. Le FTP est l'utilitaire de base pour rechercher des fichiers sur l'Internet. Mais commençons avec ARCHIE, qui nous permet de chercher des fichiers que nous pouvons ensuite extraire avec FTP.

### ARCHIE

Pour assister la recherche de certains fichiers sur l'Internet, l'Université McGill a développé l'outil ARCHIE. Certains sites Internet sont des «serveurs» ARCHIE. Une fois par mois ces machines montent une liste de tous les fichiers disponibles en utilisant FTP (incluant les autres serveurs ARCHIE) à toutes machines qu'elles trouvent sur le réseau. Cette liste (incluant les mots-clés des descriptions des fichiers et leur emplacement) existe en tant qu'index des fichiers qui sont accessibles en utilisant FTP. Avec un logiciel ARCHIE «client», l'utilisateur peut chercher dans

### PART TWO

*This article is intended as a follow-up to Introduction to the Internet - Part One published in Contact! 7.3. Part one covered Internet communication resources while this article provides a brief introduction to several of the information resources available on the Internet.*

The Internet represents a vast network of computers spanning the entire globe—hundreds of thousands of machines accessed by millions of people. Stored on the disk drives attached to those machines are unfathomable kilobytes of data files containing text, images, audio and programs. Many of these files are available without charge to anyone who has access to the Internet and powerful software tools exist to help locate and retrieve this information.

The Internet was originally primarily made up of computers running the UNIX operating system. UNIX systems (or look-a-likes) are still the most common interface to the Internet, but more and more utilities are becoming available to allow access to the Internet directly from whatever computer you might have access to. In the following text, the examples demonstrate commands as they might be used from a UNIX system. You may have access to such a system or you may be able to access the same resources using application software specific to your own computer.

All of these utility programs (with funny names such as Archie, FTP, Gopher, and Mosaic) are simply applications which understand and use specific computer protocols for exchanging information and files between machines connected to the Internet. These protocols have been accepted by the Internet community and each is useful for accessing specific types of information, or for accessing information in specific ways. Historically, FTP came first and is the most basic utility for retrieving files from the Internet. But let's start with ARCHIE which lets you search for files you might be interested in getting using FTP.

### ARCHIE

To assist in searching for useful files on the Internet, the University of McGill developed a tool called ARCHIE. Some Internet sites are setup as ARCHIE "servers". About once a month these machines request lists of all files available using FTP from as many machines as they know about (including other ARCHIE servers). This list (including keyword descriptions of the files and their locations) is maintained as an index of files which can be accessed using FTP. Using an ARCHIE "client" program, users can search this index looking for specific file names or

## UNE COURTE INTRODUCTION...

cet index des noms ou des mots-clés particuliers. ARCHIE fournit une liste de tous les fichiers qui correspondent à la requête, ainsi que l'adresse Internet des machines en question.

Par exemple, en tapant la commande : «archie midi» sur ma machine hôte à Vancouver, cette dernière m'a mis en communication avec un serveur ARCHIE en Californie et a ensuite cherché pour tous les fichiers appelés «MIDI». Dans quelques secondes seulement, 36 répertoires appelés «midi» sur 16 différents hôtes au Canada, aux É-U, en Europe et en Australie, se sont présentés sur l'écran. Un de ces fichiers, provenant d'un hôte à l'Université de Toronto, se présentait comme suit :

Host relay.cs.toronto.edu

```
Location: /pub/usenet/comp.answers/music
          DIRECTORY drwxr-xr-x  512 Feb 2 1994 midi
Location: /pub/usenet/rec.answers/music
          DIRECTORY drwxr-xr-x  512 Sep 6 1993 midi
```

La prochaine étape était d'utiliser «anonymous FTP» (FTP anonyme) pour lier mon ordinateur avec l'Université de Toronto, regarder dans un des répertoires MIDI et transférer un fichier à mon ordinateur hôte à Vancouver.

### FTP

FTP (File Transfer Protocol) (Protocole de transfert de fichier) est un des utilitaires le plus important utilisé pour transférer de l'information entre ordinateurs sur l'Internet. Plusieurs sites d'ordinateurs sur le réseau sont branchés pour permettre le transfert de fichier «anonymous FTP». Cette fonction permet à l'utilisateur de se mettre en communication avec un autre ordinateur en utilisant le nom «anonymous». Il n'est pas nécessaire pour l'utilisateur d'avoir un compte sur cet ordinateur à distance et il a accès aux fichiers en utilisant FTP. (NB : FTP est utilisé pour envoyer des fichiers entre ordinateurs qui sont liés directement sur l'Internet, tandis que d'autres utilitaires d'échange de fichier (tel KERMIT ou ZMODEM) sont utilisés pour transférer des fichiers à votre ordinateur avec un modem).

Dans les exemples suivants (les commandes sont indiquées en caractères gras), j'ai utilisé FTP pour extraire un fichier de l'Université de Toronto. J'ai pris conscience du site et de leur emplacement à l'UdT en cherchant sous «information MIDI» avec ARCHIE. (Voir exemple ci-haut).

```
Initiate an FTP connection: % ftp relay.cs.toronto.edu
Connected to relay.cs.toronto.edu.
login as "anonymous": Name (relay.cs.toronto.edu:dscheidt): anonymous
331 Guest login ok, send your e-mail address as
password.
Use e-mail address: Password: dscheidt@wimsey.bc.ca
Change directory to midi: ftp> cd /pub/usenet/comp.answers/music/midi
List the contents: ftp> ls
-r--r--r-- 1 root other 9588 Jan 1 04:17 archives.Z
-r--r--r-- 1 root other 35190 Jan 1 04:17
bibliography.Z
Request archives.Z file: ftp> get archives.Z
150 Opening BINARY connection for archives.Z (9588
bytes)
226 Transfer complete.
9588 bytes received in 3.8 seconds (2.5 Kbytes/s)
End FTP session: ftp> quit
```

## A BRIEF INTRODUCTION...

keywords. ARCHIE provides a list of all files that match the search and the Internet address of the machine where they can be found.

For example, by simply typing the command: "archie midi" on my host machine in Vancouver, it connected to an ARCHIE server in California and looked for all files named MIDI. In a few seconds it returned the location of 36 directories called "midi" on 16 different hosts in Canada, the U.S., Europe, and Australia. An entry from the University of Toronto host looked like this:

Host relay.cs.toronto.edu

```
Location: /pub/usenet/comp.answers/music
          DIRECTORY drwxr-xr-x  512 Feb 2 1994 midi
Location: /pub/usenet/rec.answers/music
          DIRECTORY drwxr-xr-x  512 Sep 6 1993 midi
```

My next step was to use "anonymous FTP" to connect to the University of Toronto, look inside one of the MIDI directories, and transfer a file back to my host machine in Vancouver.

### FTP

FTP (file transfer protocol) is one of the principle utilities used to transfer data files between computers connected to the Internet. Many computer sites on the network are setup to allow "anonymous FTP" file transfers. This feature allows the user to login to another computer using the name "anonymous". The user doesn't need to have an account on the remote computer, but will still be allowed to retrieve files using FTP. (Note that FTP is used to send files between computers directly connected to the Internet while other file exchange utilities (such as kermit or zmodem) are used to transfer files over a modem to your own computer at home.)

In the following example (with the commands that I typed indicated in **bold**) I used FTP to retrieve a file from the University of Toronto. I found out about the existence of the U of T site and where to look for MIDI information using ARCHIE. (See the example above.)

```
Initiate an FTP connection: % ftp relay.cs.toronto.edu
Connected to relay.cs.toronto.edu.
login as "anonymous": Name (relay.cs.toronto.edu:dscheidt): anonymous
331 Guest login ok, send your e-mail address as
password.
Use e-mail address: Password: dscheidt@wimsey.bc.ca
Change directory to midi: ftp> cd /pub/usenet/comp.answers/music/midi
List the contents: ftp> ls
-r--r--r-- 1 root other 9588 Jan 1 04:17 archives.Z
-r--r--r-- 1 root other 35190 Jan 1 04:17
bibliography.Z
Request archives.Z file: ftp> get archives.Z
150 Opening BINARY connection for archives.Z (9588
bytes)
226 Transfer complete.
9588 bytes received in 3.8 seconds (2.5 Kbytes/s)
End FTP session: ftp> quit
```

## UNE COURTE INTRODUCTION...

```
bytes).  
226 Transfer complete.  
9588 bytes received in 3.8 seconds (2.5 Kbytes/s)  
End FTP session: ftp> quit
```

Le .Z à la fin du nom du fichier indique que le fichier a été comprimé pour storage. Après avoir cherché le fichier avec FTP, j'ai utilisé la commande UNIX «uncompress» (décompresser) et j'ai obtenu un texte de 390 lignes avec les emplacements de plusieurs listes d'envoi MIDI et les emplacements d'archives d'information spécifiquement liées à certains types de synthétiseurs et de regroupements de logiciels.

### GOPHER

GOPHER est un logiciel à base de menus. Il vous permet de chercher une grande étendue de ressources Internet par l'interface d'une série de menus. Quand vous trouvez une information que vous désirez extraire, GOPHER utilise FTP et l'extrait pour vous. GOPHER sait comment lier les machines et vous laisse libre de vous «promener» dans l'Internet, sans penser à quelle machine vous êtes connectés. Commencez simplement à partir de votre site «domicile» et suivez vos intérêts à partir de ce point.

GOPHER est beaucoup plus simple à utiliser qu'à en faire la démonstration ou à en parler. En appelant la commande «Gopher» sur mon système hôte «winsey» à Vancouver, j'ai obtenu le menu suivant :

1. Business Connections (Liens d'affaires)
2. Canadian Universities Gopher Servers (Serveurs Gophers des Universités Canadiennes)
3. Government of Canada (Gouvernement du Canada)
4. Links to Internet Connected Systems (Liens aux systèmes liés par l'Internet)
5. Massive List of "All" Gophers (Grande listes de «tous» les Gophers)
6. Wimsey Local Archives and Documentation (Archives et documents locaux wimsey)

En choisissant : "Government of Canada", j'ai obtenu :

1. BC Systems Corp. (Corporation des systèmes de la CB)
2. Communications Canada (Communications Canada)

En choisissant: "Communications Canada", j'ai obtenu :

1. About the Communications Research Centre Gopher (À propos le Gopher du Centre de recherche en communication)
2. Industry Canada Documents (Documents d'Industrie Can.)
3. Search Industry Canada Documents (Documents pour explorer Industrie Canada)
4. Information about CHAT (Info à propos de CHAT)
5. CHAT Demonstration (Démonstration CHAT)
6. Usenet Research Ethics Study (Étude sur l'éthique de la recherche Usenet)
7. Information about the National Capital FreeNet (Renseignements sur le Freenet de la capitale nationale)
8. Information Highway Advisory Council (Comité consultatif sur l'autoroute électronique)
9. Open Government Project (Projet de gouvernement ouvert)
10. HealthNet projects (Les projets de la HealthNet)
11. CBC Radio Trial (Tribunal de CBC Radio)
12. Illustrated Audio (Audio illustré)
13. The DVI Archives (Les archives DVI)
14. Other Government of Canada Information Sources (Autre

## A BRIEF INTRODUCTION...

The .Z at the end of the file name indicates that the file has been compressed for storage. After getting the file using FTP, I used the UNIX "uncompress" command and ended up with a 390 line file containing the locations of numerous MIDI mailing lists and information archive locations specific to different synthesizers and software packages.

### GOPHER

GOPHER is a menu-based search program. It allows you to scan through a wide range of Internet resources by making selections from a series of menus. When you find a data file you would like to retrieve, GOPHER uses FTP to get it for you. GOPHER knows how to connect from one machine to another and lets you "wander" through the Internet without worrying about which machine you might be connected to at any given moment. You simply start from your own "home" site and follow your interests from there.

GOPHER is much easier to use than it is to demonstrate or talk about. Simply issuing the command "gopher" on my host system "wimsey" in Vancouver gave me the following menu:

1. Business Connections
2. Canadian Universities Gopher Servers
3. Government of Canada
4. Links to Internet Connected Systems
5. Massive List of "All" Gophers
6. Wimsey Local Archives and Documentation

Choosing: "Government of Canada" produced:

1. BC Systems Corporation
2. Communications Canada

Choosing: "Communications Canada" produced:

1. About the Communications Research Centre Gopher
2. Industry Canada Documents
3. Search Industry Canada Documents
4. Information about CHAT
5. CHAT Demonstration
6. Usenet Research Ethics Study
7. Information about the National Capital FreeNet
8. Information Highway Advisory Council - Comité consultatif sur l'au..
9. Open Government Project
10. HealthNet projects - Les projets de la HealthNet
11. CBC Radio Trial
12. Illustrated Audio
13. The DVI Archives
14. Other Government of Canada Information Sources
15. Search Gopherspace using Veronica
16. Other Gophers

...and so on until I found a README file describing the Department of Communication's Illustrated Audio project.

## UNE COURTE INTRODUCTION...

- source d'information du Gouvernement du Canada)  
15. Search Gopherspace using Veronica (Chercher  
Gopherspace utilisant Veronica)  
16. Other Gophers (Autre Gophers)

...Et ainsi de suite, jusqu'à ce que je trouve un fichier README (Lis-moi) qui me décrit le projet Audio illustré du Département des communications.

### WWW

The World Wide Web (WWW, W3 ou simplement "The Web") est un réseau de sites Internet organisé pour l'échange de documents hypertexte (texte, image et/ou fichiers sonores) basé sur le concept de «pages». Des «pages» contiennent des «links» (liens) à d'autres pages qui forment un réseau d'information reliée. Un lien est simplement un mot «marqué» que l'on peut sélectionner pour accéder à une autre page d'informations auxiliaires sur ce mot (ainsi que d'autres liens à d'autres pages). La beauté du Web est que l'emplacement d'une information n'intéresse pas l'utilisateur. Une fois que vous avez un point de départ, vous pouvez simplement suivre une série de liens (normalement en «point et click») sans avoir à penser aux adresses Internet ou aux noms de sites obscures. Le format Web peut inclure des fichiers image et son ainsi que des textes dans un seul document, ce qui augmente grandement le potentiel pour une présentation attrayante de l'information.

Un aspect important de ce système est que toute personne qui a accès au serveur Web peut créer son propre document hypertexte et le lier avec le Web. Les documents sont formatés avec le protocole Hypertexte Markup Language (HTML) (Langage de markup hypertexte) et est assigné un Uniform Resource Locator (URL) (Localisateur de ressource uniforme). Les documents hypertexte sont transmis entre machines avec le Hypertext Transfer Protocol (HTTP) (Protocole de transfert hypertexte). Une fois que vous avez un point de départ, il est possible de tracer des liens pour arriver à toutes les destinations.

Quelques lieux intéressants sur le Web :

- The Louvre Museum - <http://mistral.enst.fr/~pioch/louvre/>  
The Library of Congress - <http://lcweb.loc.gov/homepage/lchp.html>  
IRCAM studios - <http://www.ircam.fr>  
Classical Midi Sequences - <http://www.hk.net/~prs/midi.html>  
Music Library of the Future - <http://lecaine.music.mcgill.ca>

### MOSAIC

Les nouveaux formats d'information, tel le WWW, exigent des nouveaux logiciels d'interface. Plusieurs «browsers» (feuilleuteurs) hypertexte ont été créés récemment, mais le MOSAIC (développé par le National Center for Supercomputing Applications en Illinois) est un des plus populaires. Ceci est dû, en partie, à ce que la NCSA rend MOSAIC disponible gratuitement et aussi parce que le logiciel fonctionne sur la plupart des ordinateurs.

MOSAIC reconnaît des graphismes animés et non-animés ainsi que des fichiers sonores et utilise une sélection

## A BRIEF INTRODUCTION...

### WWW

The World Wide Web (WWW, W3 or just "The Web") is a network of Internet sites set up to exchange hypertext documents. Hypertext is a format for presenting information (text, image, and/or audio files) based on the concept of "pages". Pages contain "links" to other pages forming a network of related information. A link is simply a highlighted word which can be selected to access another page with more information about that word (and more links to other pages). The beauty of the Web is that the actual location of any given piece of information is not of concern to the user. Once you have a starting point, you can simply follow a succession of links (usually by pointing and clicking) without having to deal with Internet addresses or obscure computer site names. The fact that the Web format can include image and audio files as well as text within a single document greatly expands the potential for an engaging presentation of data.

An important feature of this system is that anyone with access to a Web server can create their own hypertext documents and link them into the Web. Documents are formatted using the Hypertext Markup Language (HTML) protocol and assigned a Uniform Resource Locator (URL). Hypertext documents are transmitted between machines using the Hypertext Transfer Protocol (HTTP). Once you have a starting point it is possible to trace links in order to reach any other location.

Places of interest on the Web include:

- The Louvre Museum - <http://mistral.enst.fr/~pioch/louvre/>  
The Library of Congress - <http://lcweb.loc.gov/homepage/lchp.html>  
IRCAM studios - <http://www.ircam.fr>  
Classical Midi Sequences - <http://www.hk.net/~prs/midi.html>  
Music Library of the Future - <http://lecaine.music.mcgill.ca>  
CEC Homepage - [http://lecaine.music.mcgill.ca/~berger/cec\\_home.html](http://lecaine.music.mcgill.ca/~berger/cec_home.html)

### MOSAIC

New information formats such as that provided by WWW require new interface programs. Several hypertext "browsers" have appeared recently, but MOSAIC (developed by the National Center for Supercomputing Applications in Illinois) is currently among the most popular. This is perhaps, in part, because NCSA has made MOSAIC available for free and also because it runs on most computers.

MOSAIC recognizes still and animated graphics as well as audio files and uses a selection of public-domain utility programs to display (or play) them on your computer. This seamless integration of information formats combined with the simplicity of "point-and-click" hypertext link searching provides a powerful interface to Internet resources. Once again, it is hard to describe the experience of browsing through the Internet accessing hypertext documents, but



## UNE COURTE INTRODUCTION...

d'utilitaires du secteur public pour les afficher (ou les jouer) sur votre ordinateur. Cette intégration continue de formats d'information, en combinaison avec la simplicité de la recherche hypertexte «pointe et clic», permet une interface puissante pour accéder aux ressources Internet. Encore une fois, il est difficile de d'écrire l'expérience de feuilleter dans les documents hypertexte accessible sur Internet, mais certaines personnes croient que des logiciels tel que MOSAIC permettent à l'Internet de parvenir à un nouveau niveau d'accessibilité.

### **Music Library of the Future (Bibliothèque musicale du futur)**

Bruce Pennycook de l'Université McGill est actuellement directeur d'un projet dont l'objectif est de développer des nouvelles technologies ayant accès à une banque de données multimédia sur la musique canadienne. Cette banque de données regroupera un calendrier de concerts et d'événements, des partitions, des enregistrements sonores, des images, des données MIDI, des échantillons sonores ainsi que des descriptions techniques et analytiques des œuvres. Ces informations seront présentées dans un format hypertexte et seront disponible sur le Web. La banque de données INFOMUS de la CEC est actuellement disponible en voie de traduction en format HTML et sera également disponible sur le Web. Utilisez MOSAIC et connectez avec : <http://lecaine.music.mcgill.ca> pour connaître les derniers développements du projet Music Library of the Future.

### **Conclusion**

Comme vous pouvez le voir dans cette brève introduction, il y a tout un monde d'information disponible aux utilisateurs de l'Internet, y compris des informations qui peuvent intéresser des compositeurs de musique électroacoustique canadienne. Les exemples dans cet article ne sont pas une liste exhaustive des ressources disponibles, mais vous donne une idée d'un point de départ. Vous trouverez de l'aide avec des livres tels que «The Whole Internet» par Ed Krol, O'Reilly & Associates, Inc., mais tout ce qui est vraiment nécessaire pour commencer est un ordinateur, un lien Internet et assez de temps pour aller explorer.

### **Daniel Scheidt**

Daniel Scheidt est un compositeur indépendant et crée des instruments conçus pour interagir en direct avec des interprètes. Il est membre du Conseil d'administration du CEC et conseiller en technologie.

## A BRIEF INTRODUCTION...

some have suggested that programs such as MOSAIC have allowed the Internet to achieve a new level of accessibility.

### **Music Library of the Future**

Bruce Pennycook at the University of McGill is currently director of a project intended to develop new technologies for access to a multimedia database of Canadian music. Included in this database will be a calendar of concerts and events, scores, audio recordings, images, MIDI data, sound samples, and technical/analytical descriptions of works. All of this information will be presented in the form of hypertext documents and will be available on the Web. The CEC's INFOMUS database is currently being translated to HTML format and is accessible from the CEC Homepage (address above) on the Web. Using MOSAIC, connect to: <http://lecaine.music.mcgill.ca> in order to checkout the current status of the Music Library of the Future project.

### **Conclusion**

As can perhaps be seen from this brief introduction, there is a world of information available to users of the Internet—including information of potential interest to Canadian electroacoustic composers. The examples in this article are not a comprehensive introduction to the resources available, but will hopefully provide a starting point. Help is available from books such as: *The Whole Internet* by Ed Krol, O'Reilly & Associates Inc, but all that is really needed to begin is access to a computer, an Internet connection, and enough time to go exploring.

### **Daniel Scheidt**

Daniel Scheidt is an independent composer who creates his own instruments which interact with live performers. He is a member of the CEC Board of Directors and is its acting consultant on technology.

# ICMC '94

Barry Truax

## ICMC 1994 à Aarhus Danemark

Les organisateurs du ICMC 1994, Wayne Siegel et le DIEM (le Danish Institute of Electroacoustic), ont réussi selon moi ce que les organisateurs de la plupart des éditions précédentes du ICMC n'avaient pu réussir: un congrès superbement organisé, esthétiquement varié, stimulant du point de vue intellectuel et très agréable sur le plan social.

Réparti sur quatre jours bien remplis (du 14 au 17 septembre) et précédé de deux jours d'ateliers et d'un concert en soirée, l'événement a réuni un grand nombre de personnes venues littéralement du monde entier (25 pays au total selon la liste des participants). Pour une fois on ne pouvait se plaindre du trop grand nombre d'activités: deux sessions stimulantes de communications avec affiches et démos étaient au programme, la plupart du temps dans l'attrayant *Music House* et ses deux salles adjacentes. Sur le site central du congrès le grand foyer et son restaurant sont rapidement devenus le lieu pour les prises de contact, potins et autres mondanités qui sont un élément essentiel de toutes les rencontres des membres de la communauté.

Presque aucun incident à signaler sinon des circonstances indépendantes de la volonté des organisateurs: le feu d'artifice est tombé à l'eau en raison d'un temps peu clément (finallement, nous avons quand même eu une version réduite) et une grève de la compagnie aérienne locale a causé le retard de nombreux conférenciers dont le mien. Je suis arrivé après le début du concert qui comportait ma composition *Sequence of Later Heaven* et le public a donc eu droit à une version non répétée, décalage horaire en prime!

La plus grande réussite de ce congrès a tenu dans la variété et la qualité de la musique présentée en dix concerts. Rappelons par exemple les concerts à thème (la danse, la musique symphonique, le jazz, les représentations multimédia) et les prestations impressionnantes du *Cikada Ensemble of Oslo* et du *Athelas Ensemble of Copenhagen*. La plupart des concerts proposaient un mélange d'oeuvres pour bande seule et d'interprétations en direct y compris celui présentant le Royal Danish Ballet. Les choréographies étaient très réussies et superbement interprétées, le meilleur exemple d'intégration de musique sur ruban venant avec l'oeuvre de Richard Karpen *Terra Infirma* (1992). Au milieu des danseurs pour le salut final au public, les compositeurs avaient l'air quelque peu embarrassés!

Les pièces pour orchestre symphonique comprenant une partie sur ruban sont des objets rares et difficiles, il n'est donc pas surprenant que la prestation avec le Aarhus Symphony ait été plus inégale. Deux succès sur le plan musical cependant: le *Piano Concerto* (1993) d'Alcides Lanza et ses saveurs de tango interprété par Philip Mead sur un piano à queue midi et *Bells of Earth*, une oeuvre évocatrice commandée au compositeur islandais Thorsteinn Hauksson.

## ICMC 1994 in Aarhus, Denmark

The organizers of the 1994 International Computer Music Conference, Wayne Siegel and DIEM (the Danish Institute of Electroacoustic Music), achieved in my opinion what has eluded most of the recent ICMC's in one way or another — a superbly organized, aesthetically varied, intellectually stimulating, and socially enjoyable conference.

Spread over four very full days (Sept 14-17) and preceded by two days of special workshops and an evening concert, the event attracted a large number of people from literally around the world (the address list included 25 countries). The traditional complaint of too high a density of events was answered by a modest two simultaneous paper sessions plus posters and demos, mostly within the city's attractive new Music House and two adjacent halls. The large foyer of the central location, complete with restaurant, became the social centre of the conference for the all-important networking, gossiping and just plain schmoozing that is an essential part of communication within the computer music community.

Remarkably little went wrong except what the organizers had no control over — the inclement weather that thwarted the planned fireworks event (eventually scaled down to a minimal level) and a local airline strike at the start of the conference that delayed many arrivals, including my own. I arrived at the concert where my *Sequence of Later Heaven* was to be played after the event had already started, and so the audience got the no-rehearsal, jet-lagged diffusion version of the piece!

However, the most remarkable achievement of the conference was the variety and quality of the music that was presented in the 10 concerts. For instance, there were several thematic concerts each with a particular focus: dance, symphony, jazz, live performance and multimedia, and those featuring the impressive Cikada ensemble of Oslo and the Athelas Ensemble of Copenhagen. In most of these, tape pieces comingled with those involving live performance, even in the dance concert featuring the Royal Danish Ballet. In that event, four tapes pieces were beautifully choreographed and superbly danced, the strongest integration being achieved with Richard Karpen's *Terra Infirma* (1992). At the end of each piece, the composer, looking rather awkward, joined the dancers on stage for the formal bows.

Pieces for symphony orchestra and computer synthesized tape are a rare and difficult commodity, so it was not surprising that the collaboration with the Aarhus Symphony orchestra was more uneven. However, two pieces succeeded musically, Alcides Lanza's *Piano Concerto* (1993) with Philip Mead performing on a MIDI grand (with shades of tangos), and the evocative commissioned

L'artiste invité Michel Waisvisz et le groupe STEIM ont présenté le travail multimédia le plus étonnant: *Faustos Schrei* est une oeuvre de théâtre dans laquelle Michel Waisvisz est un robot frankensteinien "rélécommandé"(ou non) par la danseuse Patrizia van Roessel-Tueilings. L'oeuvre comportait un contenu théâtral et des qualités de production qui font souvent défaut à ce type de pièces interactives. Malgré le niveau sonore excessif (ce qui n'était pas le cas lorsque je l'ai vu à Bourges), le public a adoré. Le titre fait référence au jeune comédien, Fausto Senese, qui apparaît vers la fin de la pièce et dont on entend les cris échantillonnés au préalable par Waisvisz. Signalons dans le même concert l'excellente interprétation de *In Emptiness, Over Emptiness*, une commande du ICMA au compositeur Michael Matthews, par la remarquable chanteuse Therese Costa.

On se rapellera aussi du *Piano Nets* de Denis Smalley interprété (de mémoire!) par l'incomparable Phillip Mead qui ne se contente pas de suivre la partie sur bande mais peut même l'anticiper. Egalement cette oeuvre bizarre interprétée sur des canettes de boissons gazeuses par le duo américain formé de Ronald Alford et Candace Lowe: s'agitant autour de leur équipement de cuisine, ils avaient l'air de personnages sortis tout droit d'*Alice au pays des merveilles!* Finalement, on se souviendra de *Improvisation: Alapana*, pièce pour «Lightharp» (Harpe Lumineuse) et basson interprétée par les australiens Stuart Favilla et Joanne Cannon. Les instruments MIDI qu'ils utilisent sont visuellement attrayants et conçus pour jouer des sonorités asiatiques: ils sont accordés de façon microtonale, les pitch bends sont contrôlables manuellement, les changements de timbre peuvent reproduire un son typique de sitar entre autres techniques d'interprétation. On peut entendre l'étendue de leurs possibilités sur un disque compact du ICMC que l'on peut se procurer auprès du ICMA.

La composition pour *Lightharp* n'était heureusement pas la seule à apporter au congrès un genre musical non occidental et à élargir le registre esthétique des pièces que l'on peut généralement entendre au ICMC. Les compositions du compositeur/interprète japonais Satosi Simura pour *shakuhachi* et *gesture sensors*, de Roberto Morales-Manzanares pour flûte à anche mexicaine, flûte et bande et du compositeur égyptien Riad Abdel-Gawad pour violon et bande ont été des exemples bien appréciés d'une démarche interculturelle; la pièce de Tuva, interprétée de façon inspirée par Dale Stammen et Sean Terriah, donnait malheureusement l'impression d'être totalement dominée par le style occidental conventionnel.

Outre les oeuvres déjà mentionnées, la contribution canadienne à ce congrès incluait *Le Vertige Inconnu* de Gilles Gobeil, *Spleen* de Robert Normandeau, *Obsessed Again* de Keith Hamel, *Crystal Music* de Stéphane Roy. *Artifices* de Francis Dhomont a malheureusement été annulé en raison du mauvais temps; quant à Vivienne Spiteri, elle n'a pu venir à bout du complexe *Praescio III* de Bruce Pennycook pour harpe et équipement électronique. Après un discours quelque peu provocateur, Trevor Wishart a présenté son travail sur bande d'une grande virtuosité *Tongues*

work *Bells of Earth* (1994) by Icelandic composer Thorsteinn Hauksson.

The most striking multimedia work was an invited theatrical work by Michel Waisvisz and the STEIM group called *Faustos Schrei* (1994) involving Michel performing like a Frankensteinian robot on the Hands, controlled (or not) by the dancer Patrizia van Roessel-Tuerlings. The piece was presented with the kind of theatrical content and production values that are missing in most live and interactive pieces. Despite excessive sound levels (which were not the case when I saw it in Bourges), the audience loved it. The title refers to the child performer, Fausto Senese, who appears towards the end and whose cries are sampled by Waisvisz and played back to him. Another excellent performance in the same concert was Michael Matthews' ICMA commissioned work *In Emptiness, Over Emptiness* (1994), performed by the outstanding vocalist Therese Costa.

Other performances of note were Denis Smalley's *Piano Nets* performed (from memory!) by the incomparable Philip Mead who can even anticipate the tape part, not just follow it; a totally bizarre live electroacoustic performance on pop cans by the American duo Ronald Alford and Candace Lowe who scurried around their kitchen of gear like characters out of *Alice in Wonderland*; and the *Improvisation: Alapana* on Lightharps and bassoon by Australian duo Stuart Favilla and Joanne Cannon. The visually attractive MIDI instruments they used are custom designed to play Asian musics, with microtonal tunings and gesturally controlled pitch bends and timbre alterations that can reproduce typical sitar and other performance techniques. A demonstration of their capabilities can be heard on the ICMC Compact Disc, available from the ICMA.

The LightHarp piece was fortunately not the only one that brought non-Western musical styles into the conference and enlarged the aesthetic range of pieces that have been typical of ICMC events of late. Japanese composer/performer Satosi Simura's piece for shakuhachi and gesture sensors, Roberto Morales-Manzanares' piece for Mexican reed flute, flute and tape, and Egyptian composer Riad Abdel-Gawad's piece for violin and tape, were all welcome cross-cultural efforts, but unfortunately the Tuva inspired performance by Dale Stammen and Sean Terriah seemed completely dominated by conventional Western style.

Apart from those works already mentioned, Canadian contributions also included Gilles Gobeil's *Le Vertige Inconnu*, Robert Normandeau's *Spleen*, Keith Hamel's *Obsessed Again*, and Stéphane Roy's *Crystal Music*. Francis Dhomont's *Artifices* was unfortunately cancelled due to inclement weather, and Vivienne Spiteri couldn't manage Bruce Pennycook's *Praescio III* for harpsichord and electronics.

Trevor Wishart gave a provocative keynote address and

## ICMC '94...

of Fire basé sur une vocalise très difficile. Les communications étaient du haut calibre habituel avec une session remarquable sur les questions esthétiques incluant les exposés de John Young (de Nouvelle Zélande) sur l'usage des sons de l'environnement (environmental sounds), de Simon Emmerson (de Grande Bretagne) sur une typologie de la musique électroacoustique en direct et de Jeff Pressing (d'Australie) sur une recherche sur les compositions assistées par ordinateur. Des dizaines de démos présentant des systèmes pratiques et d'autres présentations de recherche ont su occuper tous ceux qui voulaient "goûter" aux produits expérimentaux du monde entier que l'on ne trouve pas encore sur le marché.

Si tout ou une partie de ce que vous venez de lire vous intéresse, alors vous serez ravis d'apprendre que le prochain ICMC aura lieu au Banff Centre du 3 au 7 septembre 1995 et promet d'offrir tout autant d'occasions et de sujets uniques pour ceux qui y participeront. Rendez-vous à Banff!

Barry Truax

Barry Truax enseigne la communication acoustique et la musique électroacoustique à l'université Simon Fraser, à Burnaby BC. Ses compositions ont été entendues dans plusieurs pays. Il a reçu le prix Magisterium à Bourges.

## ICMC '94...

presented his virtuosic tape work *Tongues of Fire* based on a virtuosic vocalization. Paper sessions were of the usual high calibre, with one remarkable session on aesthetic issues that included excellent papers by John Young (NZ) on the use of environmental sounds, Simon Emmerson (UK) on a typology of live electroacoustic music, and Jeff Pressing (Australia) on computer compositional research. Dozens of practical system demos and other research presentations kept everyone busy who wanted to 'graze' the latest lab developments from around the world that haven't hit the commercial market.

If any or all of this intrigues you, you'll be happy to know that the 1995 ICMC will be held at the Banff Centre September 3-7, 1995 and promises to offer just as many opportunities and unique themes to those attending. See you there!

Barry Truax

Barry Truax teaches acoustic communication and electroacoustic music at Simon Fraser University, Burnaby BC. His compositions have received international attention, including such prizes as the Magisterium at Bourges.

**New Music Concerts**  
**presents...**

**Julio Estrada's**  
**Pedro Paramo**  
an award winning\* radiophonic opera in one act

**Featuring:**  
**Fatima Miranda, voice**  
**Stefano Scodannibio, double bass**  
**Trevor Tureski, percussion**  
**with tape by Julio Estrada**

**for tickets call**  
**416 973 4000** \*1993 Prix Italia

**Sunday, May 28, 1995, 8:00 pm**  
**du Maurier Theatre, Harbourfront Centre**  
**Toronto**

# LE MANTEAU DE NUIT THE GOWN OF NIGHT

*Tsippi Fleischer*

*Nous continuons ici notre série d'articles qui mettent un compositeur, son œuvre et ses stratégies de composition sous le feu des projecteurs.*

*Le Manteau de Nuit* de Tsippi Fleischer a reçu le prix du jury et le prix des auditeurs de radio à l'occasion du concours International Electro-Video Clip Competition (ACREQ) et a représenté l'Israël au International Rostrum for Composers de 1989. C'est une œuvre pour bande basée sur l'enregistrement de voix d'enfants bédouins.

*Le manteau de nuit  
Enveloppe le désert  
Engouffre la tente et le puits  
Aux frontières de la nuit  
Le hurlement du chacal s'éteint  
Pour allumer le jour*

*Engouffre la tente et le puits  
Pour laisser place au jour.*

-Traduction française

Le matin naît de la nuit. Cette pensée est exprimée par des voix qui ont été travaillées et transformées dans un studio très sophistiqué. De ce brouillard de murmures qui représente la nuit dans le désert, une voix émerge, s'élève jusqu'à ce que la voix aigüe et à la prononciation claire d'une petite fille se fasse entendre dans la lumière du jour. La forme musicale suit les mots et avec des nuances allant de *p* à *f* dans les trois sections, la compositrice utilise une texture polyphonique dense, les différents timbres de voix étant incorporés tour à tour.

*Le Manteau de Nuit - Mémoires  
L'Enregistrement de la Matière Première*

Je roule dans la clarté du soleil matinal vers la clôture de l'école de Rahat, dans le sud de l'Israël. Je suis toute attente. Bientôt je vais rencontrer, à nouveau, les gentils enfants près de la clôture de l'école, pour entendre, dans l'air de désert, leurs voix gutturales, qui coupent l'air au moment de quitter leurs bouches. J'attends déjà le moment...

Ainsi s'écoula une année entière de visites heureuses. Il n'était pas facile de pénétrer dans la porte de l'école. Quand je suis arrivée avec l'intention de faire leur connaissance pour voir quelle œuvre musicale je pourrais écrire pour eux, le directeur de l'école m'a reçu en se méfiant de moi. Étais-je venue du Ministère de la défense? Ou peut-être étais-je une envoyée secrète de la part des autorités des Impôts sur

*This article is a part of an ongoing series of spotlights (microphones) on electroacoustic composers, their work, and their compositional strategies.*

*The Gown of Night* by Tsippi Fleischer, winner of the Jury Prize and the Radio Listeners Prize of the 3rd International Electro-Video Clip Competition, (ACREQ) as well as being the work representing Israel at the 1989 International Rostrum for Composers, is a tape composition based on recorded voices of Bedouin children.

*The gown of the night  
Envelopes the desert  
Engulfs tent and well  
On the boundaries of the night  
The howling of jackal descends  
To raise the dawn*

*Engulfing tent and well  
And dawn arose.*

-English translation

Out of the night the morning is born. The voices expressing this thought were cut and edited in a sophisticated studio. From the mist of whispers which reflects night in the desert, a voice emerges, becoming ever louder until the bright, clear enunciation of a single girl's voice is heard - in full daylight. The musical form follows the words, and with the dynamics increasing from *p* to *f* in all three sections, the composer uses a dense polyphonic texture for the varying timbres of voices making entry after entry.

*The Gown of Night - Memories  
Recording of the Raw Material*

I drive along in the clear morning sun to the fence of the school in Rehat, in the south of Israel. I am full of anticipation. In a short while I will again meet the lovely children at the school fence and hear their guttural voices cutting the air as the sound emerges from their mouths. I am awaiting the moment.

And so a whole year of happy visits has gone by. It was not easy to penetrate the school gate. When I first arrived, with the intention of making the children's acquaintance, to see what kind of musical work I could write for them, the headmaster greeted me with suspicion. Did I come from the Ministry of Defense? Or maybe I was a secret official from the Income Tax Office. What was this Jewish woman doing in the midst of Arab surroundings?

## LE MANTEAU DE NUIT...

les revenus? Une jeune femme juive, qu'est-ce qu'elle vient chercher en plein milieu arabe?

Mais quand ils ont tous compris ma nature bizarre d'artiste acharnée, j'ai senti grandir leur confiance.

Je suis retournée encore et encore dans la sixième classe du maître Ibrahim Alqranawi. J'ai compris qu'il était impossible de leur apprendre une pièce chantée moderne, fût-elle influencée de leur culture, et une idée m'est venue: mon bon ami Muhammad Ghana'im, du village arabe de Baq'at-al-Gharbiyya au nord du pays, leur écrira un texte qui dépeindra les voix du désert la nuit, ils apprendront à le réciter de manière théâtrale et ensuite la matière première sera enregistrée pour la préparation de la partition. Sans une seule note chantée.

C'est ce qui s'est passé. Ils ont appris à réciter le texte de manières différentes. Ibrahim et moi tentions de mettre en scène la récitation. Chaque rencontre à Rahat nous remplissait de joie.

L'heure est arrivée de l'enregistrement de la matière première. C'était en hiver 1988 (le 17 février), sous une pluie torrentielle, après le début de l'Intifada. "Nous sommes prêts à faire l'enregistrement quand vous voudrez", me disent-ils chaque fois que je leur indique la date prévue pour le studio à Be'er Sheva. C'est une coutume bédouine, le calendrier étant pour eux une chose assez étrange.

Le matin de l'enregistrement, le directeur de l'école m'arrête. Il pleut dehors. «On n'y va pas, on ne peut pas enregistrer aujourd'hui.» Je lui demande, stupéfaite: «Pourquoi pas?» Il répond: «Une de nos élèves est morte dans la nuit et nous devons assister à ses obsèques.» Mais les élèves de la sixième sont arrivés, tout munis d'argent pour le voyage, d'un sandwich et d'un parapluie, et nous nous sommes mis en route.

Les techniciens du son étaient au travail dès le petit matin et l'enregistrement de la matière première a mieux réussi que prévu. La conduite des enfants était exemplaire. Ils ont vécu une double expérience: une excursion scolaire à la grande ville du sud d'Israël, Be'er Sheva, et de la rencontre avec un élément qu'il n'avaient encore jamais vu: le micro d'enregistrement, devant lequel ils se sont tenus debout pendant deux heures.

Nous sommes rentrés, les techniciens du son et moi-même, au centre du pays, plus heureux que jamais.

### **Tsippi Fleischer**

La compositrice israélienne Tsippi Fleischer est conférencière rattachée au département de Musicologie de l'université Bar-Ilan et au Hebrew Union College à Jerusalem. Son travail porte la marque de sa connaissance des peuples indigènes de son pays et de ses recherches approfondies sur la culture occidentale.

## THE GOWN OF NIGHT...

But when all of them understood that I was just a crazy and persistent artist, I could feel their growing trust.

Again and again I returned to the sixth grade and to its teacher, Ibrahim Alqranawi. I understood that it would be impossible for them to learn a modern piece of singing, albeit one influenced by their own culture. Then an idea came to me: my good friend Muhammad Ghana'im from the Arab village of Baq'at-al-Gharbiyya in the north of the country would write a text for them depicting the desert voices by night. The children would learn to recite it in a theatrical manner and then the raw material would be recorded for the preparation of the score. Not a single note would be sung.

And that's what happened. The children learned to recite the text in different ways while Ibrahim and I tried to direct the recitation. We were all left happy after every single meeting in Rahat.

The time to record the raw material came on the 17th of February 1988. It rained heavily and the Intifada had already started. Every time I informed them of the date set for the studio in Be'er Sheva, they told me, "we will record whenever you wish." This is a Bedouin custom: they are not familiar with calendars.

It rained on the morning set for the recording. The headmaster stopped me and said, "we are not going. It is impossible to record today." Bewildered I asked, "Why?". His answer: "A girl from our school died during the night and we have to go to her funeral." Still, the pupils of the sixth grade all appeared with money for the trip, a sandwich and an umbrella, and off we went.

The soundmen had been working in the studio since early morning and the recording went very well, better than expected. The children were extremely well behaved. It was a double experience for them: a class outing to the big, southern city of Be'er Sheva, and a strange encounter with equipment they had never seen: the microphone before which they stood for two hours.

The soundmen and I returned to the centre of the country happier than ever before.

### **Tsippi Fleischer**

Israeli composer Tsippi Fleischer is a lecturer at the Musicology department of Bar-Ilan University, and at the Hebrew Union College, Jerusalem. In her works, she combines her knowledge of the indigenous cultures of her homeland with her extensive studies in Western culture.

# UN OUTIL DE VALEUR ~ CSOUND ~ A WORTHY TOOL

Denis L'Espérance

(DEUXIÈME PARTIE)

Dans Contact 8.1, j'ai essayé de vous intéresser à Csound. Si vous l'êtes toujours, vous pouvez l'essayer à peu de frais ou faire des achats intelligents qui vous donneront un système impressionnant. Cet article vous présente ces deux possibilités. Mais d'abord, il vous faudra obtenir Csound et son manuel d'utilisation.

Csound est gratuit pour des fins non lucratives. Lisez et respectez les termes des droits d'auteurs contenus au début du manuel Csound. La meilleure façon d'obtenir Csound, c'est par l'Internet. Utilisez le programme de transfert de fichier FTP pour atteindre certains sites où sont entreposés les fichiers Csound. Allez chercher la bonne version pour votre ordinateur.

(PART 2)

In Contact 8.1, I tried to get you interested in Csound. If you are, you can go about it quite inexpensively or you can spend (intelligently) some money and obtain an impressive system. This article shows you both ways. But first, you must get the software and the Csound manual.

Csound is free for non-profit use. Please read and abide by the copyright notice found in the Csound manual. The best way to obtain a full package is through the Internet. Use the File Transfer Program (FTP) to reach specific sites (databases). Get the version applicable to the computer you want to run it on:

Ordinateur / Computer	Site FTP Site	Sous-répertoire / Subdirectory	Fichiers / File(s)
PC	maths.bath.ac.uk	\pub\dream\	Csound_XXX_FPT *
SPARC	maths.bath.ac.uk	\pub\dream\SPARC\	csound
SGI	maths.bath.ac.uk	\pub\dream\SGI\	csound
Power PC	maths.bath.ac.uk	\pub\dream\	CSound.ppc.sit.hqx
Mac	cecilia.media.mit.edu	\pub\Csound\csbeta\	csound.hqx

\* ou XXX est 286/386/486 et FPT indique une version pour copro math\_matique.

\* where XXX is 286/386/486 and FPT refers to floating point unit versions.

Par exemple, disons que vous avez un PC 386/40, procédez comme suit:

1- Vous devez taper *ftp* deux fois pour accéder à un site, par exemple

```
ftp ftp.maths.bath.ac.uk
```

2- Tapez *anonymous* comme nom d'accès (login name).

3- Donnez votre nom et adresse Internet comme mot de passe (password), par exemple:

```
dlespera@ats.qc.ca
```

4- Accéder au répertoire approprié en utilisant la commande *cd*, par exemple:

```
cd pub \ dream
```

5- Allez chercher les fichiers avec la commande *get*, par exemple:

```
get Csound_386_fpt.zip
```

Le processus d'importation devrait alors commencer et indiquer que vous effectuez un transfert en binaire (binary). Si le transfert se fait en ascii, le fichier *.zip* sera corrompu. Normalement, le mode de transfert sera choisi automatiquement à moins que vous ne l'ayez changé en ascii. Si c'est le cas, refaites le transfert lorsque le premier sera fini mais tapez d'abord **B** à l'invite *ftp*; le mode de transfert deviendra binaire. Assurez-vous de taper

For example, say you have a 386/40 PC, you would follow these steps:

1- Access the site. You must type *ftp* twice to reach a site, for example type:

```
ftp ftp.maths.bath.ac.uk
```

2- Use the word *anonymous* as your login name.

3- Give your email adress as a password, for example:

```
dlespera@ats.qc.ca
```

4- Go to the correct subdirectory using the *cd* command, for example:

```
cd pub \ dream
```

5- Use the *get* command to retrieve the files, for example type:

```
get Csound_386_fpt.zip
```

The retrieval process should begin and indicate that you are doing a binary transfer. If it is transferring ascii, the transfered *.zip* file will be unusable. Normally, the transfer mode is set automatically unless you have previously set it to ascii. If this is the case, redo the transfer when the corrupt one is ended by first typing **B** at the *ftp* prompt; this ensures that the binary transfer mode is turned on.

## CsOUND...

exactement toutes les majuscules et minuscules car Unix est sensible à cette distinction.

Pour les PCs avec un copro mathématique, obtenez le fichier *Csound\_XXX\_fpt.zip* sinon utilisez le fichier sans les caractères *fpt*; l'exemple dans cet article suppose la présence d'un copro mathématique. Obtenez aussi *tutor.zip* qui contient des exemples décrits dans le manuel Csound et le fichier de décompression (*unz50P1.exe*). Enfin, obtenez le manuel de Csound (*Csound.manual*); ce fichier doit être transféré en mode *ascii*; enclenchez donc ce mode en tapant *A* à l'invite *fpt* et faites ensuite le transfert avec la commande *get*. Lorsque les transferts seront terminés, vous devriez avoir les *Csound\_386\_fpt.zip*, *Csound.manual*, *tutor.zip* et *unz50P1.exe* sur un disque quelconque de votre ordinateur.

- 6- Créez le répertoire Csound et mettez les trois fichiers *.zip* dedans.
- 7- Placez *unz50P1.exe* dans le répertoire Csound et tapez *unz50P1 Csound\_386\_fpt.zip* pour décompresser le fichier *Csound\_386\_fpt.zip*. Faites de même pour les deux autres fichiers *.zip* (*manual* et *tutor*).
- 8- Obtenez une carte de son 16-bit (pas 8-bit) telle la SoundBlaster 16 Value Edition (SB16) et installez-la dans votre ordinateur. Consultez la rubrique "Choisir sa carte de son" plus loin pour d'autres options.
- 9- SI vous utilisez une SB16, testez-là avec Wavestudio ou un éditeur *.wav* (Consultez la documentation de votre SB16).
- 10- Créer un fichier de son Csound comme suit:
  - a) Assurez-vous que les fichiers *sine.orc* et *sine.sco* sont dans votre répertoire Csound.
  - b) A l'invite *c:\csound\*, tapez:

```
Csound -W -osine.wav sine.orc sine.sco
```

ou *-W* exige un fichier de sortie *.WAV* pour la SB16.  
*-osine.wav* détermine le nom du fichier de sortie comme étant *sine.wav*  
*sine.orc* assigne l'usage du fichier orchestre *sine*  
*sine.sco* assigne l'usage du fichier partition (score) *sine*

Si votre ordinateur fonctionne en mode Hercules monochrome, vous pourrez observer plusieurs affichages de fonctions. Si vous n'utilisez pas ce mode, tapez *Enter* lorsque votre ordinateur semblera s'arrêter sur des petits points de couleur (voir la NOTE plus loin). Csound montrera des informations sur la création de divers instruments lors de son calcul d'un fichier *.wav*. Ceci confirme que tout va bien. A la fin, Csound vous indiquera la création d'un fichier *sine.wav*.

- 11- Testez la sortie audio du fichier *sine.wav* avec votre éditeur *.wav*.
- 12- Chechez d'autres fichiers *.sco* et *.orc* avec les mêmes noms. Essayez les petits exemples Risset.
- 13- Décompresser, imprimez et lisez le manuel Csound. Je vous suggère d'entreprendre les exercices utilisant les fichiers dans *tutor.zip*. Consultez le manuel Csound.

## CsOUND...

Also make sure that you correctly type upper and lower case characters. You are using Unix which is case-sensitive.

For PCs with a Floating Point Unit (FPU), get the *Csound\_XXX\_fpt.zip* file. Otherwise, get the same file without the *fpt* characters; the example in this article assumes a FPU. Also get the *tutor.zip* file, it contains a tutorial that is described in the Csound manual, and the *unzip* (*unz50P1.exe*) utility. Finally get the *Csound.manual* file; this must be transferred as *ascii* so force transfers into that mode by typing *A* at the *fpt* prompt and then perform the transfer with the *get* command. When the transfers are completed, you should have the files *Csound\_386\_fpt.zip*, *Csound.manual*, *tutor.zip* and *unz50P1.exe* on some disk in your computer.

- 6- Create a Csound directory, put the three *.zip* files in it.
- 7- Place *unz50P1.exe* in your Csound directory and type *unz50P1 Csound\_386\_fpt.zip* to decompress the *Csound\_386\_fpt.zip* file. Do the same thing with the other two *.zip* files (*manual* and *tutor*).
- 8- Get a 16-bit audio card (not 8-bit) such as a SoundBlaster 16 Value Edition (SB16) and install it in your computer. Refer to the "Selecting an audio card" section for options.
- 9- If you use a SB16, test the SB16 with Wavestudio or a suitable *.wav* file editor (refer to the SB16 documentation).
- 10- Create a Csound sample file as follows:
  - a) Make sure that the *sine.orc* and *sine.sco* files are in your working directory (Csound)
  - b) At the *c:\csound\* prompt, type:

```
Csound -W -osine.wav sine.orc sine.sco
```

where *-W* defines *.wav* audio file format for a SB16.  
*-osine.wav* defines the output as *sine.wav*  
*sine.orc* establishes the use of the sine orchestra  
*sine.sco* establishes the use of the sine score.

If your computer is operating in Hercules monochrome mode, several function screens will appear. If you are not using this mode, just press *Enter* whenever the computing seems to stop on a skew of coloured dots (see the NOTE below). Csound will show instrument information as it computes the *.wav* file. This confirms that all is fine. In the end, Csound reports having creating the sample file *sine.wav*.

- 11- Test for audible output from the *sine.wav* file using Wavestudio or a suitable *.wav* file editor (refer to the SB16 documentation).
- 12- If this works, you can try out more *.sco* and *.orc* files with the same names. Try the small Risset2 samples.
- 13- Decompress, print and read the Csound manual. I also suggest that you perform the tutorial featuring the files uncompressed from *tutor.zip*.



## Csound...

Si vous avez des problèmes avec votre accès à l'Internet, trouvez un amateur ou contactez moi; je vous aiderai à obtenir les fichiers qu'il vous faut.

**Note :** les graphiques dans Csound fonctionnent en mode monochrome Hercules, ajustez votre moniteur sur ce mode; consultez le manuel de votre moniteur. Vous pouvez aussi vous passez des graphiques(!); utilisez alors la commande en suffixe sur la ligne de commande.

### Choisir sa carte de son

Oubliez les cartes 8-bit. J'utilise une Sound Blaster 16 (SB16) Value Edition, disponible pour moins de \$150. La SB16 est facilement disponible et sa section de conversion AN/NA possède un rapport de signal/bruit (S/B) d'environ 74db. Il s'agit de la plus grande limite des cartes de son à bas prix. Il est possible de faire mieux si vous avez environ \$500; obtenez alors la Turtle Beach Monterey qui affiche un rapport S/B de 84.4 db. Il y a une limite certaine sur les cartes de son installées *dans* un ordinateur, un environnement électriquement bruyant.

Pour une SB16, vous pouvez optimiser sa conversion NA pour un meilleur rapport S/B comme suit:

- N'utilisez pas les sorties haut-parleurs, servez-vous des sorties lignes.
- Ajustez les contrôles de tonalité du mélangeur Creative au 2/3 du maximum, coupez toutes les entrées sauf l'entrée .WAV qui sera ajustée au volume maximum.

### Faire face à la musique - le temps différé

Le fonctionnement en temps réel correspond à des vitesses de calcul fort différentes selon l'utilisateur; ça dépend de la nature, de la quantité et de la complexité spectrale des timbres que vous calculez. Il sera donc réaliste de regrouper divers ordinateurs en catégories basées sur des mesures récentes:

<u>Ordinateur</u>	<u>calculs durant typique</u>
286,386, Macs, MacII	1 - 40 min.
486DX2/66, Sparcstation1, Quadra	1 - 2 min.
Pentium 90, Power Mac 7100	-30 sec.
SGI! Indy 2	-10 sec.

### Recommandations

L'Indy 2 de SGI est coûteux et impressionnant. On peut y adjoindre un clavier MIDI et un fonctionnement en temps réel est possible avec une certaine complexité sonore. Il est donc possible d'exploiter la conversion analogique/numérique et un traitement de signal en continu. Si vous pouvez accéder à un SGI, vous obtiendrez des résultats assez intéressants, vous délaisserez peut-être même vos boîtes MIDI. Si vous avez les moyens financiers, un tel ordinateur saura exploiter le convertisseur AN/NA Digisound-16 de MTU. Evidemment, le coût d'un tel système devient beaucoup plus abordable si plusieurs compositeurs combinent leurs moyens financiers.

A l'autre extrême (financier), vous pouvez obtenir Csound avec un ordinateur usagé de type PC 286 avec copro mathématique 287. Vous devriez payer environ \$200 pour

## Csound...

If you have problems with Internet access, find an experienced net user or get in touch with me and I will assist in getting the version you want.

**Note :** The graphics in Csound operate in Hercules mode, set your monitor to this resolution to see the graphs (refer to your video card or operating system manual). You might also ignore the graphics; use the appropriate switch in the csound command line (refer to the Csound manual).

### Selecting an audio card

Forget about 8-bit cards. I use a Soundblaster16 (SB16) Value Edition which is available for well under \$150). The SB16 is very common and the analog to digital/digital to analog (AD/DA) section of the SB16 has a signal/noise (S/N) ratio of about 74db. This is the greatest limitation of low cost audio cards. It is possible to get better sound if you are willing to spend more; the \$500 Turtle Beach Monterey has a S/N ratio is 84.4 db. In any case, remember that there are clear limits to any audio card located *inside* a computer since this is an electrically noisy environment.

For a SB16, optimize its DA conversion for best S/N ratio as follows:

- Don't use the speaker outputs on the SB16, use line output.
- set the Creative mixer tone controls to 2/3 up, mute every input except .wav input which should be set to maximum.

### Facing the Music - turnaround time

Real time means different computational speeds to different people: it depends on the nature, quantity and spectral complexity of the timbres you compute. Therefore, I find it realistic to sum things up by providing general categories based on a recent set of benchmarks:

<u>Computer</u>	<u>Typical Turnaround</u>
286,386, Macs, Mac II.	1-40 minutes
486DX2-66, Sparcstation 1, Quadras	1-2 minutes
Pentium 90, Power Mac 7100	-30 seconds
SGI Indy 2	-10 seconds

### Recommendations

The SGI Indy 2 is really impressive and accordingly expensive. A MIDI keyboard can be interfaced and real-time operation achieved with reasonable levels of musical complexity. This means you can exploit Csound's analog/digital conversion and processing. If you can locate and access an SGI, you will get pretty interesting results. You may even tire of your old MIDI boxes. If you have the financial resources, such a machine deserves an output device such as MTU's Digisound-16 external AD/DA. Of course, sharing the cost of hardware can make this high-end system a natural choice for a small group of composers.

At the other (financial) extreme, you can get into Csound with a used 286 PC with the floating point unit 287. You

## CSOUND...

un bon 286/287 avec disque rigide de 20 meg et un écran monochrome. Utilisez alors *Csound286\_fpt.zip* et ajoutez une SB16; certaines cartes "génériques" 16-bit se vendent pour bien moins de \$100.00. Ajustées correctement, ces cartes donneront un résultat acceptable. Le fonctionnement en temps réel sera alors du domaine du rêve mais pour \$300.00, c'est imbattable. Il faut savoir qu'un copro mathématique est essentiel dans un ordinateur lent. Evitez les PCs et les Macs sans copro mathématique s'ils sont inférieurs à un 386/40 ou un MAC II. SI vous aimez vous préparer du café en attendant, cette approche est la plus économique de loin et les résultats sonores seront aussi bons que sur toute autre machine utilisant une carte de son interne de 16-bit.

Si vous êtes prêt à dépenser afin d'obtenir un système qui produit typiquement des résultats en moins de 30 secondes, investissez dans un Pentium de 90 mhz; le coût de ces ordinateurs devient de plus en plus intéressant; la bogue récemment découverte dans les opérations à virgule flottante n'existe pas sur de nouveaux ordinateurs. Vous pouvez aussi vous satisfaire d'un 486DX2-66; étant dévalué par le Pentium, le prix de ces machines est en chute libre. Le PowerPc (ou PowerMac) est intéressant mais son coût est plus élevé que celui du Pentium si on compare des modèles à performance comparable mais cette situation pourrait changer bientôt.

Je vous suggère d'abord d'essayer Csound sur un système disponible; utilisez ce que vous avez ou empruntez/trouvez un accès à du matériel pour voir si Csound vous convient vraiment. Essayez les divers exemples que vous trouverez dans *tutor.zip* et consultez le manuel pour plus de renseignements; vous aurez alors une bonne perception de votre intérêt dans Csound.

Cet article n'a pas exploré la syntaxe de Csound; c'est tout simplement trop complexe pour un article de cette taille. Il vous faudra investir du temps pour un apprentissage de Csound mais vous comprendrez vite la puissance musicale de cette approche que vous en oublierez peut-être l'inconvénient d'attendre un peu les résultats sonores. Même si vous voulez une version finale de vos compositions à 44.1 khz, songez aussi qu'en travaillant avec une vitesse d'échantillonnage réduite, disons de 16 à 20 khz, vous réduirez les temps de calculs sans grandement détériorer la qualité du timbre. Et utilisez le plus gros disque rigide dans la mesure de votre budget pour tous ces fichiers *.wav* que vous créerez.

Bon plaisir.

Denis L'Espérance  
(voir la version anglaise pour ses coordonnées)

Denis L'Espérance a étudié la musique à Montréal et en Europe. Il travaille en ce moment à la réalisation d'un logiciel pour un œuvre en cours de création. Il évolue dans les domaines de l'administration artistique, la programmation, la réalité virtuelle (conception de simulateurs de vol) et la production de musique semi-automatisée.

## CSOUND...

should spend about \$200 for a good 286/287 with 20 meg hard disk and a monochrome screen. Use it with *Csound286\_fpt.zip* and then add a Soundblaster 16; some generic 16-bit audio cards can be found for well under \$100.00. Properly set, these will produce decent, recordable output. Turnaround time might be a bit tedious but for \$300.00, it can't be beat. The point here is that you really need a Floating Point Unit (FPU) in slow machines; so forget about PCs or MACs with no FPUs if they are inferior to a 386/40 or a MACII. If you don't mind getting some coffee between complex computations, this is the most economical way to use Csound and the aural results are as good as anything else using a 16-bit internal audio card.

If you are ready to spend some money to get a system that returns results in typically less than 30 seconds, invest in a 90 Mhz Pentium. Machines using this processor have dropped significantly in price; the recently discovered Pentium bug in the floating point operations does not exist in new computers. You might also get by with a 486DX2-66; being displaced by the Pentiums, the cost of these machines is falling to record lows. The Power Pc (or PowerMac) is also interesting but the cost is still significantly higher than a Pentium for equivalent performance but this might change in the near future.

I suggest that you first experiment with Csound on an available system; use what you have or try to borrow/access hardware to see it works for you; of course, refer to the classification in this article for ballpark turnaround times. Try out the various samples supplied in *tutor.zip* and proceed through the tutorial; it will give you a feel for Csound.

Csound syntax itself is simply beyond the scope of this article, the Csound manual is all you need to get started. There is a learning curve but you will soon realize the potency of software sound synthesis making the computation time seem pretty tolerable considering the results. Also remember that while you may want to compute the final score at 44.1 Khz, a 16-20 KHZ sampling rate will improve turnaround time considerably while not being too destructive (distortive?) on most material. In any case, get the largest hard disk you can afford for all those *.wav* files.

Enjoy.

Denis L'Espérance  
1775 Place Dunant #74  
St-Bruno de Montarville QC J3V 2Y3  
T+1 514 653 6114 / email dlespera@ats.qc.ca

Denis L'Espérance has studied music in both Montréal and Europe and is presently implementing software for a work in progress. He is an eclectic worker in arts administration, computer programming, virtual reality design (air traffic simulators) and semi-automated music production.

# HORS-PHASE ~ DETUNING

Amanda Aronchick

*La radio se propage. Si la radio ne se propage pas, est-ce de la radio? Et si la radio était disponible dans l'espace cybernétique? Que vous aviez la possibilité de recevoir des documents audio par l'entremise de l'internet, et que vous les écoutiez sur les haut-parleurs de votre ordinateur? Pouvons-nous appeler «radio» cet hybride technologique?*

Dans la course-au-plus-performant des médias une nouvelle forme de diffusion semble se développer: radio numérique, radio-internet, audiotransmission - c'est tellement avant la lettre que c'est sans nom!

Le tango numérique implique une traduction de l'information (que ce soit du texte, de la vidéo ou du son) dans le langage binaire, sa compression et sa transmission sur des lignes téléphoniques ou donnés jusqu'à votre ordinateur, grâce à un modem. L'information est alors décompressée et prête pour la consommation. Il y a déjà plus de vingt ans qu'on utilise cette méthode pour la transmission de textes, mais l'audio et la vidéo font maintenant partie du jeu.

Internet Talk Radio (ITR), est un service de nouvelles publiques qui semble attirer toute l'attention dans ce monde de la transmission audio. Carl Malamud est le fondateur de ce service qui diffuse des entrevues avec des personnalités de l'internet pour l'émission *Geek of the Week*, ainsi que des programmes de la National Public Radio (NPR) des E-U. Malgré sa popularité, ce n'est pas un service qui semble être utilisé par le premier venu sur l'internet. Le groupe de discussion «alt. internet. talk-radio» déborde de messages confus, la plupart en provenance d'individus qui recherchent l'animateur controversé de New York, Howard Stern.

Le Canada, qui se veut toujours à l'avant garde en ce qui a trait à la radiodiffusion, se réclame du titre de premier diffuseur national sur l'internet. «L'essai radiophonique» (CBC Radio Trial) de la CBC est une collaboration avec le Centre de Recherche en Communication, un organisme fédéral de recherche dont le but est de propager du contenu canadien dans le reste du monde. Des émissions telles *Quirks and Quarks*, *Basic Black* et *Sunday Morning*, sont offertes gracieusement au public par le biais de l'internet. Ainsi, la radio se libère des contraintes d'un horaire. À n'importe quel moment de la journée, un auditeur peut choisir d'écouter une émission d'hier ou du mois dernier. On peut faire avancer ou reculer l'émission, ou bien la mettre en attente pendant que l'on fait autre chose.

Il s'agit là d'une radio qui se dépasse. Au même moment que l'idée d'un contexte local devient de moins en moins populaire, les technologies de communication, autrefois liées à l'exploration d'espaces, semblent plutôt promouvoir les rapports sociaux. Pourquoi voudrais-je discuter avec mon voisin d'en haut, avec qui je n'ai rien en commun, quand je peux échanger du courrier électronique avec un ami au Niger qui partage mon goût pour les transmissions d'une radio pirate près de la côte de la Nouvelle-Guinée? La diffusion d'informations locales à une communauté qui

*Radio radiates. If radio doesn't radiate is radio still radio? What if radio were to be available in cyberland and you were to receive audio files from the internet and listen to them through speakers attached to your computer? Are we even able to call this technological hybrid radio?*

In the never-ending quest of media to out do each other through technology, it seems that a new form of broadcasting is emerging: audiocasting, internet radio, digital radio, desktop broadcasting—it's so one step ahead it can't even name itself.

The digital tango involves translating the info, be it text, video or audio, into the binary language, compressing it and then transmitting it over phone and data lines to your home computer via a modem. The information is then decompressed and ready for consumption. Text has been transmitted in this matter for over 20 years now, but audio and video are relatively new digital babies.

Internet Talk Radio (ITR), a public news service, appears to be the star of this global distribution of aural material. Carl Malamud is the founder of this service which airs interviews with internet personalities on a show called *Geek of the Week*, as well as some National Public Radio (NPR) programs from the USA. Although this is a popular service, it doesn't appear to be utilized by your average internet dweller yet. The alt.internet.talk-radio discussion group is inundated with confused postings, mostly people looking for the offensive New York talk show host, Howard Stern.

Canada, never to be outdone when it comes to radio, actually lays claim to the title of first national broadcaster on the internet. The CBC Radio trial is a joint venture with the Communications Research Centre, a federal research facility under Industry Canada, determined to bring Canadian content to the rest of the globe. Programs such as *Quirks and Quarks*, *Basic Black* and *Sunday Morning* can be accessed from the internet by the public free of charge. Radio becomes untied from the confines of a schedule. Audiences can tune in whenever they want and listen to programs from yesterday or a month ago. You can fast forward it, rewind it or pause for a break.

This is radio beyond radio. While the idea of localism has become all but quaint, we see a shift in communication technologies from a spatial emphasis to a social one. Why would I want to talk to my neighbor upstairs with whom I have nothing in common, when I can exchange electronic mail with a fellow in Nigeria who shares a passion for pirate feedback transmissions from off the coast of New Guinea. The idea of broadcasting local information to a community with geography in common has been central to radio programming and policy making. Internet radio becomes another stake into the heart of local, community and other terrestrial broadcasting. How the CRTC (Canadian Radio-television and Telecommunications Commission) will attempt to regulate this type of distribution may prove to be an impossible task.

## HORS-PHASE...

partage un même lieu géographique est un des principes essentiel pour la programmation et la définition des politiques de la radio. La radio internet devient un clou de plus dans le cercueil de la diffusion locale, communautaire et autres. Dans un tel contexte, il est difficile d'imaginer comment la CRTC pourrait réglementer ce genre de diffusion.

On peut aussi se procurer de la musique dans l'internet. Des groupes rock inconnus peuvent quand même rejoindre un public grâce aux archives sonores Internet Underground Music Archive (IUMA). Pour l'instant, il n'y a pas d'archives électroacoustiques, mais cela ne devrait pas tarder (vous n'avez qu'à vérifier dans quelques jours!).

On a déjà discuté de l'accessibilité et de l'utilisation de l'internet dans les pages de *Contact!*. Il est vrai que le fait de pouvoir échanger des fiches audio par ordinateur pourrait avoir des répercussions dans le travail des artistes radiophoniques et dans la communauté électroacoustique toute entière.

Néanmoins, il reste que pour plusieurs raisons ce médium a ses limites. Même si plus de cent mille auditeurs écoutent Internet Talk Radio, il en demeure pas moins qu'il s'agit là d'un privilège que s'offrent ceux qui peuvent se payer une technologie de pointe. Puisque pour chaque minute de son il faut compter 500K de mémoire, un programme d'une demi-heure occupera 15Mgoctet. Même avec un ordinateur très rapide et qui est muni de beaucoup d'espace de mémoire, il faudra quand même attendre une quinzaine de minutes pour que s'effectue le transfert. Enfin, il vous faudra vous procurer plus qu'un simple ordinateur pour profiter de ce terrain de jeux sonores; la liste comprend un modem, une carte de son, ainsi qu'un ou plusieurs logiciels.

Il est peu probable que l'internet (jumelé à l'avènement de la transmission numérique) annonce la mort de la radio traditionnelle. Pour moi, la plupart des innovations font encore joujou, comme le premier fichier audio que j'ai transféré de CompuServe. C'était une interprétation par un chat de la chanson de Noël *Douce nuit*, qui m'a convaincue d'éteindre mon ordinateur et d'allumer ma radio.

Pour en savoir plus à propos du projet de CBC ou pour écouter une émission :

```
FTP> debra.dgbt.doc.ca/pub/cbc (login: anonymous)
Gopher> debra.dgbt.doc.ca
WWW> http://debra.dgbt.doc.ca/cbc/cbc.html
```

Pour de l'information à propos de la radio dans l'internet (Internet Talk Radio) :

```
UseNet Newsgroup> alt.internet.talk-radio
```

Pour contacter les archives Internet Underground Music Archive :

```
WWW> http://sunsite.unc.edu/ianc/index.html
FTP> sunsite.unc.edu/pub/electronic-publications/IUMA
```

Amanda Aronchick  
T+1 514 278 8266

En tant que membre du Département de Production de CKUT 90.3 FM à Montréal, Amanda Aronchick n'ignore rien de l'espace cybernétique et virtuel. Et pourtant, elle préfère encore se déplacer à dos d'âne...

## DETUNING...

Music is also available on the Internet. Services such as the Internet Underground Music Archive (IUMA) provide relatively unknown rock bands the chance to generate new audiences. No word on an electroacoustic music archive, but if it doesn't exist yet, look for it on the internet within the next five minutes.

Internet access and use are issues that have been raised before in *Contact!* and the development of an audio exchange, not just radio, via computer could lead to some very interesting and innovative repercussions for radio artists and the electroacoustic community.

However, in many ways this is still an inaccessible medium. While there are apparently over a hundred thousand listeners of Malamud's *Internet Talk Radio*, the ability to listen to one's computer is still a privilege granted to those who can afford the technology. Each minute of sound requires half a Megabyte worth of storage, so a 30-minute program becomes 15 Megabytes. Even on a fast computer with lots of memory, it still may take over 15 minutes just to download. And the computer alone will not grant you access to this aural playground; a modem, a sound card and the appropriate software are also part of the requirement.

Whether this (alongside digital audio broadcasting) is the death of radio as we know it seems unlikely. For me, much of the thrill is gimmicky, like the first audio file I heard, downloaded from CompuServe (a commercial internet server). It was a rendition of *Silent Night* sung by cat, which convinced me to turn off the computer and turn on my radio.

To find out more about the CBC Radio Trial or to listen:

```
FTP> debra.dgbt.doc.ca/pub/cbc (login: anonymous)
Gopher> debra.dgbt.doc.ca
WWW> http://debra.dgbt.doc.ca/cbc/cbc.html
```

For info on Internet Talk Radio:

```
UseNet Newsgroup> alt.internet.talk-radio
```

For a service that delivers daily Irish radio news (in English and Gaelic):

```
FTP> orangutan.cu.nrao.edu/pub/sounds/rte
```

For Internet Underground Music Archive:

```
WWW> http://sunsite.unc.edu/ianc/index.html
FTP> sunsite.unc.edu/pub/electronic-publications/IUMA
```

Amanda Aronchick  
T+1 514 278 8266

Amanda Aronchick, from the Production Department of CKUT 90.3 FM in Montréal, is connected to all things wireless and virtual, but prefers to get around on a mule.

# COMPTES RENDUS ~ IN REVIEW

Disques compact

CDs

Serge Arcuri - *Les méandres du rêve*  
empreintes DIGITALEs, DIFFUSION iMèDIA

La maison empreintes DIGITALEs nous propose un tout nouveau produit signé Serge Arcuri. Sous le titre *Les méandres du rêve* le compositeur montréalais nous présente une sélection intéressante regroupant sept titres extraits de son catalogue déjà fort imposant. Le titre de l'album est pour le moins représentatif des sélections présentes. Nous retrouvons un alliage savoureux d'œuvres écrites pour bande ainsi que de l'exploration de l'univers électroacoustique de type mixte. 1. *Prélude aux méandres* (1985), *La porte des sables* (1989) pour hautbois (également Cor anglais) percussion MIDI et bande, *Murmure* (1989), *Errances* (1992) pour hautbois d'amour, harpe et bande, *Lueurs* (1987) pour cor percussion et bande, *Résurgence* (1982) et *Chronaxie* (1984) pour percussions multiple et bande.

Il y a chez Arcuri un sens inné de la poésie sonore. Le parcours musical est souvent amorcé de manière délicate et subtile proposant à l'auditeur une écoute riche en découvertes. Nous avons ici (en ce disque) un échantillon important du travail d'un compositeur en pleine possession de ses moyens. L'aventure musicale or, son parcours, n'est jamais abandonné au passage au bénéfice d'une démonstration banale d'une technologie utilisée. En d'autres termes... de la musique avant toute chose!!!

Je ne saurais passé sous silence la complicité des musiciens présents... Lawrence Cherney aux parties de hautbois, hautbois d'amour et de Cor anglais, Trevor Tureski aux percussions et percussion MIDI, Erica Goodman à la harpe ainsi que l'excellent Francis Ouellet à la partie de cor. Nous écoutons ici quatre grands musiciens desquels nous découvrons une forte complicité dans ces alliages d'instruments et de bande. Il y a dans ce type d'écriture une recherche de l'intégration de l'instrument et de l'univers sonore de l'électroacoustique... fort bien comprise par l'ensemble des musiciens. À l'audition il n'y a pas lieu de conflit, lutte ou combat d'un univers vers l'autre mais un respect de la nature instrumentale souhaitant faire ressortir ses qualités propres. Le jumelage est fort bien réussi et il en découle de la sonorité globale un plaisir d'écoute.

Ce disque s'inscrit dans la politique de production de la maison empreintes DIGITALEs où chaque produit est avant tout affaire de qualité non de quantité.

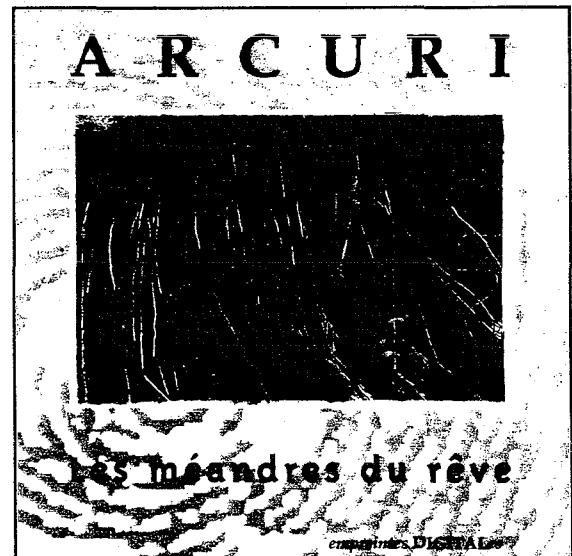
Bravo à toute l'équipe!

Denis Dion

Denis Dion enseigne à l'université Laval à Québec et compose des contes audio qu'il situe lui-même entre l'intuitif et l'intellectuel.

Serge Arcuri - *Les méandres du rêve*  
empreintes DIGITALEs, DIFFUSION iMèDIA

Serge Arcuri has some new work out on *empreintes DIGITALEs*. In *Les méandres du rêve*, the Montréal composer selected seven titles from his already very impressive collection of works. The album's title, roughly translated as "dream meanders", is representative of the works within. There is an interesting blend of pieces composed for tape which explore the genre of tape and live electronics. The works on the disc are: *Prélude aux méandres* (1985); *La porte des sables* (1989) for oboe or English horn, MIDI percussion and tape; *Murmure* (1989); *Errances* (1992) for oboe d'amore, harp and tape; *Lueurs* (1987) for horn, percussion and tape; *Résurgence* (1982); and *Chronaxie* (1984) for multiple percussion and tape.



There is an innate sense of sonic poetry in Arcuri's work. The musical journey often begins delicately, and subtly offers the listener a wealth of discoveries. This record is a good example of work by a composer who is in full command of his abilities. Arcuri's journey is an adventure in technological innovation— in other words, the music comes first!

I must also mention the other musicians involved: Lawrence Cherney on oboe, oboe d'amore and English horn, Trevor Tureski on percussion and MIDI percussion, Erica Goodman on harp and the talented Francis Ouellet on horn. The unique combination of instruments and tape testifies to the strong complicity that exists among these four great musicians. This type of writing is a study of the coming together of the instrument and electroacoustics, and these musicians do it beautifully. There is no hint of conflict or struggle between the genres, only a respect for the natural instrument and a desire to realize its full potential. It's a successful union and leaves the listener with the pure pleasure of listening.

Like all works from *empreintes DIGITALEs*, this CD

## COMPTES RENDUS...

Tim Brady - *Imaginary Guitars*  
Justin Time Records

Le guitariste-compositeur Tim Brady propose ici son septième album regroupant une sélection intéressante d'oeuvres canadiennes. Première en lice *Symphony in Two Parts* (Brady) est une oeuvre écrite pour guitare solo et bande. Celle-ci propose une exploration de textures sonores dont les éléments proviennent exclusivement de la guitare. La partie sur bande est constituée de superposition de quelques 20 parties de guitare traitées avec sobriété mais toujours avec efficacité. *Dead of Winter* (Brady) pour guitare électrique et traitement en direct, présente à sa manière un univers «glacial» duquel le compositeur tire des sonorités électroniques en temps réel. Une référence symbolique est faite non seulement à la soirée hivernale d'un janvier à faire «claquer les tuques» mais au triste spectacle de l'incontournable (?) Guerre du Golf.

Alain Thibault présente pour sa part *Incertitude pourpre* écrite pour guitare et bande. Thibault est un compositeur très présent sur la scène musicale contemporaine. Il a signé bon nombre de partitions et trame sonore destinées à des ensembles des plus divers et a notamment collaboré à plusieurs production multi-média et théâtrales. Aux dires du compositeur... " *Incertitude pourpre* est une métaphore pour l'état de notre environnement. La pièce juxtapose au travail instrumental en direct une bande créé par des échantillonneurs et synthétiseurs MIDI, piloté par ordinateur".

Vient en quatrième lieu *Time Lapse Exposure* signée Tim Brady. Cette oeuvre propose un jeu plus «classique» de l'instrument tant par ses différents contours mélodico/harmonique que par la volonté du compositeur de tenir l'essentiel de son propos à l'intérieur d'une mécanique compositionnelle plutôt que par la multiplicité de variantes acoustiques... une belle réussite!

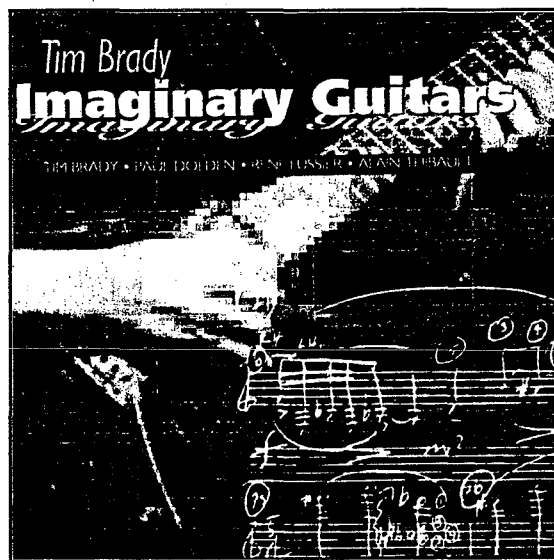
*The Physics of Seduction. Invocation #1* du compositeur Paul Dolden laisse à l'auditeur une sensation de «0,000dB» en constante ébullition... à jaillir à tout instant. Il y a chez Dolden une signature sonore qui laisse peu d'auditeurs indifférents. L'emploi de masse sonore gigantesque issue d'une stratification de centaines de pistes sonores et instrumentales sur une seule bande qualifie ce phénomène acoustique particulier.

René Lussier présente ici une oeuvre savoureuse dont le titre tire son propos d'une "chronique irlandaise..." évoquant le déterrement d'un énorme bloc noir par des ouvriers irlandais engagés dans un projet d'aménagement aux abords du Pont Victoria (Montréal). *Roche noire [chronique irlandaise]* a été conçue spécialement pour Tim Brady en ce sens qu'outre le propos servant la trame, René Lussier a habilement inséré à l'univers sonore des extraits de réminiscences des parents Brady racontant l'arrivée au Canada d'immigrants irlandais. L'univers musical de

## IN REVIEW...

conforms to the labels's policy of quality over quantity. Congratulations to the whole group!

Denis Dion  
Denis Dion is an instructor at Université Laval, QC and composes audio tales which he describes as situated between intuition and intellect.



Tim Brady - *Imaginary Guitars*  
Justin Time Records

This album, guitarist-composer Tim Brady's seventh, groups together an interesting selection of Canadian works. The first piece is *Symphony in Two Parts* (Tim Brady) for guitar and tape. It is an exploration of sound textures coming entirely from guitar. The tape section is made up of about twenty superimposed guitar parts treated with temperance and efficiency. *Dead of Winter* (Brady) for electric guitar and direct processing, presents a "glacial" universe from which the composer extracts electronic tones in real time. There is a symbolic reference made to both a wintry January evening that would freeze your hat and to the sad and inescapable Gulf War.

Alain Thibault's *Incertitude pourpre* is written for guitar and tape. Thibault is a composer very involved in the contemporary music scene. He has composed many scores and soundtracks for very diverse ensembles and has notably collaborated in several multi-media and theatrical productions. According to Thibault, "*Incertitude pourpre* is a metaphor for the state of our environment. The piece directly puts the live instrumental composition in juxtaposition with a sampler and MIDI synthesizers piloted by computer."

In *Time Lapse Exposure* (Brady), the instruments interact in a more "classical" way. This is because of the various harmonic-melodic outlines and the composer's desire to keep the main part of his focus within a structured composition, rather than in a host of acoustic variations. He is triumphant.

## COMPTES RENDUS...

Lussier est ici fort bien dépeint, le compositeur garde chez l'auditeur une attention d'écoute sans cesse renouvelée avec une multitude de surprises... Le tout se termine par un chant typiquement irlandais d'un certain Mulroneyl!

En guise de conclusion la pièce titre de l'album: *Imaginary Guitars* (Brady) pose l'énigme à savoir... comment une guitare douée de mille cordes et de frets sonnerait-elle en produisant un million de notes? Cette pièce, écrite pour guitare solo et bande met constamment en relief l'énigme par les sonorités présentes en la bande, lesquelles sont façonnées à partir de 22 autres guitares préenregistrées et accordées de façon non-conventionnelles.

En pensant au nom de Brady on ne peut faire outre que d'y associer des résonances de guitares... Personnellement j'entrevois Tim Brady comme un compositeur amenant à la guitare électrique un souffle nouveau en lui donnant une place de choix sur la scène musicale. Que l'on pense à des Heitor Villa-Lobos ou Léo Brouer (tous deux au coeur de la guitare classique) Brady signe son art d'une force et intensité comparable.

Son importance au niveau du répertoire de l'instrument est indéniable et je dirais avec hâte que ce que Brady propose à la guitare électrique est un renouvellement fort appréciable d'une littérature en devenir. Nous découvrons ici un guitariste d'une virtuosité impeccable doublé d'une forte imagination appliquée au traitement sonore et ressources de l'instrument.

Un disque qui donne le goût d'écrire pour la guitare électrique...

Denis Dion

Michele Bokanowski - *Tabou*  
Metamkine, Cinéma pour Oreilles

Tabou est une œuvre intéressante du point de vue du rythme et une attention toute particulière est portée à la définition spatiale des ses éléments. Au nombre de ces derniers, le discours et ses composantes ont été fracturés créant ainsi des formules rythmiques complexes qui se répondent sans arrêt les unes les autres le long d'un plan horizontal.

Certaines des composantes du discours sont incorporées dans un ensemble de sonorités subtiles et répétées, de nature élégiaque et qui apparaissent et disparaissent tour à tour. Interruptions, faux départs et digressions contrastent avec des groupements stables. Cette imprévisibilité rythmique est rendue de façon élégante tout au long de l'enregistrement.

On ressent comme un mauvais pressentiment au sens dramatique du terme. Le suspense culmine mais il n'y a pas de dénouement. Le cadre change lorsqu'on approche de la conclusion: c'est un "gros plan" sur un événement et son

## IN REVIEW...

The *Physics of Seduction Invocation #1* (Paul Dolden) gives the listener a feeling of "x,000dB" in constant turmoil, firing out at every moment. Dolden's music possesses a particular sound quality that engages the listener. This phenomenon is due to the way he makes use of the huge sonic mass resulting from the stratification of hundreds of sound tracks and instruments that he puts on a single tape.

The title of René Lussier's *Roche noire (chronique irlandaise)* was inspired by an Irish chronicle recalling the unearthing of an enormous black block by Irish labourers working on a building project near the Victoria Bridge in Montréal. The music was composed especially for Tim Brady. René Lussier skillfully inserted into the sound mix excerpts of Brady's parents reminiscing about their arrival in Canada from Ireland. Lussier's style is evident here: the composer catches the listener's ear and engages it continuously in surprise. The piece ends with some typically Irish singing by a certain Mulroneyl!

The title work, *Imaginary Guitars* (Brady), is an enigma: how is a guitar with a thousand strings and frets able to produce a million notes? Written for solo guitar and tape, this piece consistently emphasizes this enigma using sounds that are crafted from 22 pre-recorded guitars and brought together on tape.

One can't help but associate Tim Brady's name with the sound of the guitar. I personally foresee him becoming a composer who will breathe new life into the electric guitar repertoire by giving it a central role in the music scene. Whatever we may think of Heitor Villa-Lobos or Léo Brouer (both at the heart of classical guitar composition), Brady's artistic signature is equal to the two in strength and intensity. His importance is undeniable. What he is bringing to guitar music is a renewal not unlike the constant evolution of literature. We have here a guitarist of impeccable virtuosity with a vibrant imagination devoted to sound processing and instrumental possibilities.

This is a record that inspires one to write for electric guitar.

Denis Dion

Michele Bokanowski - *Tabou*  
Metamkine, Cinema pour Oreilles

Tabou (16'12) is a rhythmically engaging work with meticulous attention to the spatial definition of its elements. Among these is speech and its components which have been fractured, creating complex rhythmic shapes which intersect themselves restlessly along the horizontal plane.

Some of the speech components are incorporated into a network of repeating subtle tone colourings, elegiac in nature, which shift in and out of phase. Interruptions, false

## COMPTES RENDUS...

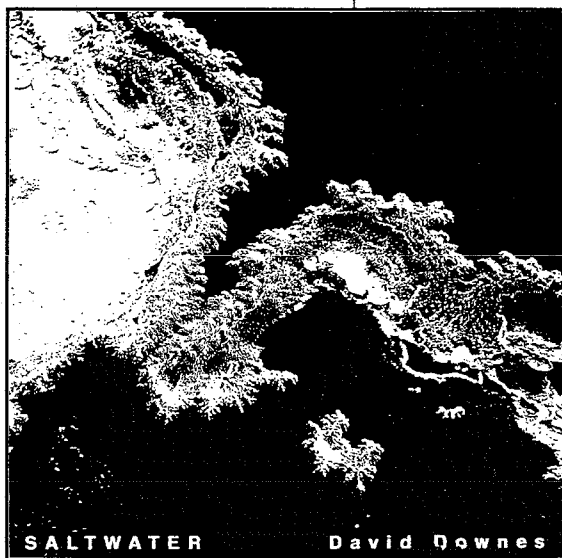
protagoniste qui convie peut-être l'auditeur à une forme de rituel furtif.

### Mara Zibens

Mara Zibens est une compositrice autodidacte qui se consacre uniquement au travail sur bande.

### David Downes - *Saltwater*

David Downes (1967) est un compositeur néo-zélandais. Il est impliqué dans le domaine de l'électroacoustique depuis plus de dix ans pendant lesquels il a étudié à l'université Victoria de Wellington, créé des musiques pour le théâtre et participé à des projets alliant musique et danse. Il a également exploré les arts visuels avec une série de vidéos expérimentales. D'ailleurs, on dit souvent de ses œuvres électroacoustiques qu'elles ont une dimension visuelle.



*Valley Mine* est un exemple frappant de cette composante visuelle (ici panoramique) qui, comme on peut le lire dans les notes du livret, "essaie de reconstituer l'atmosphère du paysage rural de la Nouvelle-Zélande. Dans cette évocation de la grandeur et de la désolation il y a de la place pour la contemplation. Les grondements qui se font entendre à l'occasion sont sans aucun doute d'origine souterraine.

On recommandera *Disquiet* pour son côté surréaliste et ludique: "le défi de capturer le son d'une mouche volant dans une pièce est venue de l'idée d'un dialogue imaginaire entre une mouche et une source sonore électronique".

Les huit pièces solo présentées ici, bien que toutes techniquement réussies, sont inégales du point de vue du style et de l'efficacité. Il y a une tendance à minimiser l'émotion qui affaiblit parfois le potentiel dramatique du travail. C'est le cas par exemple les rares fois où la voix est employée: elle est tellement sous-utilisée qu'elle perd toute sa force émotive naturelle.

### Mara Zibens

Paul Lansky - *More than Idle Chatter*  
Bridge Records

Le compositeur américain Paul Lansky est surtout connu pour son travail "Idle Chatter" qui date de 1985 et a paru en 1987 dans la collection German Wergo *New Computer Music*.

## IN REVIEW...

starts and digressions occur while subsequent groupings are established. This rhythmic unpredictability is gracefully executed throughout.

In a dramatic sense, there is a feeling of foreboding. A culmination of suspense is created but remains unresolved. Towards the conclusion, the "frame" changes to an intimate "close up" of an event and its perpetrator, perhaps implicating the listener in a furtive ritual therein.

### Mara Zibens

Mara Zibans is a self-taught composer working exclusively in the medium of tape.

### David Downes - *Saltwater*

David Downes (b. 1967) is a New Zealand-based composer. In his involvement with electroacoustic music for over ten years, including composition studies at Victoria University of Wellington, he has created music for theatre and several music-dance collaborations. He has also explored the visual arts in the creation of a series of experimental videos and, it has been suggested that many of his electroacoustic works have a visual dimension.

A striking example of this visual component is the panoramic *Valley Mine* which, from the liner notes, "attempts to capture the mood of the rural New Zealand landscape." There is space for contemplation in this evocation of both grandeur and desolation, with occasional rumblings that seem unmistakably subterranean in character.

Recommended for its playful surrealism is the short work *Disquiet* where "the challenge of capturing the sound of a fly in a room grew into an imagined dialogue between the fly and an electronic sound source."

The eight solo works presented here, though all technically proficient, are wide-ranging in terms of style and effectiveness. There is a tendency towards emotional understatement which can, at times, weaken the dramatic potential of the work. For example, in the rare instances where voice is employed, it is so understated as to be robbed of any inherent emotive power.

### Mara Zibens

Paul Lansky - *More Than Idle Chatter*  
Bridge Records

American composer Paul Lansky is probably best known for his 1985 work *Idle Chatter* which originally appeared on the German Wergo collection *New Computer Music* in



## COMPTES RENDUS...

Lansky nous présente ici six compositions autour du thème de la manipulation par ordinateur de la voix humaine. Deux autres compositions, "just-more-idle-chatter" et "Notjustmoreidlechatter" font quant à elle pendant à la pièce "Idle Chatter". Mais ce ne sont pas juste des répétitions de l'œuvre originale mais plutôt un prolongement logique à celle-ci.

Avec *Word Color*, *The Lesson* et *Memory Pages*, plusieurs approches de l'utilisation de la voix nous sont présentées. Les techniques employées comprennent le codage linéaire de prédiction (Linear Predictive Coding) et la synthèse granulaire

Ces compositions offrent bien plus que des gadgets techniques et on les écoute avec un grand intérêt.

### Chris Meloche

Chris Meloche est compositeur et interprète de musique électronique, électroacoustique et assistée par ordinateur. Il anime l'émission de radio *Wired for Sound* à London dans l'Ontario.

### Alwin Nikolais - *Electronic Dance Music*

Jusqu'au milieu des années soixantes, Alwin Nikolais dû se restreindre à des techniques concrètes pour ses compositions destinées à des chorégraphies. Sa rencontre avec Robert Moog et ses synthétiseurs marquèrent le début de son expérience avec le monde électronique.

Ce disque est une compilation et une rétrospective de ses travaux pour la danse depuis le milieu des années 70 jusqu'à 1989.

Les 21 plages de ce CD ont été réalisées à partir d'un émulateur et offrent à l'auditeur une immense variété de sons, couleurs et rythmes. Comme on peut s'y attendre, on trouve de nombreuses structures rythmiques et quelques sons que l'on peut décrire comme typiquement électroniques, ce sont ces structures rythmiques qui captent l'attention de l'auditeur.

Danse #1 de *Frail Démons* (1994) aurait pût être jouée par un ensemble de percussions et représente la vision de danses tribales dans toute leurs sauvages splendeurs. Danse #2 de *Tribe* nous invite à assister à une foule de danses sensuelles.

Ces pièces de danse pourraient prendre une autre ampleur en situation de concert mais ce CD reste très agréable à écouter: Branchez un casque, asseyez-vous confortablement et soyez complètement captivé par la musique d'Alwin Nikolais.

### Ralph Hopper

Ralph Hopper est le producteur de l'émission électroacoustique 20 CC sur CFRC 101.9 FM à Kingston dans l'Ontario.

## IN REVIEW...

1987. Here, Lansky presents 6 of his compositions which focus on computer manipulation of the human voice. Two other companion pieces to *Idle Chatter* also appear here - *just\_more\_idle\_chatter* and *Notjustmoreidlechatter*. These other 2 pieces are not just a duplication of the original work, but instead are logical extensions of it. In addition to these compositions, different approaches to the voice are shown with *Word Color*, *The Lesson*, and *Memory Pages*. Techniques employed in the production of these works include Linear Predictive Coding and granular synthesis.

These compositions stretch beyond technical gimmickery and present an engaging listening experience.

### Chris Meloche

Chris Meloche is an electroacoustic artist who lives in London ON where he hosts and produces the weekly radio program *Wired for Sound*, PO Box 1403 Stn A, London ON N6A 5M2.

### Alwin Nikolais - *Electronic Dance Music*

Prior to the mid-60's, Alwin Nikolais had to confine his compositions for his choreography to musique concrete techniques. His introduction to Robert Moog and synthesizers initiated his journey into electronics and this disc is a compilation and retrospective of works for dance from the mid-70's to 1989.

The 21 separate tracks on this CD have all been realized with an emulator and present the listener with an immense variety of sounds, colours and rhythms. As can be expected there is a great deal of rhythmic structure in these pieces and while some sounds could be described as 'typically electronic', it is this rhythmic structure that will hold the listener's attention.

Dance #1 from *Frail Demons* (1984) could easily have been performed by a percussion ensemble and evokes visions of dancers in all kinds of wild gyrations. Dance #2 from *Tribe* (1975), with its obviously electronic sound sources, has a very subtle rhythmic structure leading one to visualize a very free flowing sensual dance performance.

It would be a treat to enjoy these dance pieces in a live performance but, failing that, this is a wonderful CD to put in the CD player, put on a set of headphones, sit back, relax and, for about an hour, be thoroughly captivated by the sounds of Alwin Nikolais.

### Ralph Hopper

Ralph Hopper produces the electroacoustic radio show 20CC on CFRC 101.9 FM in Kingston Ontario.

## COMPTES RENDUS...

Jerome Noetinger - *Gloire A...*  
Metamkine

Ce CD contient une unique pièce de musique concrète réalisée en 1991. Il m'a donné l'envie de connaître plus encore l'oeuvre de Jerome Noetinger.

Le sujet de ce travail réalisé en 1991 est la guerre dans le golfe Persique. Il est constitué d'extraits de commentaires des radios et médias Français et Anglais juxtaposés à des sons de sources non identifiables et qui pour la plupart augmentent le sentiment de tension et de violence.

Les textures sonores de *Gloire A...* sont souvent complexes et ténues: parfois nous sommes invités à écouter attentivement le fond sonore, d'autres fois nous sommes bombardés par des sons intimidant et effrayants.

A travers cette pièce, Jerome Noetinger nous donne à entendre des textures et des sons divers et variés.

Certains nous sont déjà familiers, d'autres, totalement nouveaux tiennent l'attention de l'auditeur.

*Gloire A...* est une bonne réalisation alliant des préoccupations thématiques et compositionnelles si-bien qu'une seule écoute ne vous lassera pas!

Il me tarde déjà, le moment d'écouter de nouvelles compositions de Jerome Noetinger.

Ralph Hopper

Henri Pousseur - *Scambi, Trois visages de Liège, Paraboles-mix*  
BV Haast Records

Il était temps! Un document d'importance historique. Voici des compositions dont le matériel date du milieu des années 50, du début des années 60 et du début des années 70. Pour les fans de l'analogique et ceux qui ne connaissent pas l'analogique. Un petit tour dans l'électroacoustique européenne au delà du pôle franco-prussien. De la meilleure cuvée. Fortement recommandé. Ouvre les oreilles et élève l'âme. Essentiel. N'a peut-être pas aujourd'hui le même impact qu'au temps de sa création, pourtant en 1961 il fut censuré pour provocation et manque de respect à l'administration (la raison officielle donnée fut sa laideur).

Indispensable à toute collection.

Kevin Austin

Kevin Austin enseigne l'électroacoustique à l'université Concordia. Il est actuellement en année sabbatique. C'est avec plaisir que le directeur du CEC occupe son 'temps libre'!

## IN REVIEW...

Jerome Noetinger - *Gloire A...*  
Metamkine, Cinema pour Oreilles

This is a mini-disc containing only one work of musique concrete realised in 1991. It makes me want to hear a lot more from Jerome Noetinger.

The real world focus of this work is the Persian Gulf War. It consists of vocal samples from the French and English speaking news media and radiophonic effects. Juxtaposed with this material are a lot of unidentifiable sounds which for the most part are tension enhancing and violent.

Cohesive textures throughout *Gloire A...* are both complex and subtle. At times one is compelled to listen carefully to background layers, at other times the piece bombards the ears with a multitude of events both intimidating and intriguing, in the way a flavourful hot and sour soup feels to the taste buds.

Throughout this piece Jerome Noetinger has provided a consistency and diversity of sounds. While there are recurring familiar sonic events, there are also new sounds or new textures to keep the listener's attention.

*Gloire A...* is well crafted in both a thematic and compositional sense and warrants repeated listenings. I look forward to hearing more from Jerome Noetinger in the future.

Ralph Hopper

Henri Pousseur - *Scambi, Trois visages de Liège, Paraboles-mix*  
BV Haast Records

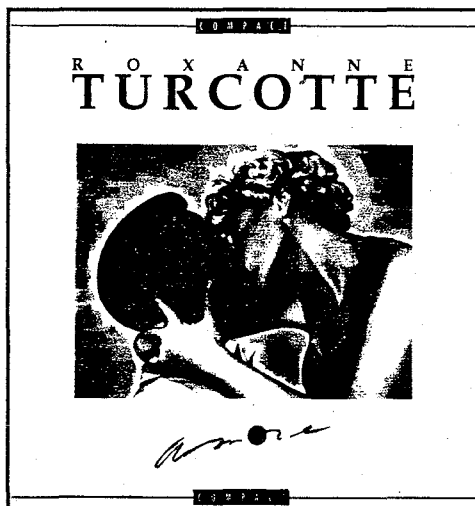
Long overdue. The release of important historical works. Three pieces whose materials date from the mid 50s, early 60s and early 70s. For fans of analog; and those who don't know analog. Life in European electroacoustics beyond the Franco-Prussian poles. Top drawer: highly recommended: ear opening: uplifting: document statements. Today they may not make tulips grow in your back yard, yet in 1961, *Trois visages de Liège*, like *Corrid-Art* in 1967, was banned by civic authorities for being 'provocative' and too-critical of an insensitive administration (although the official reason given was that of ugliness). An important addition to any collection.

Kevin Austin

Kevin Austin teaches electroacoustics at Concordia University in Montréal. He is currently on sabbatical so the Director of the CEC has been taking advantage of Kevin's 'free' time.

Mario Rodrigue - *Alchimie*  
 Roxanne Turcotte - *Amore*  
 empreintes DIGITales. DIFFUSION iMÉDIA

La période allant de 1985 à environ 1991 sera sans aucun



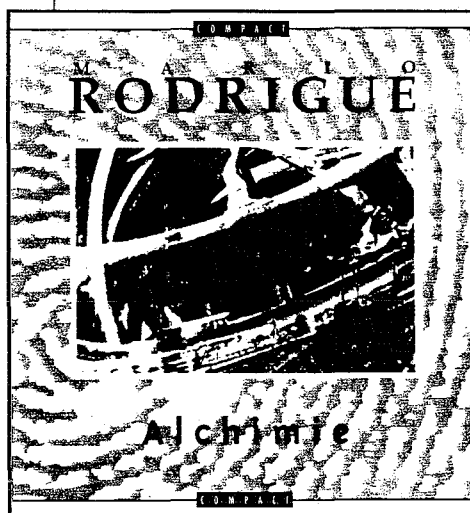
doute considérée comme « l'âge d'or » de la composition électroacoustique à l'université de Montréal. Ces six ans ont vu le regroupement dans un même lieu de plusieurs futurs compositeurs de renommée internationale tels Gilles Gobeil, Robert Normandeau, Stéphane Roy et Alain Thibault. D'autres compositeurs comme Michel Smith, Denis Saindon et Daniel Leduc ont réalisés eux aussi des œuvres marquantes dans leurs domaines respectifs (multimédia, électroacoustique en direct, art radiophonique). Même que pendant quelques-unes de ces années, on retrouvait nul autre que Christian Calon au comptoir de la bibliothèque de musique!

La parution de deux nouveaux DC de courte durée (≈ 40'), *Alchimie* et *Amore*, ne font que confirmer cette théorie. Ainsi, même si pour plusieurs abonnés de *Contact!* les noms de Mario Rodrigue et Roxanne Turcotte n'ont peut-être pas la même résonance que ceux de leurs collègues de classe, on retrouve dans les œuvres de ces deux artistes une même richesse de timbres et soucis du détail.

*Alchimie* de Mario Rodrigue nous présente 5 œuvres acousmatiques, réalisées dans une période de 8 ans. *Tilt*, la première œuvre du disque, nous fait faire un voyage court mais très dynamique dans une machine à boules imaginaire. Nous retrouvons dans cette œuvre, qui a mérité à son auteur le Grand Prix lors du Concours des Jeunes Compositeurs de Radio-Canada de 1986, la plupart des matériaux et des gestes typiques de Rodrigue : timbres riches et inharmoniques (cloches); accords et progressions d'accords tonals; courts motifs rythmiques répétés; et surtout, beaucoup de gestes articulés, d'objets en mouvement (panoramisation dynamique en stéréophonie, montage). Des quatre autres pièces, c'est *Cristaux Liquides*, fin mélange de matériaux anecdotiques et abstraits, qui retient le plus l'attention. Comme ses contemporains

Mario Rodrigue - *Alchimie*  
 Roxanne Turcotte - *Amore*  
 empreintes DIGITales. DIFFUSION iMÉDIA

Undoubtedly, the period beginning in 1985 and ending around 1991 will certainly go down as the 'golden age' of electroacoustic composition at the Université de Montréal. That six-year span would see a cluster of future internationally-renowned composers like Gilles Gobeil, Robert Normandeau, Stéphane Roy and Alain Thibault walk the same corridors and share studio time. Other composers like Michel Smith, Denis Saindon, and Daniel Leduc would also realize outstanding works in their respective specialization (Multimedia, Live Electroacoustics, and Radio Art). Why, come to think of it, Christian Calon, though not a student, was working in the music library during some of those years!



The fact that this was indeed a unique period is confirmed with the release of *Alchimie* (alchemy) and *Amore* (love), two short-duration CDs (≈ 40'). Mario Rodrigue and Roxanne Turcotte were also part of that illustrious group, and though there names may not be familiar to readers of

*Contact!*, their work is as rich and polished as that of their former classmates.

Rodrigue's *Alchimie* contains 5 acousmatic (solo tape) works covering an 8-year period. The first piece, *Tilt* (1986), is a short, dynamic ride in an imaginary pinball game. Chosen as best overall work in the 1986 CBC Young Composers' Competition, it contains most of the elements that one finds in Rodrigue's latter works: rich inharmonic tones (bells); tonal chords (pads) and progressions; short repeated rhythmic patterns; and most of all, lots of movement (dynamic stereo panning, montage). Of the remaining four works, it is *Cristaux Liquides* (1990) that stands out, with its very colourful blend of anecdotal and abstract sound objects. Like Calon, Gobeil and Normandeau, Rodrigue's work has been influenced by cinema, and virtually all of the works on *Alchimie* provide the listener with finely-crafted, vivid examples of 'cinema for the ear'.

The second disc, Turcotte's *Amore*, contains the six parts of a single piece (with the same title as that of the CD) that necessitated four years of work (1988-92) in various studios. Featuring the spoken and sung voices of Judith Bergeron, Daniel Leduc and the composer herself, *Amore* is

## COMPTES RENDUS...

Calon, Gobeil et Normandeau, Rodrigue est particulièrement influencé par le cinéma, et *Alchimie* offre à l'auditeur l'occasion d'entendre de merveilleux exemples du «cinéma pour l'oreille».

Réalisée dans une période de quatre ans (1988-92) et dans plusieurs studio, *Amore* est une seule œuvre présentée en six parties. Avec les voix parlées et chantées de Judith Bergeron, Daniel Leduc et de Turcotte, *Amore* est conte électroacoustique, «assaisonné de passion, d'humour et... d'amour» (notes du livret). Si l'approche de Turcotte est non sans nous rappeler les efforts d'autres compositeurs francophones comme Pierre Henry et Michel Chion, la compositrice y apporte une touche rafraîchissante en utilisant des techniques d'écritures et des timbres empruntés à la musique pop. Même si ces mêmes techniques nous laissent entrevoir les contraintes des ses instruments primitifs (échantillonneurs avec peu de mémoire vive), les textes sont très amusants et l'auteur contrôle bien sa matière (l'amour). *T'es le fun téléphone*, avec ses extraits de conversations téléphoniques d'un couple qui se prépare une soirée au cinéma, est sans aucun doute le meilleur moment de *Amore*.

### **Ned Bouhalassa**

Ned Bouhalassa est un compositeur montréalais d'œuvres acousmatiques.

### Robert Scott Thompson - *Shadow Gazing* Aucourant Records

Robert Scott Thompson est un compositeur américain né en Californie et qui travaille maintenant en Géorgie. Son dernier enregistrement convie l'auditeur à sept voyages dans le son. Ce travail englobe plusieurs aspects de la composition électroacoustique qui vont des stratégies algorithmiques au paysages sonores acousmatiques.

Globalement, on peut dire que les œuvres les plus satisfaisantes sont celles qui comportent de longs passages de nuances et de densités fluctuantes telles que la composition-titre et celle intitulée *RuST*. La qualité est assez égale dans tout l'enregistrement et ce, bien qu'il présente de la musique écrite entre 1988 et 1994.

### **Chris Meloche**

### Robert Scott Thompson - *The Strong Eye* Aucourant records

Cette CD comprends neuf sections s'étalant sur un total of 66 minutes and 31 seconds. Ces sections portent des noms tels "Les océans du désir" et "l'actualité électrique". Le projet de composition est ambitieux.

Cette oeuvre est d'un éclectisme surprenant et son auteur décrit bien son intérêt pour le "world music". Mr. Thompson veut ".....créer une musique évocative et particulière par la conception de nouveaux timbres et

## IN REVIEW...

an electroacoustic tale, 'seasoned with passion, humor and... love' (CD booklet notes). Though Turcotte's approach to storytelling brings to mind the work of other francophone composers, like France's Pierre Henry and Michel Chion, she does not shy away from pop-influenced composition and timbres. While some of her instrumental writing suffers from the limitations of her tools (RAM-limited samplers), the spoken texts are witty and focused on the main theme (love). Relating the telephone dialogues and subsequent preparation rituals of two would-be lovers planning a date at the movies, *T'es le fun téléphone* is unquestionably the strongest section of *Amore*.

### **Ned Bouhalassa**

Ned Bouhalassa is a Montréal composer of acousmatic works.

### Robert Scott Thompson - *Shadow Gazing* Aucourant Records

Robert Scott Thompson is an American composer (born in California) currently working in Georgia. His latest release takes the listener through seven distinct journeys in sound. His work encompasses many aspects of composition from algorithmic strategies to acousmatic soundscapes.

Overall, the most satisfying of the works are those which involve long, flowing sections of ebbing dynamics and densities such as the title track and *RuST*. Although this CD represents music composed between 1988 and 1994, a common thread of quality is present throughout.

### **Chris Meloche**

### Robert Scott Thompson - *The Strong Eye* Aucourant Records

This CD features nine sections spanning a total of 66 minutes and 31 seconds. These sections have names such as *Oceans of Desire* and *Electric actuality*. The compositional project is ambitious.

The work is an eclectic blend of musical forms and the composer expresses his interest in world music in the program notes. Mr Thompson wants to "...create evocative, idiosyncratic music through the design of novel timbres and textures..." and while they are certainly well crafted and occasionally quite attractive, the timbres and textures he produces are not particularly novel. Despite the composer's interests, I am also unconvinced that "ethnic" instruments become any more interesting or evocative when they are artificially reverberated.

I have no doubt that Mr. Thompson has artistic vision and skill, but unfortunately these don't come together in *The*

## COMPTES RENDUS...

textures..." et bien que ces timbres soient bien constitués et parfois même attrayants, ils ne sont certainement pas très nouveaux. Malgré les talents du compositeur, je ne suis pas très convaincu que des instruments traditionnels de diverses cultures deviennent plus intéressants ou évocateurs en les soumettant à une réverbération artificielle.

Je ne doute pas que M. Thompson possède du talent et une vision artistique mais ceux-ci ne se manifestent pas dans *The Strong Eye*. Il y a tout simplement une grande dilution des idées musicales qui allongent effectivement la durée de cette composition au détriment de ses meilleures composantes qui souffrent d'un manque de contexte. Tout ça devient assommant. Il y a tellement de réverbération dans cette musique, qu'une diffusion dans un grand espace deviendrait problématique pour plusieurs sections de *The Strong Eye*. Toutefois, le résultat est bon avec des écouteurs.

M. Thompson a entrepris une tâche bien difficile avec *The Strong Eye* et quant à moi, il a échoué. *The Strong Eye* exige une grande volonté d'écoute pour "apprécier" ses 66 minutes et 31 secondes (mon sens de l'équité m'a forcé à le faire plusieurs fois).

### Denis L'Espérance

Denis L'Espérance a étudié à Montréal et en Europe et travaille présentement à des compositions algorithmiques.

### Barry Truax - *Song of Songs*

Cambridge Street Records

Lorsqu'un compositeur trouve un style, une technique, une signature après une longue période de développement et continue d'utiliser cette méthode année après année, il y a deux possibilités : ou bien on se lasse de cette "bonne vieille méthode", ou bien on finit par prendre conscience de la maîtrise artistique et de la profondeur qu'elle révèle.

Le *Song of Songs* de Barry Truax est un exemple parfait de la deuxième possibilité. Bien que la synthèse granulaire et l'étirement du temps soient des techniques que l'on retrouve encore dans ses plus récentes compositions, les notes du livret séparent clairement une discussion des techniques employées des notes de programme pour chacune des pièces, notes qui mettent en avant l'intérêt de Truax pour des thèmes universels tels que "l'amour, la spiritualité, l'écologie humaine et les cycles de l'expérience vécue". Du matériel sonore riche, des icônes sonores de cloches d'église, des voix humaines et des instruments traditionnels du pourtour du Pacifique sont les points de départ de l'exploration et l'élaboration autour des thèmes choisis par Truax.

La composition-titre, *Song of Songs*, est une version poétique de l'érotique Song of Solomon dans laquelle le récit dit par une femme et un homme, le hautbois d'amour et le hautbois (joué par Lawrence Cherney) se marient aux paysages sonores méditerranéens créés par le chant des oiseaux, des cigales, des criquets et d'un moine accompagné

## IN REVIEW...

*Strong Eye*. There is simply a great dilution of musical ideas which is very numbing. The considerable amount of reverberation would muddle several sections if played back in a large hall; however, the music comes out well over headphones.

Mr. Thompson has undertaken a very difficult task and as far as I am concerned, he has not succeeded. *The Strong Eye* requires a strong will to listen if one is going to appreciate its 66 minutes and 31 seconds.

### Denis L'Espérance

Denis L'Espérance studied music in Montréal and Europe and is presently involved in algorithmic composition.



### Barry Truax - *Song of Songs*

Cambridge Street Records

When a composer finds a style, a technique, a signature sound after a long period of development, and continues to work with that method year after year, one either begins to tire of the "same old thing" or begins to realize the artistic mastery and depth to which it is being applied.

Barry Truax's most recent CD release, *Song of Songs*, is an exciting example of the latter. Although the techniques of granular synthesis and time stretching continue to be the techniques of choice for his most recent works, the liner notes clearly separate a discussion of the techniques employed from the program notes for each individual work, notes which place in the forefront Truax's preoccupation with such universal themes as "love, spirituality, human ecology and the cycles of lived experience". Above all, it is the rich sonic materials, the sonic icons of church bells, human voices and indigenous Pacific Rim musical instruments, which are the point of departure for Truax's exploration of and elaboration upon his chosen themes.

The title work on the CD, *Song of Songs* (1992), is a poetic treatment of the erotic Song of Solomon in which a

## COMPTES RENDUS...

par la cloche d'un monastère italien. Le résultat est une œuvre en quatre mouvements, d'une réelle sensualité et séduisant. *Basilica*, une autre composition de Truax datant de 1992 utilisant un enregistrement du World Soundscape Project (1973) des cloches de la basilique de la ville de Québec, entraîne également l'auditeur au cœur du son des cloches, de l'église et des vibrations émanant de ces mystères centenaires qui continuent d'avoir un effet sur nous.

*Sequence of Later Heaven* (1993) est le travail le plus récent présenté sur ce CD et est dédié à la mémoire de Martin Bartlett. Le timbre est similaire à celui de *Dragon* un des mouvements de *Pacific*, une œuvre plus longue de 1990. Divers instruments du pourtour du Pacifique forment des accords résonnants et nous entraînent dans huit sections différentes représentant les changements de saisons et les différentes heures du jour. Les variations de "l'instrumentation" et du caractère du phrasé font de cette pièce la plus variée des compositions de Truax.

Signalons enfin *Nighwatch* (1992) pour marimba et bande avec l'interprète Russel Hartenberger qui nous ramène dix ans plus tôt dans la production de Truax et qui nous permet à sa façon de comprendre le "redécouverte des périodicités qui créent notre propre expérience du temps".

### Laurie Radford

Laurie Radford compose pour des ensembles de chambre, des orchestres, des chœurs, des percussions, des médias électroniques et assistés par ordinateur. Il réalise également des musiques de films et de danse. Il termine actuellement son doctorat en composition à l'université McGill de Montréal.

CDCM *Computer Music Series*, Volumes 16 et 19  
The Consortium to Distribute Computer Music

Le CDCM enregistre et distribue presque essentiellement des œuvres de compositeurs de musique électroacoustique américains. Cette fois-ci pourtant, on trouve des œuvres canadiennes dans les deux CD présentés.

Le volume 16 comprend des pièces de Larry Austin, Michael Matthews, Cort Lippe, Eugene De Lisa, Rodney Waschka II et Rick Chatham. *The First Sea* de Matthew, travail présenté dans le cadre du festival >>Perspectives->> de 1991 à l'université Concordia, a retenu notre attention.

Le volume 19 est une rétrospective des œuvres de Larry Austin de 1967 à 1994. Bien conçue, cette compilation comprend *Accidents* (1967) présentant David Tudor au piano préparé électroniquement en compagnie d'Austin lui-même au système Buchla-100. *Canadian Coastlines: Canonic Fractals for Musicians and Computer Band* (1981) est peut-être la pièce que l'on attendait le plus. Ce travail qui était une commande de CBC est comme un lien tendu

## IN REVIEW...

woman's and man's recitations, and the oboe d'amore and oboe (performed by Lawrence Cherney) combine with a Mediterranean soundscape of birds, cicadas, crickets, and a monk singing with an Italian monastery bell to produce a truly sensuous and alluring work in four movements. Another of Truax's works from 1992, *Basilica*, employing a 1973 World Soundscape Project recording of the bells of the Quebec City Basilica, takes the listener deep into the sound of the bells, the church, the very inner vibrations of these age-old resonant mysteries and their continuing effect upon us.

Truax's most recent work represented on the disc is *Sequence of Later Heaven* (1993) dedicated to the memory of Martin Bartlett. Here, in a similar timbral vein as the *Dragon* movement from his large work *Pacific* of 1990, an array of Pacific Rim musical instruments are used to form resonant chords which lead the listener through eight sections signifying the progression of the seasons and times of day. The changes of "instrumentation" and gestural character in successive sections make this one of Truax's most varied works to date.

Also included on the CD is the work *Nighwatch* for marimba and tape from 1982 featuring Russell Hartenberger, a work which, by taking us back a decade in Truax's creative output, contributes in its own way to our understanding of the "rediscovery of the periodicities that create our very experience of time".

### Laurie Radford

Laurie Radford has written music for a variety of chamber ensembles, for orchestra, choir, percussion, electronic and computer generated media, film, and dance, and is presently pursuing a Dmus in Composition at McGill University, Montréal.

CDCM *Computer Music Series*, Volumes 16 and 19  
The Consortium to Distribute Computer Music

The CDCM is involved in the recording and distribution of works by (mainly) American electroacoustic composers, but the following two CDs have some Canadian content.

Volume 16 of the CDCM Computer Music Series includes works by Larry Austin, Michael Matthews, Cort Lippe, Eugene De Lisa, Rodney Waschka II and Rick Chatham. Of special interest is Matthews' work *The First Sea* which was presented at the CEC's >>Perspectives->> festival at Concordia University in 1991.

Volume 19 is *A Larry Austin Retrospective: 1967-94*. This well thought-out package contains *Accidents* (1967) featuring David Tudor on electronically prepared piano along with Austin on a Buchla-100 system. Perhaps the most welcome offering on the disc is the 1981 *Canadian Coastlines: Canonic Fractals for Musicians and Computer*

## COMPTES RENDUS...

d'un bout à l'autre du pays. A signaler également un texte d'introduction original et une entrevue avec le compositeur menée à l'époque par les animateurs de *Two New Hours* David Grimes et Warren Davis.

On peut acheter les disques de cette étiquette séparément ou bien en séries complètes en s'abonnant. Pour un catalogue complet, écrire au CDCM.

Chris Meloche

### *Music from SEAMUS* Volumes 1 et 2 SEAMUS

Paru en 1993 et 1994, le Volume 1 de *Society for Electro-Acoustic Music in the United States* comprend six œuvres composées entre 1986 et 1993. Le Volume 2, sept œuvres écrites entre 1988 et 1991. Au total cinq sont pour bande seule et huit sont mixes.

*Spontaneous Combustion* (1991) (9') de James Mobberley est sur le volume 1. Écrit pour saxophone et bande générée par ordinateur, c'est presque un concerto avec des éléments électroacoustiques dérivés du saxophone qui repose d'une certaine façon sur la tradition américaine du travail pour bande et instrument (complémentarité/contraste). On y sent aussi l'influence du Jazz dans son contenu harmonique et sa progression harmonique.

Le matériel utilisé pour *Chordlines* (1990) (6 1/2') de James Phelps est un enregistrement d'une voix et d'un piano et un son de Synclavier re-traité. Les transformations sont tellement importantes qu'il est cependant presque impossible de reconnaître la source originale. Des sons transformés dont l'épaisseur n'excède jamais plus que deux ou trois couches (ou types de timbre) et dont le registre des nuances est assez limité, créent un univers quasi-improvisé, lent et flottant.

D'une durée de quinze minutes, la composition d'Anna Rubin intitulée *Remembering* pour soprano, piano et bande a été écrite en mémoire des victimes de l'Holocauste. L'écriture d'un air pour chanteur et bande peut comporter un dilemme pour le compositeur. En effet, il y a d'une part un risque de redondance de certaines des sections en direct lorsqu'on les juxtapose à l'accompagnement électroacoustique dont le spectre, les nuances et le contenu émotionnel peut être bien plus grand. On risque d'autre part de perdre le potentiel et les exigences dramatiques de ces sections. Ceci est particulièrement vrai lorsqu'il s'agit d'un enregistrement. On entend la bande essentiellement dans la première et la dernière section et on aurait souhaité entendre plus de transformations vocales (ou dérivées d'une source vocale) dans ces passages.

Une partie de basson improvisée s'oppose aux transformations réalisées par ordinateur de son propre

## IN REVIEW...

*Band*, a cross-country link-up which was commissioned by the CBC. The CD also includes the original introduction and interview with the composer as conducted by then *Two New Hours* hosts David Grimes and Warren Davis.

Discs on this label are available individually, in sets or by subscription. For a complete catalogue write to the CDCM

Chris Meloche

### *Music from SEAMUS* Volumes 1 and 2 SEAMUS

Released in 1993 and 1994, Volume 1 from the *Society for Electro-Acoustic Music in the United States* contains six works composed between 1986 and 1993 and Volume Two contains seven which were composed between 1988 and 1991. Five are for tape, and eight are mixed.

On *Volume 1*, James Mobberley's, *Spontaneous Combustion* (1991) (9') for saxophone and computer generated tape is a quasi-concerto with all of the electroacoustic elements derived from a saxophone. The work lies somewhat within the American traditions of instrument and tape (complimentarity/opposition) and jazz influenced (linear-) harmonic idioms.

*Chordlines* (1990) (6 1/2') by James Phelps draws its materials from a recording of voice and piano, Synclavier reprocessed, however the transformations are so extensive that it is normally virtually impossible to hear this specific derivation. Seldom extending beyond three or four main layers (and timbral types), or above a dynamic level of relatively quiet, gestures are made up of transformed sounds, in a rather slow, floating, quasi-improvisational world.

Composed for soprano, piano and tape, Anna Rubin's 1989 (revised 1993) fifteen minute work, *Remembering* is a memorial to victims of the Holocaust. Writing a song for live performers and tape presents a composer with the dilemma of the possible redundancy of some of the live parts when juxtaposed to the wider spectral, dynamic and emotional possibilities latent within the electroacoustic accompaniment, or the suppression of their dramatic potentials and exigencies. This is especially true when the principal venue for distribution is going to be a recording. The tape component is present mostly during the first and last sections and speaks of promise of wider vocal (or vocally derived) transformations.

An improvised bassoon plays against computer-controlled transformations of its own materials: sounds like *Improvisation on Strange Attractors v1.Ob* (1990), a

matériel. C'est ce qui se trame dans *Improvisation on Strange Attractors v1.Ob* (1990), une pièce d'une durée de 10 1/2' de Stephen David Beck. Ce travail, comme celui d'autres compositeurs canadiens dans des domaines parallèles, Daniel Scheidt et Bruce Pennycook pour ne nommer que ceux-ci, repose sur la capacité de l'interprète à créer dans l'instant (et elle est très grande) en conjonction avec la capacité du compositeur à créer un ensemble sophistiqué et intéressant de transformations algorythmiques d'accompagnement. L'interprète y réussit la plupart du temps mais on aurait souhaiter quelques petites coupures judicieuses pour la parution sur CD, surtout lorsqu'on considère la nature quelque peu limitée des sources électroacoustiques auxquelles accède l'ordinateur.

La dernière composition sur le CD, *Still Life* (1986) (15 1/2') de Bernardo Feldman, débute avec une texture changeante, qui se développe à un volume grandissant, s'épaissit et utilise des panning multiples attirant l'attention sur l'utilisation de l'espace. La nature texturale (en couches) de la pièce nous rappelle certaines des premières œuvres de Xenakis aux timbres sourds ou les champs sonores (champs de couleurs?) des œuvres à caractère improvisé des années 70 et 80. Il faut ici du temps à l'auditeur pour pénétrer dans le paysage sonore.

*Ring Shades* (1990) (10 3/4') de Kwok-ping John Chen est la dernière œuvre du volume 1. Il s'agit d'une pièce superbement conçue, composée, interprétée et enregistrée. Beaucoup de soin et de savoir-faire dans la réalisation de la partie sur bande et un phrasé soigné en font une œuvre aussi intéressante pour l'auditeur que l'interprète. Parlez-en à votre percussionniste préféré pour ajout à son répertoire!

Le volume 2 ouvre avec *Time Mark* (1989) (8 3/4') de Scott A Wyatt pour percussion et bande. C'est une pièce comprenant plusieurs sections et qui montre une bonne assimilation des différents langages de la musique de concert contemporaine (exception faite heureusement du néo-romantisme). Elle se prêterait également bien à l'interprétation en public, surtout avec un système de projection multipistes et des instruments de percussion assez espacés.

Les œuvres sur bande portent tous le sous-titre de "composition pour bande générée par ordinateur". C'est peut-être pour des raisons de droits d'auteur. Ou peut-être est-ce une indication de la disparition (complète?) de l'analogie dans les studios. La courte pièce de Jeffrey Hass intitulée *Liaisons* (1991) (5') fait preuve d'un certain attachement aux techniques de composition par ordinateur traditionnelles, le matériel joué par le hautbois étant transformé par un Csound à l'intérieur d'une structure interne de variations et de thèmes. Le compositeur explore de façon intéressante les confins de la matrice tons/rythmes en incluant des transformations micro-tonales et des transformations sonores "renversées" de sources non-instrumentales.

10 1/2 minute work prepared by Stephen David Beck. This work, like those of a number of Canadians working in parallel domains (Daniel Scheidt and Bruce Pennycook to name but two), is dependent upon the moment-to-moment creative skills of the performer—which are very high—with the skills of the creator in creating an adequately wide, sophisticated and interesting set of transformational accompanying algorithms. The performer succeeds with fair aplomb for most of the work, however a little judicious editing could have been contemplated for the release onto CD, especially considering the rather limited nature of the electroacoustic sources accessed by the computer.

The last tape work on the CD, *Still Life* (1986) (15 1/2') by Bernardo Feldman begins as very slowly evolving layers, which continues with increasing volume, more layers and multiple slow pans drawing attention to the use of space. The organically layered nature of the piece is reminiscent of some of the early electroacoustic work of Xenakis—in muted tones or the soundfield (color-field?) improvisational works of the seventies and eighties. Time is needed to allow oneself to dissolve into this soundscape.

The beautifully conceived, composed, performed and recorded work *Ring Shades*, (1990) (10 3/4') by Kwok-ping John Chen rounds out the CD. Great care and craftsmanship mark the tape part and many finely shaped gestures make this work attractive to listener and performer alike. Pass this on to your local well-equipped percussionist for inclusion in their repertoire.

*Volume Two* opens with Scott A Wyatt's (8 3/4') 1989 *Time Mark* for percussion and tape. It is a sectional work with a well-digested integration of the contemporary concert languages (fortunately except neo-romanticism), this too is a work that would perform well in public, especially with a multi-channel projection system and widely spaced percussion instruments.

The tape works are uniformly subtitled 'composition for computer-generated tape'. This may be for performance rights' reasons or may be a reflection of the (complete?) disappearance of any analog elements in studios. Jeffrey Hass' 1991 short (5') work *Liaisons* reflects a solid grounding in traditional computer composition techniques, the oboe materials being Csound transformations, within an organic theme and variations framework. Interestingly he explores the fringes of the pitch/rhythm matrix by the inclusion of microtonal transformations and the non-instrumentally modeled use of some 'reversed' sound transformations.

*Barroco* (1991 6') for harpsichord and tape, resides squarely within the pitch/metric domain of the



## COMPTES RENDUS...

*Barroco* (1991) (6') pour clavecin et bande repose entièrement sur la composante tons/métrique du séquenceur-synthétiseur MIDI. L'usage de la bande permet une interaction devenue maintenant traditionnelle entre le soliste et la bande et ses sons de synthétiseur de clavecin, harpe et marimba. Cette couleur particulière serait très appropriée pour une pièce d'ouverture d'un claveciniste jouant du répertoire traditionnel et plus particulièrement pour un concert à dominante Scarlatti.

L'œuvre la plus longue de ce volume est peut-être aussi la plus aventureuse. Mixé à l'IRCAM, *Paraptra* (1991) (4') pour harpe et sons de guitares numériques est un travail en quatre longues sections au registre de nuances très large et phrasés très variés. En raison de sa couche généreuse de réverbération numérique, cette pièce gagnerait peut-être à être présentée sur deux pistes en public. Avec un peu moins de réverbération, elle serait aussi très appropriée pour une projection avec plusieurs hautparleurs (12 pistes ou plus).

De Charles Norman nous pouvons entendre *Amalgam* (1988) (8 1/2'), une pièce pour hautbois et bande qui fait grand usage du paradigme du séquenceur-synthétiseur MIDI programmé pour permettre une micro-tonalité, des "pitch-bends" et des multiphoniques. Dans une large mesure la bande fait écho, pressent ou répond à la partie de hautbois avec des sons similaires ou contrastant (d'origine instrumentale) et permet des changements de perspectives intelligemment préparés en matière d'espace, de tons ou d'identité du phrasé.

*Wordscapes* (1991) (5 1/2') de George Todd est une œuvre agréablement rafraîchissante pour cette collection. C'est un jeu de dissections, de transformations de matériel vocal où le phonème occupe la place du jouet numérique d'un sous-vocabulaire sonore. C'est à la frontière de l'électroacoustique et la poésie sonore et c'est pourquoi elle a un caractère très distinct dans cette collection.

C'est James Mobberley, premier compositeur à apparaître sur le volume 1, qui termine le volume 2 avec sa pièce *Caution to the winds* (5 1/2'). Dans la même veine que *Spontaneous Combustions* (voir plus haut), utilisant le même genre de techniques, et évitant toute contamination esthétique par l'académisme de la côte est, le minimalisme rampant ou bien encore les nuages du Nouvel-Age, ce travail ferait un parfait représentant de la Nouvelle Musique américaine pour un organisme de subventions tel que le Missouri Music Teachers Association.

Si l'enregistrement est bon, les notes de programme laissent à désirer. Quatre pages très difficile à lire tellement les lettres sont petites. Visiblement, des économies de bouts de chandelle! A ranger *derrière* vos meilleurs enregistrements de musique électroacoustique!

En tant qu'anthologie ou recueil, cet ensemble de disques n'est pas mauvais, chaque composition ayant son intérêt propre, même si le tout est un peu conservateur. Les pièces

## IN REVIEW...

sequencer-MIDI-synth paradigm. The tape allows for a now-traditional interplay of solo and tape using as it does harpsichord-harp-marimba synth patches. This coloration would make this an excellent introductory addition to a traditional harpsichordist's repertoire and would work particularly well in a concert with a prominent Scarlatti component.

The longest work on this CD is in some respects the most adventurous. Mixed at IRCAM, the digitally transformed harp and guitar sounds of Cort Lippe's (1991) 14' piece *Paraptra* exhibits in its four long sections an extremely wide dynamic range and organically-varied gestural types. The generous slathering of digital reverb may make the work more attractive for public presentation with two channels, yet this work (in a slightly drier state) would make for a wonderful multi-speaker projection (12 channels or more) situation.

Charles Norman Mason's (8 1/2' 1988) work for oboe and tape, *Amalgam*, uses an extended sequencer-MIDI-synth paradigm elaborated upon by microtonality, pitch-bends and multi-phonics. The tape part largely echoes, foreshadows and complements the oboe with similar and contrasting (instrumentally-modeled) sounds, and contains many finely worked shifts of perspective, space, pitch and gestural identities.

George Todd's pleasantly quirky (within this collection) 1991 *Wordscapes* (5 1/2') is a romp in the dissection, transformation and fun of playing with voiced materials in the sub-vocabulary sonic domain of the phoneme as digital bauble. It moves along the border between electroacoustics and sound poetry and as such occupies quite a distinctive place in this set.

As James Mobberley was the first composer on Volume One, his 1991 composition, *Caution to the Winds* (5 1/2') for piano and tape rounds out Volume Two. In the same series and using many of the same types of techniques as *Spontaneous Combustion*, above, the work is well-formed and clearly would be attractive as representative of the newer American Music for the commissioning organization, the Missouri Music Teachers Association, without containing the overly esthetely contaminating influences of east-coast academicism, rampant minimalism or new-age clouds.

Sonically good, the production suffers greatly from cutting corners on the program notes. Four pages of eight-point type are hard to read and clearly not cost-effective. Good CDs to have in your second-tier electro-acoustic (sic) collection.

As anthologies or compendia, these are not at all poor first discs, with all of the works (even if a little conservative) holding their own, although the mixed ones generally

## COMPTES RENDUS...

mixées s'en sortent généralement mieux que celles pour band. C'est peut-être le reflet d'une tendance historique qui, de Luening à Ussachevsky en passant par Mario Davidovskyn, mettrait en perspective le tempérament national américain, la place de la musique électroacoustique américaine et sa dépendance d'un système académique.

La situation américaine est assez unique: en voulant se démarquer de "l'électro-acoustique" le Computer Music Association crée une sorte de division au sein de la communauté. (Pour preuve, les différences entre les disques du SEAMUS et ceux du CDCM (Consortium to Distribute Computer Music), mais c'est un sujet que l'on pourra examiner une autre fois...

Il existe peut-être des vertus cachées à cet individualisme à tout crin, mais dans un monde d'interconnexions complexes au nombre grandissant, il me semble que toutes les parties, que ce soit aux États-Unis ou ailleurs, ont à gagner à développer un sens accru de communauté et à éviter les divisions.

Kevin Austin

*Various Artists : From A to Z*  
Starkland

Cette collection présentant sept compositeurs de musique électroacoustique est une bonne introduction au travail de Tom Steeland sur son étiquette Starkland. Trente ans de musique y sont présentés, de 1961 à 1991.

Quel plaisir de trouver une ré-édition du travail de Tod Dockstader! Trois pièces datant de 1961 et 1964 permet à l'auditeur d'aborder le développement du médium avec une nouvelle perspective. Le livret est bien conçu (il comprend un texte d'introduction du compositeur américain Eric Salzman) et on y apprend que Dockstader s'est fait un nom avec la production d'effets sonores tels que ceux du classique *Mr Magoo*.

Parmi les noms de compositeurs plus familiers dans cette collection, citons ceux de Paul Drescher et Charles Amirkhanian dont on nous propose des œuvres de, respectivement, 1982 et 1990. Egalement au programme, les pièces à orientation vocale de Pamela Z et Phillip Kent Bimstein. *Garland Hirschi's Cows* de Bimstein est un travail plein d'humour qui n'est pas sans rappeler le *John Somebody* de Scott Johnson,

Un assemblage aussi varié qu'intéressant de matériel électroacoustique.

Chris Meloche

## IN REVIEW...

farer better than the tape ones. This is possibly a reflection of the historical biases stemming in a line from Luening and Ussachevsky through Mario Davidovsky, the American national temperament, and the place and dependence of American 'electro-acoustic music' in the American academic system.

The American situation is quite unique in electroacoustics because with a Computer Music Association which maintains an independence from 'electro-acoustics' a certain fragmentation exists within the community. (This is probably nowhere better seen than in the differences between the SEAMUS CDs and the CDCM (Consortium to Distribute Computer Music)—a topic to be examined at another time.)

There may be hidden strengths in support of this American view of 'rugged individualism', but in an increasingly complexly interconnected world, from my perspective, an increase in the sense of community and a breaking down of impermeable divisions would be to the benefit of all parties, both inside and outside the USA.

Kevin Austin

*Various Artists: From A to Z*  
Starkland

This collection of works by 7 electroacoustic composers is a fine introduction to the approach of Tom Steeland and his Starkland label. The package contains works spanning the 30 year period from 1961 to 1991.

It's a delight to see someone re-issuing the works of Tod Dockstader. Three pieces dating from 1961 and 1964 give the listener some perspective on the development of the medium. The well annotated booklet (including an introduction by American composer Eric Salzman) tells us that Dockstader made his mark in producing sound effects for such animated classics as *Mr. Magoo*.

Among the more familiar names in this collection are Paul Drescher and Charles Amirkhanian (represented by works from 1982 and 1990, respectively). Also included are the vocally oriented works of Pamela Z and Phillip Kent Bimstein. Bimstein's piece "Garland Hirschi's Cows" is an amusing cut-up which makes one think of Scott Johnson's *John Somebody*.

All in all, this is a diverse and interesting assemblage of electroacoustic material.

Chris Meloche

## COMPTES RENDUS...

Stelarc - *Absent Body: Amplified Signals/Involuntary Action* at Neksus, Montréal, QC, samedi 5 novembre 1994.

"Le premier mot de cette chanson est "discorporate". Cela veut dire "quitte ton corps". (Frank Zappa, 1967)

D'origine crêtoise et maintenant installé en Australie, l'artiste Stelarc a présenté son one-man show entouré de son équipement à l'occasion du Rave montréalais portant le nom de Neksus. Spectacle de machines essentiellement, *Absent Body* avait plutôt l'air d'une foire commerciale vu le nombre de commanditaires associés à l'événement. La prestation de Stelarc aurait été parfaite si elle n'avait duré que dix minutes. Malheureusement, nous avons eu droit à une grande démonstration de machines, hardware et logiciels, pour en fait bien peu d'idées.

Enroulé dans des câbles, des électrodes et couvert de plastique transparent, l'artiste avait également une troisième main, une prothèse attachée à son bras droit. Sur sa tête, deux lasers. Il a entamé une valse folle avec un robot qui tenait à la fois d'une machine à souder les portes avant gauches empruntée pour la nuit à General Motors et à cette machine construite par Michael Snow permettant des mouvements de caméra très précis pour le film *La Région Centrale*. Une caméra vidéo placée sur le robot projetait des images sans mise au point sur un écran en face de la scène.

Du point de vue musical, le choix des sons n'était pas très inspiré. Le battement du cœur de Stelarc était rendu par une pulsation rapide ou lente. Le tout sonnait plutôt nerveux. Quant aux autres sons, toujours les mêmes sirènes et sifflements, ils n'avaient aucun sens. La musique démarrait, continuait, continuait, continuait puis soudain s'arrêtait. Informe.

Mais ce qui m'a dérangé le plus est la longueur et l'aspect statique du spectacle. Stelarc avait un contrôle et était contrôlé par ses logiciels. Et puis? Un énorme attirail technologique pour bien peu de contenu. Lorsqu'on investit tant de temps, d'énergie et d'argent la tentation est grande, une fois tout l'attirail mis en place, de simplement laisser aller. L'inertie de la technologie réduit l'art à du fétichisme.

### Frank Koustrup

Frank Koustrup se décrit lui-même comme un compositeur, écrivain, musicien, photographe et vidéaste autodidacte malgré des années de formation académique. Parmi ses nombreuses obsessions, les trains et les films d'horreur japonais.

## IN REVIEW...

Stelarc - *Absent Body: Amplified Signals/ Involuntary Action* at Neksus, Montréal QC  
Saturday, November 5, 1994.

"The first word in this song is discorporate. It means to leave your body." -Frank Zappa, 1967

The Australian-based, Cretan-born, performance artist Stelarc brought his one-man/many machines show to a Montréal rave called Neksus. Very much a process-oriented work, *Absent Body* had the air of a trade show due to the plethora of corporate sponsorship. His performance would have been a brilliant had it been edited down to 10 minutes, but unfortunately Stelarc's spectacle displayed a wealth of gear, both of hardware and software, and a poverty of sustaining ideas.

Stelarc stood encased in wires, electrodes and clear plastic with a prosthetic third hand protruding from his right arm. His headgear included a pair of lasers. He shook about in a duet with a large robot that resembled both a front left door handle welder borrowed for the night from General Motors, and the machine built by Michael Snow to perform intricate camera movements for the film *La Région centrale*. A video camera mounted on the robot projected its out-of-focus output on a large screen over the stage.

Musically, the choice of sounds was not very inspired. A fast and low pulse was a representation of Stelarc's heartbeat. He sounded nervous. The other sounds, unchanging sirens and whistles, didn't make sense. The music was on; it stayed on; it stayed on; it stayed on; and then, it turned off. It hadn't been shaped.

But what annoyed me was the length and the stasis of the performance. Sure he was controlling and being controlled by the software but, so what? Perhaps the sheer quantity of technical paraphernalia is to blame for the show's shapelessness. With such an investment of time, energy, and money, once the crew got all that stuff together, the temptation must have been too great just to let it run. The inertia of the technology reduced the art to fetish.

### Frank Koustrup

Frank Koustrup considers himself to be a self-taught composer, writer, musician, photographer, and video-maker despite many years of formal training. Included among his numerous obsessions are trains and Japanese monster movies.

Aucourant Records, PO Box 672902, Marietta GA 30067-0049 USA  
Bridge Records distributed by Koch International, Westbury, NY  
BV Haast Records, Prinseneiland 99, 1013 LN Amsterdam  
Cambridge Street Records, 4346 Cambridge St, Burnaby BC V5C 1H4, T+1 604 299 1856, F+1 604 299 3864  
CDCM, PO Box 56102, Dallas Texas USA 75356-0102.  
*DIFFUSION* i MèDIA, 4487 Adam, Montréal QC H1V 1T9, T+1 514 254 7794, F+1 514 281 1884  
Justin Time Records, 5455 Paré, suite 101, Montréal QC H4P 1P7, T+1 514 738 9533  
Metamkine voir/see *DIFFUSION* i MèDIA ou/or Metamkine, 13 rue de la Drague, 38600 Fontaine, France.  
T+33 76 26 04 84 F+33 76 53 07 13  
SEAMUS, 2550 Beverly Boulevard, Los Angeles CA USA 90057  
Starkland, PO Box 2190, Boulder Colorado USA 80306

# CATÉGORIES JUNGIENNES POUR DES TYPES DE COMPOSITION

## JUNGIAN MODELS FOR COMPOSITIONAL TYPES

Kevin Austin

### Quelques réflexions sur une taxonomie de compositions ea

*Deuxième d'une série d'articles sur le développement, l'extension et le raffinement de l'imagination auditive et sur la perception créatrice, artistique et esthétique.*

#### Introduction

Dans *Computer Music Journal*, Vol 18, no 1, (printemps, 1994), Steven T Pope a proposé un système numérique en structure d'arbre (une taxonomie) pour la classification de la musique assistée par ordinateur. Les catégories suivantes présentent un intérêt considérable en ce qui concerne l'électroacoustique :

1. Théorie, composition et exécution musicales
  - 1.1 Théorie, sociologie et esthétique musicales
    - 1.1.1 Théorie et analyse musicales
  - 1.2 Composition de la musique électroacoustique
    - 1.2.1 Formes [*models*] et notations sonores et compositionnelles
    - 1.2.2 Formes des processus de composition et d'exécution
    - 1.2.3 Design et traitement sonores
    - 1.2.4 Techniques de réalisation et de production
    - 1.2.5 Présentation aurale ou sonorisation de données scientifiques
  - 1.3 Composition algorithmique et assistée par ordinateur
3. Représentation et notation des signaux et événements musicaux
  - 3.1 Formes de signaux et événements
    - 3.1.1 Systèmes linguistiques
    - 3.1.2 Systèmes de notation graphique
  - 3.2 Langages descriptifs d'événements musicaux
    - 3.2.1 Formats de listes de notes
  - 3.3 Langages descriptifs de signaux musicaux
    - 3.3.1 Formes et descriptions de signaux
4. Commande numérique, synthèse et traitement de signaux sonores
  - 4.3 Spatialisation et localisation sonores
  - 4.6 MIDI et traitement de commandes
7. Documentation, histoire et sources de la musique assistée par ordinateur
  - 7.3 Descriptions de compositions

Il existe, potentiellement, de nombreux formats [*models*] pour une taxonomie de l'ea. En plus du format en arbre de Pope, cette série d'articles propose d'examiner des formats qui réunissent des éléments par embranchement, mais de manière moins formaliste. Le premier format esquissé ici (sous le titre provisoire : *Catégories jungiennes pour des types de composition*) redivise et recombine des idées de façon à faire appel aux structures linguistiques définies par couples en "opposition" et quelques approches qui se situent en dehors de la pensée scientifique traditionnellement acceptée au XXe siècle (y compris la mythologie grecque, l'astrologie et la lecture des mains.)

### Some Thoughts on a Taxonomy of Ea Compositions

*One in a series of occasional articles about the development, extension and refinement of the aural imagination and, creative, artistic and aesthetic perception.*

#### Introduction

In the *Computer Music Journal*, Vol 18, no 1, (Spring, 1994), Steven T Pope proposed a tree-model numerical classification system (taxonomy) for computer music. Of particular interest to electroacoustics are the following categories:

- 1 Music theory, composition, and performance
  - 1.1 Music theory, sociology and aesthetics
    - 1.1.1 Music theory and analysis
  - 1.2 Composition of electroacoustic music
    - 1.2.1 Sound and composition models and notations
    - 1.2.2 Models of the composition and performance processes
    - 1.2.3 Sound design and processing
    - 1.2.4 Realization and production techniques
    - 1.2.5 Aural rendering or sonification of scientific data
  - 1.3 Algorithmic and computer aided composition
- 3 Musical signal and event representation and notation
  - 3.1 Models of signals and events
    - 3.1.1 Language systems
    - 3.1.3 Graphical notation systems
  - 3.2 Musical event description languages
    - 3.2.1 Note-list formats
  - 3.3 Musical signal description languages
    - 3.3.1 Signal models and descriptions
- 4 Digital control and sound signal synthesis and processing
  - 4.3 Sound specialization and localization
  - 4.6 MIDI and control processing
- 7 Computer music literature, history, and sources
  - 7.3 Descriptions of compositions

There are potentially many models for a taxonomy of ea. In addition to Pope's tree-model, this series proposes to examine models which join points on branches in a less formalistic manner. This first model outlined below (working title *Jungian Models for Compositional Types*) re-divides and combines ideas in a way that calls upon the linguist's 'opposition' structures, and some approaches that fall outside of traditional twentieth-century scientifically acceptable thought (including Greek mythology, astrology and palmistry).

Catégories [models] jungiennes

Carl Jung, philosophe / médecin / psychiatre suisse, a postulé dans certains de ses écrits, quatre types généraux de personnalité qui se retrouvent chez tout individu, dominés dès la naissance par l'un d'entre eux. L'individu peut éventuellement atteindre l'équilibre et l'intégration par - le "savoir", la "sensation", la "réalisation", le "contact" - et l'utilisation complète de tous ces éléments. Jung les décrit comme deux couples : un couple rationnel et un couple irrationnel. On peut les comprendre, approximativement, comme : pensée et sentiment [*feeling*] (rationnels); sensation et intuition (irrationnels). On peut les adapter ainsi :

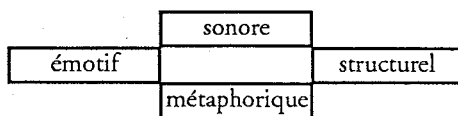
Rationnels

- **Pensée** : qui se rapporte aux processus *intellectuels* - application de l'esprit (et de processus analytiques) à des problèmes, processus et situations (pensées, idées, formes, structures).
- **Sentiment [*Feeling*]** : qui se rapporte aux processus *émotifs* réactions (immédiates / du coeur, des tripes) de l'individu à des problèmes, processus et situations (aimer-ne pas aimer, états d'esprit).

Irrationnels

- **Sensation** : qui se rapporte aux processus *sensoriels* immédiats - "l'ici-et-maintenant" de la sensation physique sans référence à quoi que ce soit au delà du présent immédiat, absolu (perception absolue de stimulus).
- **Intuition** : qui se rapporte aux processus du passé et de l'avenir tels que reflétés à travers le présent - l'interprétation presque métaphorique du présent (en relation avec des symboles de la connaissance universelle.)

On peut situer ces quatre éléments dans un espace bi-dimensionnel et les appliquer à de types de composition électroacoustique. Comme il est rare, sinon impossible, de posséder un seul type de personnalité, des oeuvres démontrent, généralement, deux ou plus de types compositionnels. Pour les besoins de cet article, on les a nommés : **structurel** (pensée, intellect); **émotif** (sentiment [*feeling*]); **sonore** (sensation) et **métaphorique** (intuition).



Beaucoup de travail chez la "nouvelle école française acousmatique" (voir aussi l'article de Francis Dhomont ailleurs dans le présent numéro) semblent se concentrer dans les domaines *métaphorique*, *émotif*, avec un appui considérable de la région *sonore* (Dhomont, Calon, Normandeau ...). On le voit de façon très évidente dans

Jungian Models

Carl Jung, the Austrian philosopher / doctor / psychiatrist, in some of his writing postulated four general personality types which are present in everyone, with one or more being dominant from birth. The individual may eventually achieve balance and completion through — 'knowledge', 'sense', 'realization', 'contact' — and full utilization of all of them. Jung describes them as a rational and an irrational pair, and they may be understood (roughly speaking) as: thought and feeling (rational), sensation and intuition (irrational). They are adapted as follows:

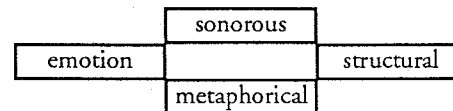
Rational

- **Thought**: which relates to the *intellectual* processes—the application of the mind (and analytical processes) to problems, processes and situations (thoughts, ideas, form, structure).
- **Feeling**: which relates to the *emotional* processes—the (heart, immediate / gut) response of the individual to problems, processes and situations (like, dislike, mood).

Irrational

- **Sensation**: which relates to the immediate *sensory* processes—the 'here-and-now' of the physical sensation without reference to anything beyond the absolute, immediate present (absolute perception of stimulus).
- **Intuition**: which relates to the processes of the past and future as reflected through the present—the interpretation of the present almost metaphorically, (through the relationship of the symbols of universal knowledge).

It is possible to place these four points in a two dimensional space and apply them to electroacoustic compositional types. Just as it is very rare (if not impossible) to have a 'pure' personality type, works usually have elements of two (or more) of the compositional types. For this article they have been renamed: **structural** (thought, intellectual), **emotional** (feeling), **sonorous** (sensation), and **metaphorical** (intuition).



Much of the work of the 'new French acousmatic school' (see also the article by Francis Dhomont later in this issue) appears to be centered in the *metaphorical*, *emotional* domains, with strong support from the *sonorous* region (Dhomont, Calon, Normandeau...). This is especially evident through the use and transformation of sounds (or sound objects) that carry with them elements and/or

l'emploi et la transformation des sons (ou objets sonores) qui portent des éléments et/ou fonctions et qui impliquent, suggèrent ou rappellent d'autres idées (ou significations) - portes, trains, vagues, sonorités vocales émotives, bruits mécaniques ou d'animaux, citations d'autres pièces, etc.

Ceci est également évident là où on emploie un texte compréhensible - on doit en interpréter les paroles de façon émotive ou métaphorique. On peut les choisir à cause d'éléments sonores ou structurels, tout en ne les comprenant pas, mais le fait de ne pas comprendre les mots (ex: en langue étrangère) empêche une compréhension complète de l'intention du compositeur.

Beaucoup de compositions algorithmiques et de synthèse numérique semblent puiser dans les régions *structurel* et *sonore* (Truax, Degazio, Xenakis, Subotnic). Souvent ces compositions attirent l'attention à un niveau technique/sensoriel. On trouve aussi des compositeurs en "forme libre" (Lanza, Westerkamp, J-F Denis, Roy, Dolden) qui puisent leur impulsion initiale aux régions *sonore* et *émotif*.

Une bonne partie du travail de Stockhausen semble tomber également dans les quatre catégories, étant à la fois de conception structurelle, émotive par impulsion initiale, intéressante et provocante en termes de sonorité, et fondamentalement métaphorique,

#### Extensions ou Sources

Des attributs ou types de personnalité ont souvent été associés avec de nombreuses formes de classification et description, y compris, dans leur articulation la plus simple:

les tempéraments grecs :

sanguinaire (optimiste) — mélancolique (pessimiste), cholérique — phlegmatique;

les dieux grecs :

Apollon (l'âme [spirit]) — Prométhée (l'esprit [mind]), Dionysos (le plaisir) - Epiméthée (le devoir);

les éléments :

feu - eau, air - terre;

les quadrants astrologiques ou chiromanciques

actif - passif, conscient - subconscient;

le religion :

esprit [mind] - âme [spirit], corps [body] - âme [soul].

La plupart de ces classifications se raffinent par division plus fine. On peut, cependant, les employer comme de puissants éléments de référence. Sur la page 47 on les retrouve disposés en cercle.

functions that imply, suggest or recall ideas (or meanings) beyond themselves—doors, trains, waves, emotive voice sounds, animal and mechanical sounds, quotations of other pieces etc.

This is also evident where linguistically comprehensible text is used—the words are to be interpreted emotionally and metaphorically. They may be chosen for their sonorous or structural features, but not understanding the words (eg because they are in French) seriously impedes full comprehension of the composer's intent.

Much algorithmic composition, and computer-based synthesis appears to draw upon the *structural*, *sonorous* areas (Truax, Degazio, Xenakis, Subotnic). Often their compositions appear to draw attention to themselves at a technical/sensation level. There are also a number of 'free-form' composers (Lanza, Westerkamp, J-F Denis, Roy, Dolden) who draw upon the regions of the *sonorous* and *emotional* for their primary impetus.

Much of Stockhausen's work seems to fall somewhat equally into all four categories, being structurally conceived, emotional in impetus, interesting and challenging in terms of sonority, and metaphorical at base.

#### Extensions or Sources

Personality types or attributes have been associated with many forms of classification and description including, in their simplest articulation:

the greek temperaments:

sanguin (optimist) — melancholic (pessimist), choleric (angry) — phlegmatic (cool);

the greek gods:

Apollo (the spirit) — Prometheus (the mind), Dionysios (pleasure) — Epimetheus (duty);

the elements:

fire — water, air — earth;

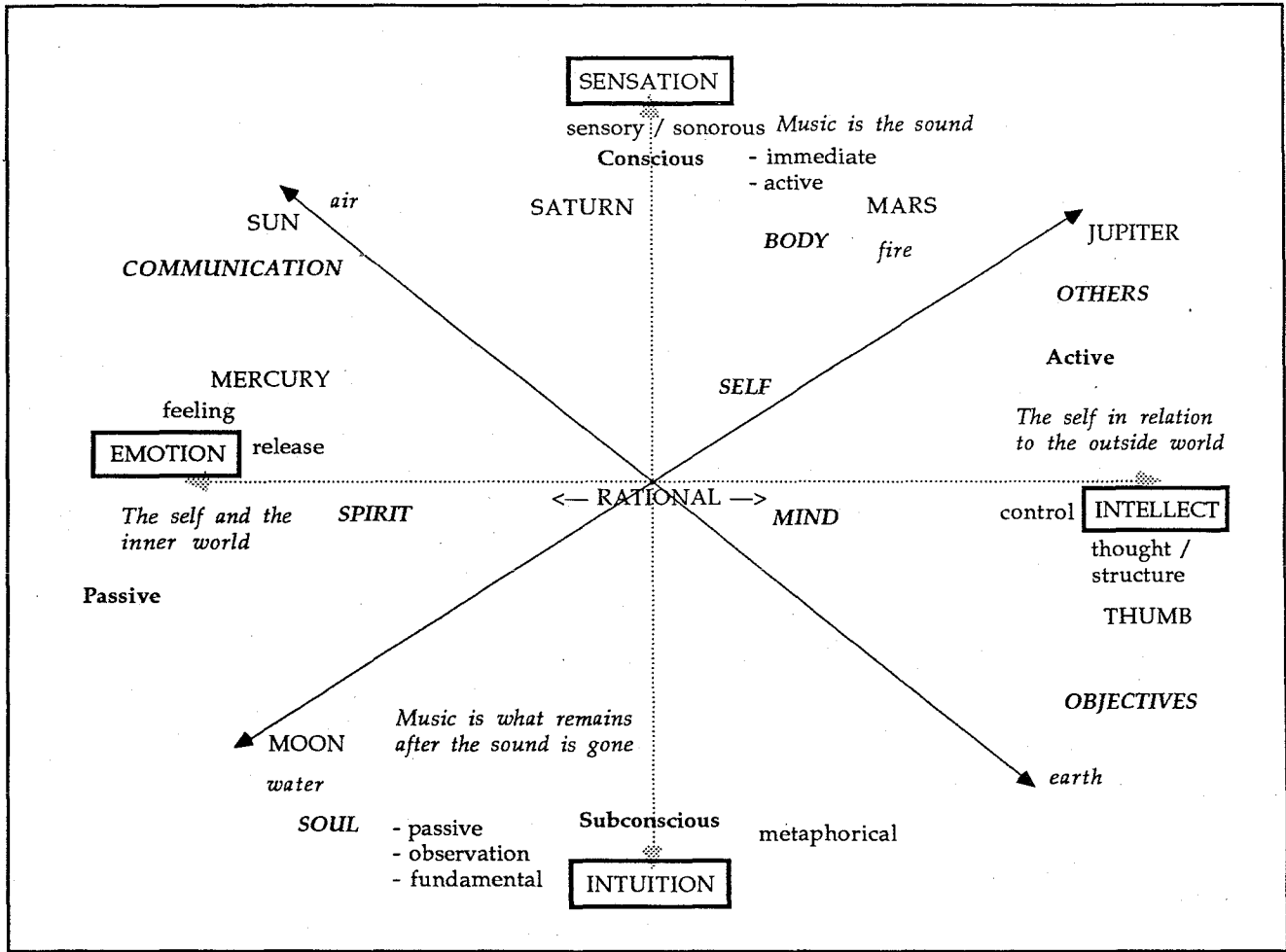
astrological and chiromantic quadrants:

active — passive, conscious — subconscious;

religion:

mind — spirit, body — soul

Most of these have further refinements by finer division, however they may be employed as potent points of reference. On page 47 they appear together in a circle form.



Traductions des termes utilises:

Active - Actif  
 air - AIR  
 artificial - artificiel  
 BODY - CORPS  
 COMMUNICATION - COMMUNICATION  
 conscious - conscient  
 control - contrôle  
 earth - terre  
 EMOTION - EMOTION  
 feeling - sentiment  
 fire - feu  
 fundamental - fondamental  
 immediate - immédiat  
 INTELLECT - INTELLECT

INTUITION - INTUITION  
 IRRATIONAL - IRRATIONNEL  
 JUPITER - JUPITER  
 MARS - MARS  
 MERCURY - MERCURE  
 metaphorical - métaphorique  
 MIND - ESPRIT  
 MOON - LUNE  
 OBJECTIVES - OBJECTIFS  
 observation - observation  
 OTHERS - LES AUTRES  
 Passive - passif  
 RATIONAL - RATIONNEL  
 real - réel  
 release - laisser-aller

SATURN - SATURNE  
 SELF - LE SOI  
 SENSATION - SENSATION  
 sensory - sensoriel  
 sonorous - sonore  
 SOUL - AME  
 SPIRIT - ESPRIT  
 structure - structure  
 subconscious - subconscient  
 SUN - SOLEIL  
 thought - pensée  
 THUMB - POUCE  
 water - eau

Music is the sound ~ La musique, c'est le son  
 Music is what remains after the sound is gone ~ La musique, c'est ce qui reste quand le son n'est plus là  
 The self and the inner world ~ Le soi et le monde intérieur  
 The self in relation to the outside world ~ Le soi en relation avec le monde environnant

## CATÉGORIES JUNGIENNES...

### Coda

On trouve une extension des catégories jungiennes de personnalité dans le travail d'Isabel Meyers, David Kiersley et d'autres qui ajoutent deux autres axes aux quatre premiers : *introversion - extraversion* (le fondement des relations avec soi et avec d'autres); *jugement - perception* (le fondement de l'action et le besoin de clôture formelle.)

Avec ces quatre paires, vous pourriez élaborer votre propre profil de tempérament, celui de personnes de votre connaissance, ou bien le tempérament / personnalité de certaines oeuvres - ce qui pourrait varier d'une personne à l'autre.

Type		1	2	3	4	5	
Relations	Extraverti Extrovert						Introverti Introvert
Savoir Knowledge	Sensations						Intuition
Decisions	Sentiment Feelings						Pensée Thought
Actions	Jugement Judgement						Perception

On a identifié de nombreux couples semblables dans la recherche en théorie musicale et qui pourraient être considérés semi-isomorphes avec ceux qui précèdent. Une liste préliminaire comprendrait : processus - produit (formes ouvertes et fermées); composé - improvisé; abstrait - figuratif; discontinu - continu; intuitif - à base de règles; public - privé; réel - imaginaire; archétype - copie; surface - profondeur...

### Post-Coda

*Le processus amorcé ci-haut se prolonge actuellement vers quelques régions de recherche de formes [models] compositionnelles tout en empruntant à de nombreuses autres activités créatrices telles que la peinture, l'architecture, la théorie littéraire, le rituel, le mythe.*

Kevin Austin

89 - x - 22 / 25; 94 - ix; 95 - i - 27; ii - 13/18

[Traduction par Charles de Mestral]

Kevin Austin enseigne l'électroacoustique à l'université Concordia.

Charles de Mestral est un artiste sonore montréalais.

## JUNGIAN MODELS...

### Coda

An extension of the Jung personality types can be found in the work of Isabel Myers, David Kiersey and others that takes the four proposed points and adds two more axes: *introversion - extroversion* (the basis of relations with oneself and others), and *judgement - perception* (the basis for action, and the need for formal closure).

With these four pairs in place, you may wish to create your own temperament profile, those of some people you know, or also the temperament / personality of a number of works—which will likely be somewhat different for everyone who does it.

Many similar pairs have been identified in music theory research and could be considered semi-isomorphic to the above. A short list includes: process - product (open - closed forms), composed - improvised, abstract - representational, sectional - continuous, intuitive - rule-based, public - private, real - imaginary, archetype - copy, surface - deep ...

### Post-Coda

*The process begun above is currently being extended into a number of areas of research for compositional models borrowing from and sharing among other creative activities such as painting, architecture, literary theories, rituals and myths.*

*I wish to thank Marcia Loynd for planting the seed.*

Kevin Austin

89 - x - 22 / 25; 94 - ix; 95 - i - 27; ii - 13/18

Kevin Austin teaches electroacoustics at Concordia University, Montréal.



# RAPPELS ACOUSMATIQUES ~ ACOUSMATIC UPDATE

Francis Dhomont

*Le Québec est depuis quelques années considéré comme l'un des bastions de l'acousmatique. On pourrait donc penser que nul n'ignore ici rien de cet art et s'étonner de trouver une nouvelle fois, qui plus est dans un bulletin spécialisé, un texte de plus à son propos. J'ai moi-même été surpris lorsque Contact! me l'a demandé. Mais on m'affirme que les débutants en électroacoustique, voire même certains compositeurs, souhaiteraient en savoir davantage.*

*Voici donc quelques préalables fondateurs, des éléments-clés, extraits de mes articles antérieurs, ainsi que quelques considérations sur le fond. Que les «experts» veuillent bien excuser ces redites; peut-être découvriront-ils malgré tout, au delà d'un mode d'emploi qui leur est familier, quelques pistes qui leur avaient échappé.*

## Quelques préalables historiques

Annoncée au début du siècle par de nombreux précurseurs (Russolo, Cahill, Trautwein, Martenot, Theremin, Cage, Varèse, etc.), la *musique électroacoustique* (qui ne portait pas encore ce nom) est née au Studio d'Essai de la R.T.F. en 1948, à Paris, avec la *musique concrète*. Son inventeur, Pierre Schaeffer, a eu l'immense mérite de jeter les bases pratiques et théoriques d'une musique faisant appel à une pensée, à un univers sonore et à des moyens de production entièrement nouveaux. La *Musique concrète*, en effet, puise ses matériologies dans la totalité des sons, sans établir aucune discrimination a priori. Quelle que soit leur origine, ils sont tous égaux en droit et susceptibles de participer à une organisation musicale. Ces matériaux, ces *objets sonores*<sup>1</sup>, d'origine acoustique ou électrique, seront enregistrés, puis traités, montés, mixés (on remarque les analogies avec les techniques cinématographiques) et «orchestrés» en studio, à l'aide d'une technologie en constante évolution. Enfin — et c'est le plus important — la mise en œuvre de ces «spectromorphologies» (D. Smalley) complexes, très éloignées de la «note de musique», ne peut être maîtrisée valablement avec les outils conceptuels classiques; un bouleversement si profond exige *de nouvelles stratégies de composition et des préoccupations formelles et esthétiques fort différentes de celles que nous enseigne la tradition instrumentale*.

Cette méthode de composition originale procède du concret (matière sonore brute) vers l'abstrait (structures musicales) — d'où l'expression *musique concrète*. — à l'inverse de ce qui se passe pour les réalisations instrumentales qui, se fondant sur des concepts (abstraites), aboutissent à une exécution sonore (concrète). Par voie de conséquence, les œuvres concrètes demandent à l'auditeur un réel «déconditionnement» de l'oreille (habituee à des

*For the past few years, Québec has been considered one of the bastions of acousmatic art. Therefore, one would think that this art is well documented, and perhaps find it a bit odd that there should be an introductory article on this subject in a specialized publication. Actually, I was surprised by Contact!'s request. Still, I was told that there is a need for more information on this subject, for beginners in electroacoustics, as well as for some established composers.*

*Here then are several key elements extracted from some of my previous articles, along with thoughts on specific issues. I hope that the 'experts' will pardon some redundancy on my part; in bypassing the familiar information, perhaps they will find refreshing ideas.*

## Laying the Foundation

First announced by several precursors in the first decades of this century (Russolo, Cahill, Trautwein, Martenot, Theremin, Cage, Varèse, etc), electroacoustic music (not named as such at the time) was born in the sound studios of the RTF [French National Radio] in 1948, in Paris, with *musique concrète*. Its inventor, Pierre Schaeffer, had the considerable merit of formulating the practical and theoretical notions for a music that required a new way of thinking about composition, and created a new sound world through the use of equally original production techniques. Indeed, in *musique concrète*, materials are selected from our sound environment, without prejudice.

All sounds, regardless of their origin, are of equal value and can be musically organized. These elements, *sound objects*<sup>1</sup>, originally of an acoustic or electronic nature, are recorded, then processed, edited, mixed (note the analogy to techniques used in cinema) and 'orchestrated' in the studio, through the use of an ever-evolving technology. Finally, —and this is the most important point— the organization of complex "spectro-morphologies" (Denis Smalley), far removed from the 'musical note', cannot be fully realized with traditional conceptual tools; a change of such profundity requires *new compositional strategies, and very different aesthetic and formal preoccupations than those found in instrumental music composition*.

This original compositional method begins with the concrete (pure sound matter) and proceeds towards the abstract (musical structures) —hence the name *musique concrète* — in reverse of what takes place in instrumental writing, where one starts with concepts (abstract) and ends with a performance (concrete). Consequently, *musique concrète* pieces asks of its listeners that they un-

échelles de hauteurs, des relations harmoniques, des timbres instrumentaux, etc.) et une attitude d'écoute active fondée sur de nouveaux critères perceptifs. Musique dite *concrète* aussi parce que réalisée directement sur un support matériel sous forme d'un enregistrement, d'une «sono-fixation» (M. Chion), au même titre qu'une image visuelle sur une toile ou un film. François Bayle parlera d'*images de sons*.

Deux ans plus tard (1950) la *musique électronique*, qui fait appel à la synthèse du son, voyait le jour au studio de la W.D.R. (Radio d'Allemagne de l'Ouest) de Cologne. D'abord très antagonistes, l'école concrète et l'école électronique finirent par partager leurs sources et leurs techniques et furent globalement désignées par l'expression *musique électroacoustique*.

Depuis, sous ce vocable unique prolifèrent d'innombrables productions sonores sans grand rapport les unes avec les autres, hormis leur commun recours à l'électricité; il s'applique aussi bien à des musiques populaires (instruments électrifiés, synthétiseurs, «samplers»), aux spéculations des instituts de recherche (CCRMA, GRM, IRCAM, MIT...) qu'à de multiples productions sur supports, mixtes, électro-instrumentales, interactives, etc. «*Musique électroacoustique* a pris en se répandant une extension très grande, au point de devenir un fourre-tout sans signification précise» écrivait Michel Chion en 1982<sup>2</sup>. Finalement, cette expression ne nous en dit pas plus aujourd'hui sur ce que nous allons entendre que n'en dirait *musique acoustique* pour décrire l'ensemble du répertoire instrumental. C'est pourquoi il est apparu important à un groupe de compositeurs, héritiers de la musique concrète, de situer par un terme distinct<sup>3</sup> le genre dont ils se réclament et qui fait appel à une réflexion spécifique, une méthodologie, une facture, une syntaxe et des moyens appropriés.

Ce terme, c'est *acousmatique*<sup>4</sup>. Il désigne une pensée et un ensemble de gestes compositionnels, des conditions d'écoute/réalisation et des stratégies de projection dans l'espace. Son origine est fort ancienne puisqu'on l'attribue à Pythagore (VI<sup>e</sup> siècle avant JC) qui dispensait, dit-on, son enseignement — uniquement oral — dissimulé derrière une tenture afin que ses disciples puissent concentrer toute leur attention sur la teneur de son message. En 1955, l'écrivain Jérôme Peignot, lors des débuts de la musique concrète, reprend l'adjectif *acousmatique* pour qualifier un son que l'on entend sans en déceler les causes. En occultant derrière l'anonymat des haut-parleurs (moderne tenture de Pythagore) tout élément visuel (notamment la présence d'instrumentistes sur scène) auquel rattacher les phénomènes sonores perçus, l'*acousmatique* donne à entendre les sons pour eux-mêmes, sans rapport causal, et provoque chez l'auditeur un flot d'images mentales qui s'inscrivent dans sa psyché.

C'est en ce sens que, vers 1974, pour marquer la différence

program their hearing (accustomed to the matrix of pitch, scales, harmonic relations, instrumental timbres, etc) and develop an attitude of active listening based on new criteria of perception. This music is also called *concrète* because it is fixed on tape through the recording process («*sono-fixation*», M Chion), in the same way that an image is fixed on a canvas or a film. François Bayle refers to *sound images*.

Two years later (1950), electronic music, realized through sound synthesis, emerged from the WDR Studios (West German Radio) in Cologne. Antagonistic at first, the schools of *musique concrète* and electronic music finally shared their sources and techniques, and were globally identified as electroacoustic music.

Since then, this single term has come to designate an infinite number of sound realizations with little in common, aside from their reliance on electricity; it refers to popular music (electronic instruments, synthesizers, samplers), serious research institutes (CCRMA, GRM, IRCAM, MIT...), works on tape, instruments and tape, live electronic music, interactive works, etc. "The term Electroacoustic Music has expanded to such a degree that it has become a meaningless catch-all", wrote Michel Chion in 1982.<sup>2</sup> Today, this expression reveals little of what we may expect to hear, and its use is analogous to applying the term *acoustic music* to define the entire instrumental repertoire. For these reasons, a group of composers, descendants of the school of *musique concrète*, found it necessary to find a term that clearly designates the genre<sup>3</sup> in which they work, and which calls for a particular reflection, a methodology, a craft, a syntax, and specific tools.

This term is *acousmatic*<sup>4</sup>. It refers to a theoretical and practical compositional approach, to particular listening and realization conditions, and to sound projection strategies. Its origin is attributed to Pythagoras (6th C. BC) who, rumor has it, taught his classes — only verbally — from behind a partition, in order to force his students to focus all their attention on his message. In 1955, during the early stages of *musique concrète*, the writer Jérôme Peignot used the adjective *acousmatic* to define a sound which is heard and whose source is hidden. By shrouding 'behind' the speaker (a modern Pythagorean partition) any visual elements (such as instrumental performers on stage) that could be linked to perceived sound events, *acousmatic art* presents sound on its own, devoid of causal identity, thereby generating a flow of images in the psyche of the listener.

In order to avoid any confusion with performance-oriented electroacoustic music, or music using new instruments (Ondes Martenot, electric guitars, synthesizers, real-time digital audio processors, etc), François Bayle introduce the term *acousmatic music* in

et éviter toute confusion avec les musiques électroacoustiques de scène ou d'instruments transformés (ondes Martenot, guitares électriques, synthétiseurs, systèmes audionumériques en temps réel...), François Bayle introduit l'expression *musique acousmatique* comme spécifique d'une musique d'images qui «se tourne, se développe en studio, se projette en salle, comme le cinéma», en temps différé<sup>5</sup>. «A l'usage, écrit-il, ce terme de prime abord sévère, à la fois critiqué et adopté, se trouve maintenant assoupli par une pratique usuelle parmi les communautés de compositeurs pour désigner quasi naturellement ce qui distingue entre toutes les techniques musicales actuelles celles-là mêmes qui relèvent proprement du support sonore, d'esthétiques aussi variées soient elles»<sup>6</sup>.

Entendre un son sans voir les causes dont il provient nous arrive quotidiennement dans le monde contemporain. C'est ce qui se passe, entre autres, lorsque nous écoutons une symphonie à travers notre chaîne stéréo, à la radio, ou lorsque nous communiquons par téléphone, etc. Nous faisons, comme Monsieur Jourdain faisait de la prose, de l'acousmatique sans le savoir. Mais, dans ces deux cas, ce n'est pas le message qui est acousmatique, c'est la *situation d'écoute* de ce message. Mozart ne pensait assurément pas au disque en écrivant la symphonie que nous écoutons aujourd'hui sur notre chaîne stéréo, mais à une exécution publique par un orchestre. Pour être acousmatique, une composition électroacoustique doit donc avoir été *conçue* en vue d'une écoute elle-même acousmatique, confirmant ainsi la primauté de l'oreille. C'est le cas des musiques fixées sur support. Cette distinction, pour fondamentale qu'elle soit, n'est pas toujours perçue clairement par l'auditeur néophyte.

#### Un art du temps qui occupe l'espace.

L'expression *musique (ou art) acousmatique* s'applique donc à des œuvres pensées pour être écoutées sur haut-parleurs, soit à domicile par la radio ou le disque, soit au concert au moyen de dispositifs techniques (informatisés ou non) permettant leur «mise en espace» tridimensionnelle. Précisons toutefois que le concert, bien qu'il permette la représentation idéale d'une pièce acousmatique, ne constitue pas une condition *sine qua non* de son existence; la qualité actuelle des supports commerciaux permet, en effet, comme le fait le livre, de disposer chez soi d'un vaste répertoire. Car, à l'inverse de ce qui se passe pour les enregistrements de musiques instrumentales, l'œuvre acousmatique sur DC est l'exacte réplique de l'original réalisé par le compositeur. Alors que le disque n'est souvent qu'une (bonne) réduction du concert instrumental, le concert acousmatique constitue un impressionnant agrandissement de l'œuvre *composée sur support*. Qui n'a pas vécu, dans l'obscurité, l'expérience de ces lointains infinis, de ces trajectoires et déferlements, de ces chuchotements soudains, si proches, de cette matière sonore en mouvement, en relief, en couleur, ne peut avoir une idée du spectacle invisible offert à l'oreille. Le son, palpable,

1974. This term designates a music of images that is "shot and developed in the studio, and projected in a hall, like a film", and is presented at a subsequent date.<sup>5</sup> Bayle has stated that, "With time, this term – both criticized and adopted, and which at first may strike one as severe – has softened through repeated use within the community of composers, and now serves to demarcate music on a fixed medium (musique de support) – representing a wide aesthetic spectrum – from all other contemporary music."<sup>6</sup>

Today, the act of hearing a sound without seeing the object from which it originates is a daily occurrence. This happens when we listen to an orchestral symphony on our home sound system, when we listen to the radio, or when we communicate by phone, etc. In fact, like the typing chimpanzee who accidentally pens a Shakespearean line, we are unsuspecting acousmatic artists. But in these examples, it is not the message that is acousmatic but rather the *listening conditions* for the communication of that message. Mozart, as he wrote the symphonies which we now hear in our living rooms, was not thinking of the CD but rather of live performances by an orchestra. In order to be designated as acousmatic, a composition should be *conceived* for an acousmatic listening environment, giving priority to the ears. This fundamental distinction is not always clearly understood by neophyte listeners.

#### An Art of Time Occupying Space

The term *Acousmatic Music* (or *Art*) designates works that have been composed for loudspeakers, to be heard in the home —on radio or on CD/tape— or in concert, through the use of equipment (digital or analog) that allows the projection of sound in 3-dimensional space. However, though the concert may provide the ideal presentation for an acousmatic work, it is not a *sine qua non* criteria for its existence; like books collected for our home libraries, the quality of today's commercial recordings allows us to have at our disposal a wide repertoire of pieces. Moreover, and in contrast to recorded instrumental performances, an acousmatic work on CD is an exact replica of the composer's master. While the CD may serve only as a (good) reduction of an instrumental concert, the acousmatic concert serves as an impressive enlargement of a work *composed on a fixed medium*. One who has not experienced in the dark the sensation of hearing points of infinite distance, trajectories and waves, sudden whispers, so near, moving sound matter, in relief and in color, cannot imagine the invisible spectacle for the ears. Imagination gives wings to intangible sound. Acousmatic art is the art of mental representations triggered by sound.<sup>7</sup>

vole avec l'imaginaire. L'acousmatique, c'est l'art des représentations mentales suscitées par le son<sup>7</sup>.

De certaines objections

On reproche parfois à de tels concerts de ne rien donner à voir. C'est qu'il y a beaucoup à entendre, et souvent de l'inouï. La faculté d'attention humaine n'est pas illimitée; occupée à capter un stimulus dominant, elle négligera les autres. Or, compte tenu de la priorité du visuel dans nos sociétés, où il n'est plus évident que la musique soit «faite pour être entendue», l'engouement de notre époque pour le spectaculaire ne permet pas la concentration indispensable à une bonne écoute: «les yeux bouchent les oreilles», a-t-on pu dire (est-il fortuit que l'ouïe des aveugles soit réputée pour sa finesse?). C'est pourquoi, s'inspirant de Pythagore, les «acousmates» évitent de surcharger l'attention de leurs auditeurs. «Ecouter sans voir» (Bayle) donne à l'esprit l'acuité nécessaire pour investir la musique au lieu de n'en percevoir que de fugitifs effluves.

Autre sujet de méfiance à l'égard d'un art sonore si éloigné des idées reçues: l'absence d'instruments et d'instrumentistes. S'il n'y a plus de musiciens, est-ce encore de la musique? Ainsi, pour Nil Parent, entre autres, «la musique est un art d'interprétation, c'est à dire, par définition, un art à l'image du temps, instockable.»<sup>8</sup> Affirmation pour le moins discutable et que j'ai maintes fois discutée. Qu'en est-il réellement de ce credo considéré comme intangible? Se demande-t-on parfois pour quelle raison le son de la musique, depuis la nuit des temps, ne nous parvient que grâce à des générations d'interprètes? Au lieu de prétendre que c'est «par définition» (ce qui reste à prouver), ne ferait-on pas mieux de questionner l'histoire?

Certes, la musique est née de l'expression orale et du geste instrumental. Mais, rapidement, s'est posée la question de sa reproduction et donc de sa mémoire; d'où l'invention, très laborieuse, des notations. Pour ne pas disparaître dans l'oubli, cet art éphémère, cette manifestation volatile, n'a trouvé d'autre solution que de s'en remettre à l'interprétation, autrement dit à la traduction (*trahison?*) de symboles conventionnels, par des musiciens. Mais on confond aujourd'hui la fin avec ce qui n'était que le moyen: la musique qui n'a pu exister, jusqu'à nos jours, que grâce à l'interprétation a fini par lui être identifiée.

S'il ne fait aucun doute que cette situation est à l'origine de l'art accompli que nous connaissons, prétendre qu'elle est immuable c'est céder aux préjugés et à la force de l'habitude. Il faut quand même prendre conscience que l'invention qui permet enfin, après des millénaires, de capter, fixer, reproduire les phénomènes sonores (ce que fait le cinéma pour le mouvement) a bouleversé notre rapport au temps. En permettant aux compositeurs cet «arrêt sur le son», en leur donnant la possibilité de retrouver des organisations sonores dans l'état exact, à l'infime détail près, où ils les ont laissées, les techniques d'enregistrement

Certain Objections

Sometimes, people complain that there is nothing to see at acousmatic concerts. That may be because there's much to hear, often unheard-of sounds. Our focus is limited; if our senses are reacting to a strong stimulus, our attention to other stimuli will diminish. Given the priority of the visual in our present society, at a time when it is no longer certain that music 'is created for the purpose of listening', the public's need for the spectacular does not leave room for the kind of concentration that befits a good audition: 'the eyes block the ears' (is it really coincidence that a blind person's hearing is often very good?). It is for this reason that acousmatic composers, inspired by Pythagoras, limit the amount of stimuli at their concerts. Instead of offering us glimpses of its existence, the act of *hearing without seeing* (Bayle) allows our mind to concentrate on the music itself.

Another critique that is often leveled at this rebellious sonic art: where are the instruments and the performers? If there are no performers, can we still call this music? As an example, allow me to quote Nil Parent, from an article in the last issue of *Contact!* [Fall, 1994]: "Music is an art of performance, that is to say, by definition, an art in the image of time, unstorable."<sup>8</sup> This statement is questionable, and I have often discussed it. What has become of this supposed intangible credo? Have we ever questioned the inevitability of the fact that music, since the beginning of time, has only come to us by way of generations of performers? Instead of accepting that it is so 'by definition' (a concept yet to be proven), should we not instead question history itself?

Of course, music originates from oral expression and instrumental gestures. But, soon after its birth, man needed to find ways of reproducing it, of storing it; laborious efforts were made at developing notation. In order to save this ephemeral art form, this volatile phenomenon from extinction, man had no other solution than to turn to *performance* or, in other words, to a musician's *translation* of conventional symbols. Today, in fact, we confuse the end with what was once the means: because throughout history, music has had only one way to exist —through performance— it has come to be identified with performance. Though it is obvious that this situation is what has allowed music to become an accomplished art form, the idea that this fact is unchangeable is a limitation imposed by prejudice and force of habit. We must at least admit that an invention that allows us, after several millennium, to capture, store, and reproduce sound phenomena (like what film allows us to do to movement), has truly changed our relation with time. By allowing composers to 'stop sound', by giving them the possibility of getting back sound organizations in their precise original state, in precise detail, and exactly where they left off, recording techniques offer music new areas to investigate, as well as

offrent à la musique un nouveau champ d'investigations et un mode de réalisation inconnus auparavant. Ce qui parviendra à l'auditeur ne sera pas une musique *semblable* aux intentions du compositeur, ce sera, dans ses moindres caractères matériologiques, *exactement celle qu'il a voulue*. Elle ne dépend plus de l'interprétation, mais ne prétend pas pour autant s'y substituer.

A ce propos, j'aimerais faire une remarque à Nil Parent quant aux ravages supposés du «stockage» sonore dont il s'indigne dans son article, lequel ne manque pas de qualités mais semble confondre dans une même réprobation des problèmes fort différents. Lorsqu'il réclame «l'urgente revalorisation de l'interprète<sup>9</sup> que le retour du "direct" implique<sup>10</sup>», je lui fais observer que l'enregistrement ne doit pas être aussi détestable qu'il le dit, si j'en juge par le choix de Glenn Gould, un interprète cependant — et quel interprète! — qui préféra graver dans la cire la quintessence de son jeu pianistique.

#### Perspectives

Puisque la musique, demeurée longtemps, par obligation, un art d'interprétation, peut désormais se présenter également sous forme d'art de support, comme le cinéma, pourquoi nous priverions nous de ce nouvel espace de création? Cessons donc de lui opposer la musique dite «vivante». Ce n'est pas la présence physique des interprètes qui garantit l'authenticité d'une œuvre mais ce qu'elle transmet à travers l'écoute; en ce sens, une musique *live* n'est ni plus, ni moins vivante qu'une musique fixée; mais l'une et l'autre le sont également si leur message nous atteint. Car, n'en déplaise à McLuhan, le message, ce n'est pas le médium mais bien le message.

On fêtera bientôt le cinquantenaire de la musique concrète. A l'écoute du vaste répertoire aujourd'hui disponible, on mesure le chemin parcouru. Mais la réflexion acousmatique va vite et l'exploration de ses ressources ne fait que commencer. Des colloques, des cycles de concerts et des festivals ont lieu ici et là, notamment en Europe; des écrits de plus en plus nombreux paraissent, où s'élaborent les fondements d'une nouvelle écriture. Nous avons bien affaire à l'une des voies artistiques du siècle qui se profile; il faut déjà compter avec elle.

#### Francis Dhomont

Les œuvres de Francis Dhomont jouent sur la spectromorphologie et les ambiguïtés entre le son et le sens. Il a remporté quatre prix à Bourges dont le Magisterium en 1988. Il a également gagné le Prix Ars Electronica - 1992 et on peut entendre très souvent ses œuvres lors de congrès ou festivals internationaux. Il est l'auteur et rédacteur d'écrits théoriques sur l'électroacoustique et enseigne à l'université de Montréal. Il est membre fondateur et Honoraire du CEC.

Suite à la page 54

new ways of realization. What will reach the listener is not a music that approximates the intentions of the composer, but rather, exactly what he intended, with all its material characteristics. This music no longer depends on performance, nor does it act as its substitute.

In passing, I would like to reply to Nil Parent, in regards to the supposed 'devastating progress through accumulation' that he makes reference to in his article, which, though not lacking in quality, ties nevertheless too many problems to a single cause. While he calls for the "urgent reevaluation of the performer<sup>9</sup> that the return to 'directness' implies"<sup>10</sup>, I would like to remind him that recording must not be such a terrible medium, if Glenn Gould, not what one would call your 'average' performer, chose it over live performance.

#### Perspectives

Since music, considered for many years an art of performance, can now also be presented in the form of a fixed medium, like cinema, why should we not investigate this new creative space? Let's stop comparing it to a 'performing' art. It is not the sheer physical presence of performers that guarantees the authenticity of a work, but rather what is transmitted in the act of hearing; in that sense, live music is no more or less alive than music on a fixed medium; both can take on meaning if their message reaches us. In fact, though McLuhan may disagree, the *message* is not the medium, but rather the message.

We will soon celebrate the fiftieth anniversary of *musique concrète*. The evolution of this art is measured by the abundance of the repertoire that is now available. But theories concerning this art change quickly and we are only now beginning to explore its resources. Here and there one can find conferences, concert series and festivals dedicated to this art, particularly in Europe; more and more articles and books are appearing and helping to shape new approaches to composition. This is undoubtedly a new artistic path for the upcoming century; it can no longer not be taken into consideration.

#### Francis Dhomont

Francis Dhomont's acousmatic art plays on spectromorphology and ambiguities between sound and meaning. He is a four time winner at the Bourges International Electroacoustic Music Competition (Magisterium - 1988); has won the Prix Ars Electronica 1992; and has his pieces regularly selected at major international conferences and festivals. He has authored and edited theoretical writings on electroacoustics and teaches at the University of Montréal. He is a founding and Honorary Member of the CEC.

Continued on page 54

## RAPPELS ACOUSMATIQUES...

### Notes

1. Ne pas confondre l'*objet sonore* (son perçu) avec l'objet matériel (*corps sonore*) qui le produit.
2. Chion, M., 1982, *La musique électroacoustique*, PUF, Paris, p.9.
3. Comme d'autres le font, toutes tendances confondues, avec *musique sérielle, minimaliste, spectrale, rock, country, etc.*
4. Michel Chion, pour sa part, souhaiterait s'en tenir à l'appellation *musique concrète*, bien connue de tous. L'objection qui lui est souvent opposée est que la connotation historique associée à cette appellation la réduit à une expérience appartenant au passé. Bien que la «concrète» soit toujours aussi vivante dans sa forme actuelle, il est possible, en effet, qu'un renouvellement terminologique relance et enrichisse la réflexion.
5. Un «cinéma pour l'oreille», dit-on parfois (analogie à ne pas prendre au pied de la lettre).
6. Bayle, F., 1993, *Musique acousmatique, propositions... positions*, Buchet/Chastel—INA-GRM ed., Paris, p.18.
7. Pour en savoir davantage, on pourra lire notamment, outre l'ouvrage de Bayle déjà cité : CHION, M. (1991), *L'art des sons fixés ou la musique concrètement*, Fontaine, France, Éditions Métamkine/Nota-Bene/Sono-Concept et *Vous avez dit acousmatique?* (1991), A. Vande Gorne (ed.), Ohain, Belgique, éditions Musiques et Recherches.
8. Parent, N., 1994, *Contact! 8.1 : «Play. Le déclin d'une culture musicale»*, Montréal, p.50.
9. Où voit-il, d'ailleurs, qu'il soit dévalorisé à l'ère des idoles et du vedettariat?
10. *ibid.*

## ACOUSMATIC UPDATE...

### Notes

- 1) It is important to make the distinction between *sound object* (perceived sound) and *material object* (resonating body).
- 2) Chion, M., 1982, *La musique électroacoustique*, PUF, Paris, P.9
- 3) As many others have done in other genres: serial, minimalist, spectral, rock, country, etc.
- 4) Michel Chion would rather keep the term *musique concrète*, since it is well entrenched. The main objection that he has faced is that it refers to a historical period. Although *musique concrète* is still alive in its contemporary form, it is likely that a renewal of terminology may trigger a similar renewal of its theory.
- 5) Sometimes referred to as *cinema for the ears* (this analogy should not be taken literally).
- 6) Bayle, F., 1993, *Musique acousmatique, propositions... positions*, Buchet/Chastel—INA-GRM ed., Paris, P. 18
- 7) For more information, please refer to Bayle's previously cited work, as well as the following: Chion, M., *L'art des sons fixés ou la musique concrètement* (1991), Fontaine, France, Éditions Métamkine/Nota-Bene/Sono-Concept; and, Vande Gorne, A., *Vous avez dit acousmatique?* (1991), Ohain, Belgium, Éditions Musiques et Recherches.
- 8) Parent, N., 1994, *Contact! 8.1: Play. The Decline of a Musical Culture*, CEC, Montréal, P. 50.
- 9) Is there really such a need for reevaluation of the performer in our media-star epoch?
- 10) *ibid*



International Computer Music Conference '95

# ICMC'95

## Banff, Canada

September 3 - 7, 1995

### ICMC'95

The Banff Centre for the Arts  
Box 1020, Station 8  
Banff, Alberta, TOL OCO, Canada  
Tel: (403)762-6669  
Fax: (403)762-6665  
Email: ICMC95@banffcentre.ab.ca

# À PROPOS DE LA PROJECTION SONORE ON SOUND PROJECTION

Kevin Austin

## Étude de l'œuvre Signé Dionysos de Francis Dhomont

*Ceci est un autre article parmi une série parue occasionnellement à propos du développement, du prolongement et du raffinement de l'imagination auditive ainsi que des aspects créatifs, artistiques et esthétiques touchant la perception. Les articles précédents incluaient Spatial Actualization (1991), Some Thoughts on a Lexicon for Compositional Strategies (1994) et Jungian Models (1995). Je voudrais remercier mes étudiants de troisième et quatrième année qui, au fil des ans, ont porté une oreille attentive aux présentations ou aux improvisations sur ces sujets en classe.*

L'un des aspects majeurs des concerts ÉuCuE (Électroacoustique Université Concordia University Electroacoustics) est l'utilisation régulière d'un orchestre de haut-parleurs. Depuis que la Salle de concert Concordia a été inaugurée en janvier 1990, plus de soixante concerts y ont été présentés qui ont permis un raffinement croissant dans l'emplacement des haut-parleurs et l'habileté à la projection sonore. Le système actuel utilise dix-huit canaux.

La préparation nécessaire pour la présentation d'une œuvre électroacoustique implique plusieurs étapes, chacune comprenant de multiples stratagèmes. Pour les besoins de cette introduction aux considérations et aux procédés envisagés, j'ai choisi l'œuvre acousmatique *Signé Dionysos* du compositeur franco-québécois Francis Dhomont (disponible sur *empreintes DIGITALes*, IMED-9107-08). Le partition est sur les pages gauches de cette article.

### Préparation du schéma temporel

La première étape consiste à écouter l'œuvre à plusieurs reprises afin d'avoir une impression de la qualité sonore, du rythme général, des propriétés acoustiques, un aperçu de la forme et de créer le schéma temporel de la pièce. Les temps sont notés et à cette ligne temporelle s'ajoutent des descriptions textuelles:

0:00	Son et échos
0:12	fondu sur des sons continus et des échos (tourbillonnants)
0:27	son grave en-dessous; sortie
0:35	fondu
0:47	sortie
0:52	criquets <i>p cresc</i>
1:01	hauteur <i>pp</i>
1:12	son par-dessus les criquets
1:15	son épais
1:28	son grave
1:	accords brisés de criquets continuent
1:44	son d'avion (citation de Tristan)
1:52	citation se termine
1:54	voix d'enfant «maman» & son
1:58	
2:05	grave :08 sons aigus
2:19	Tristan accord orchestral

## A Case Study of Francis Dhomont's Signé Dionysos

*Another in a series of occasional articles about the development, extension and refinement of the aural imagination and, creative, artistic and aesthetic perception. Previous articles include Spatial Actualization (1991), Some Thoughts on a Lexicon for Compositional Strategies (1994) and Jungian Models (1995). I wish to thank my many years of third and fourth year students for their rapt attention while I presented or improvised these topics in class.*

A major feature of ÉuCuE (Électroacoustiques université Concordia University Electroacoustics) concerts is the consistent use of a multi-channel sound projection system. Since the Concordia Concert Hall was opened in January 1990, more than 60 ea concerts have been presented, which has allowed for the continuous evolution and refinement of loudspeaker placement and the development of sound projection skills. The current system normally employs 18 channels.

The preparation for the effective presentation of an ea work involves many phases with numerous stratagems in each. For the purposes of this introduction to the considerations and procedures, I have selected the 1986-91 acousmatic work of the Québec-French composer, Francis Dhomont, *Signé Dionysos* (available on IMED-9107/08 from *empreintes DIGITALes*). A score appears on the left hand pages of this article.

### Time Line Preparation

The first step is to listen to the work several times to get a general feel for the qualities of the sounds, the general rhythm, acoustical properties, a sense of the form, and create a 'time-line' of the work. Times are noted and a general textual description is made adjacent to this time line:

0:00	Tone and echoes
0:12	fade in runs continued tone & echos (swirling)
0:27	low tone under; out runs
0:35	fade
0:47	out
0:52	crickets <i>p cresc</i>
1:01	tone <i>pp</i>
1:12	tone over crickets
1:15	thickening tone
1:28	low tone
1:	broken chordal crickets continues
1:44	plane tone (Tristan quote)
1:52	quote ends
1:54	'mama' child & tone
1:58	
2:05	low :08 high tones
2:19	orchestral Tristan chord

Dhomont — *Signé Dionysos* - p 1

rev 95-ii

			1	2	3	4	5	6	7	8	9
			R	Side	MAIN	So	Sp1	Sp2	N	D	A
Tone and echoes	<i>ff! dim swirl</i>	0:00	▼	▼	▼	▼	▼	▼	▼	▼	▼
Fade in runs continued	STASIS	:12									
tone & echos (swirling)	Swirling	:15									
Low tone under; out runs		:27									
	Fade	:35									
OUT	out	:47									
Crickets	<i>p cresc</i>	:52		■	■						
Tone	<i>pp</i>	1:01									
Tone over crickets	+ soli	:12				▲					
Thickening tone		:15				▲					
Low tone		:28				▲			▲	▲	
Broken chordal crickets	Slow swirl	:34	▲						▲	▲	▲
			R	Side	MAIN	So	Sp1	Sp2	N	D	A
Plane tone (Tristan)		:44	▼	▼	▼	▼					
quote ends		:52									
«mama» child & tone (edit)		:54		◆							
Low		:59		◆							
High tones	Slow swirl	2:10	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆
Tristan chord		:19	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆
Airplane (three layers)	+soli	:23	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆
Orch out		:35	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆
Plane		:41				◆					
«voila» (child): crickets		:52									
«avion»	Rapid fade out	:55									
Running across		:58		▲	▲	▲					
Tone	->soli->	3:00		▲	▲	▲					
End crickets		:07									
Orch and back slow	slow cresc to :23	:10									
Plane pans	plane pans	:23	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆
		:30		▲	▲	▲					
«haha»		:34									
Water (hiss)	slight spin	:36		◆		◆					
Tones out		:40		▲		▲					
Child runs		:43		▲		▲					
Crickets (rhythmic)		:47									
Bird and dog (edit)	+ soli	:50									
			R	Side	MAIN	So	Sp1	Sp2	N	D	A



## À PROPOS DE LA PROJECTION...

Selon l'œuvre, les intervalles du schéma temporel peuvent se situer autour de vingt ou trente secondes, quitte à les redéfinir plus tard avec des descriptions plus serrées et plus précises. Lorsque ceci est réalisé, deux autres procédés apparaissent simultanément: le premier est celui que j'appelle souvent métaphorique/analytique alors que je nomme le second spatial.

### Analyse

Avec *Signé Dionysos*, je divise les sons en un certain nombre de catégories — sons de nature, synthétiques, sons de machines, sons humains — basées sur l'identité et les relations de parenté et je crée un certain nombre de relations quasi-métaphoriques: art, musique, composée. Les événements incluent: l'eau, les oiseaux, les grenouilles, les criquets, les avions, les voix, la musique (cordes, cuivres, voix...), les chiens et les versions synthétisés de tous ceux-ci (la plupart). Ils sont groupés et répartis selon le tableau suivant:

## ON SOUND PROJECTION...

Depending on the piece, the time line intervals may begin at every 20-30 seconds, later to be refined with closer, and more precise descriptions. While this is being done, two other processes are occurring simultaneously: the first I often call the metaphoric/analytic, the second the spatial.

### Analysis

With *Signé Dionysos* I divided the sounds into a number of categories—nature, synthetic, machines, humans—based upon identity and family relations and created a number of quasi-metaphorical relationships: art, music, composed. Event types include: water, birds, frogs, crickets, planes, voices, music (strings, brass, voice...), dog and synthetic versions of all (most). These were grouped and laid out in a table:

### Genre des sons / Types of sounds

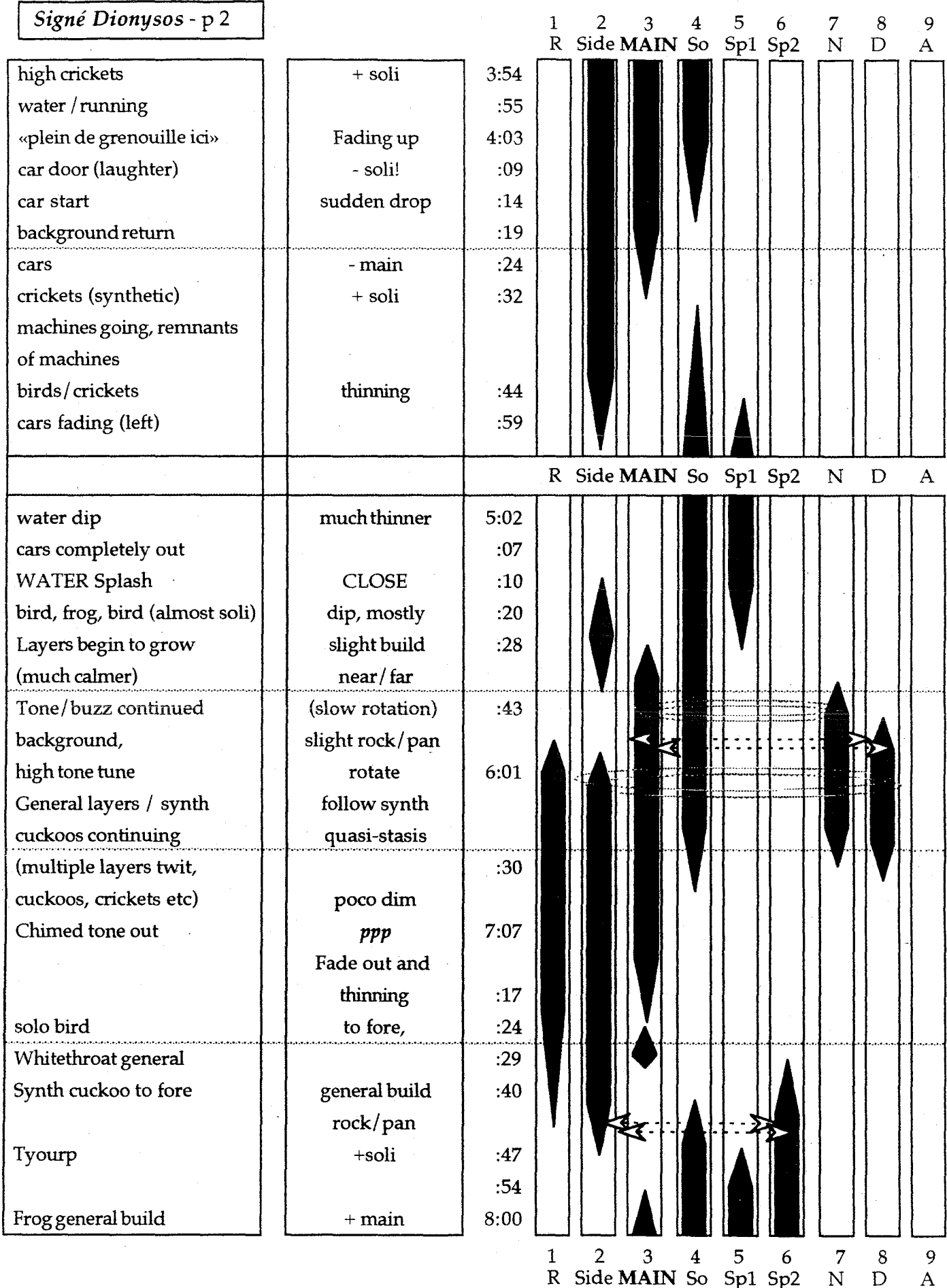
		naturel/nature: <i>vivant/live:</i> grenouille/frogs, oiseaux/birds <i>mécanique/mechanical:</i> vent/wind, eau/water	synthétique/synthetic: imitations synthétique/ synthesized imitations	
machines: avions/planes, autos/cars	humains/humans <i>mécanique/mechanical:</i> marche/walking, course/running, <i>vocaux/voiced:</i> rires/laughter, phatic*, commentaire/comment, phrase/statement			synthétique/synthetic: traité/processed, imitation, symbolique/symbolic
		art: imitation, illusion abstraction	musique/music: comme son/as sound, comme représentation/ as representation	
				composée/composed orchestrale/orchestral, vocale/vocal

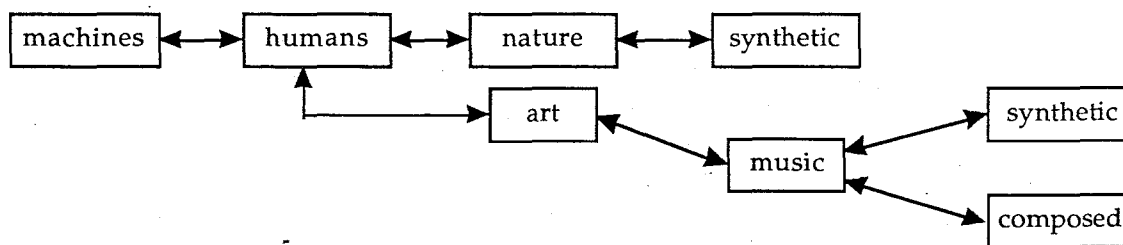
(\*) mots qui se représentent «eux-mêmes» ou qui sont comme un état.

(\*) words that are 'about themselves' or set a mood.

Ce tableau a été réduit à une charte simple de relations entre les catégories:  
This table was reduced to a simple flow chart of category relationships. See page 57 for organigram.

Signé Dionysos - p 2





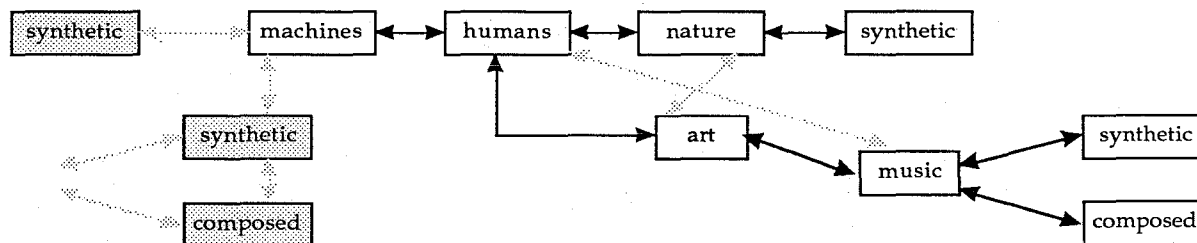
Quelques raffinements dans le schéma temporel permettent de placer des sons, des événements ou des gestes à différents endroits de l'organigramme. Cela s'avère très utile dans l'élaboration d'une nouvelle perspective de l'œuvre:

- Est-ce que l'œuvre passe toujours d'une catégorie à l'autre?
- Y a-t-il des élisions, répétitions, concrétions, convergences, élaborations...?

La circularité de plusieurs de ces relations induit la question suivante au sujet de la présentation de l'organigramme:

- Jusqu'à quel point cela correspond-il à un ensemble de relations distinctes, d'un continuum répartie sur une ligne, de relations à deux dimensions, de relations sphériques?

Cela donne le diagramme suivant, du type «serpent qui se mange la queue»:



Plusieurs questions découlent de certaines propriétés formelles de l'œuvre:

- La majorité de l'œuvre est construite par couches superposées. Combien y en a-t-il?
- Quelle est la densité de chaque couche?
- Quelle est la longueur de chaque événement/geste?
- Quelle est la fonction dynamique de la structure (statique - développement - changement, etc.)
- Quel (s) genre (s) d'événements sont superposés?
- Quels genres d'événements sont juxtaposés?
- Quels sont les genres qui sont panoramisés et lesquels sont statiques?

Ce processus commence à fournir des idées sur l'élaboration de la spatialisation à venir.

Et avec la question: Où sont ces événements dans l'œuvre?, l'un des plans structuraux de l'œuvre est devenu clair — les humains sont près de l'eau pendant le jour, puis ils quittent, les animaux demeurent et joue (jusqu'à la mort, cher Tristan) — une structure narrative en deux sections (comme cela arrive souvent, je n'ai pas lu la note de programme du compositeur avant que cette phase soit complétée). À présent, ayant un schéma temporel plus raffiné (les divisions temporelles sont de la même dimension que les événements sonores), le processus de spatialisation a été formalisé.

Subsequent refinement of the time-line attempted to place sounds, events and gestures into various places in this organigram. This proved very useful in developing a new perspective of the work:

- Did the work always step from one category to another?
- Where were there elisions, reiterations, accretions, convergences, elaborations...?

The circularity of many of these relationships produced the following question about the presentation of the organigram:

- How much is this a set of distinct relationships, a continuum on a line, relationships in two-dimensions, relationships on a sphere?

Followed by the extension into the following 'snake-eating-tail' diagram.

A number of questions yielded insight into some basic formal properties of the work, including:

- Much of the work is created by layering techniques. How many layers are there?
- How dense is each layer?
- How long is an event/gesture?
- What is its dynamic/structural function (stasis - development - change etc.)?
- What type(s) of events are layered together?
- What types of events follow each other?
- Which types are panned, which are static?

This process began to provide ideas for the specialization process which was to follow.

And with the question: Where are these events in the piece?, one of the structural plans of the piece was clear—humans near water at day, they leave, animals remain and perform (only to die dear Tristan)—a two-part narrative structure. (As is often the case, I didn't read the composer's note until this phase was completed.) Now, having an adequately refined timeline (temporal divisions are about the same size as sonic events), the process of spatial planning was formalized.

Signé Dionysos - p 3

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	
		R	Side	MAIN	So	Sp1	Sp2	N	D	A	
expansion of bird/frog	Slow erratic rotat	8:05									
Max density	Max	:32									
New frogs // bird	Begin/fade -front	:35									
Plane left (max :14, out :30)	:43 fade finishes,	:49									
9:15 dog /	+ side plane pans	9:05									
Whitethroat (solo birds)	+ near	:15									
Dog pans l - r (5 sec)	near	:18									
Edit	<i>mf</i>	:32-7									
Qurirk	pan sequ to rhy	:45									
Tone/ ch sequ high cluster	(more open)	:50									
Piano/ tone sequence	cresc (follow pno)	10:12									
			R	Side	MAIN	So	Sp1	Sp2	N	D	A
Synthetic tones (fade in)	cresc	:20									
	max	:30									
fade of high tones	dim	:41									
	cresc to	:44									
	Long slow rotat	:50									
		:57									
Tones/ chords/ birds	End of dim	11:07									
Tones out (edit)	Rolling fades	:14									
Frogs re-enter and	Cresc (fill space)	:26									
Loops under «he-he»		:30									
		:58									
	<i>ff</i> pan to rhythm	12:01									
	cresc until	:07									
General imitation of bog	Dim	:12									
End gesture	few gen sweeps	:23									
Tuning, comes and goes	main / soli	:31									
Tuning	soli / rear	:45									
Voice	Molto cresc	:57									
Tuning fades:	collapse	13:00									
Gone	gone	:03									
frog enter (one)	solo	:06									
silence		:08									
String cresc (some l/r)	Cresc	:12									
			1	2	3	4	5	6	7	8	9
			R	Side	MAIN	So	Sp1	Sp2	N	D	A

## À PROPOS DE LA PROJECTION...

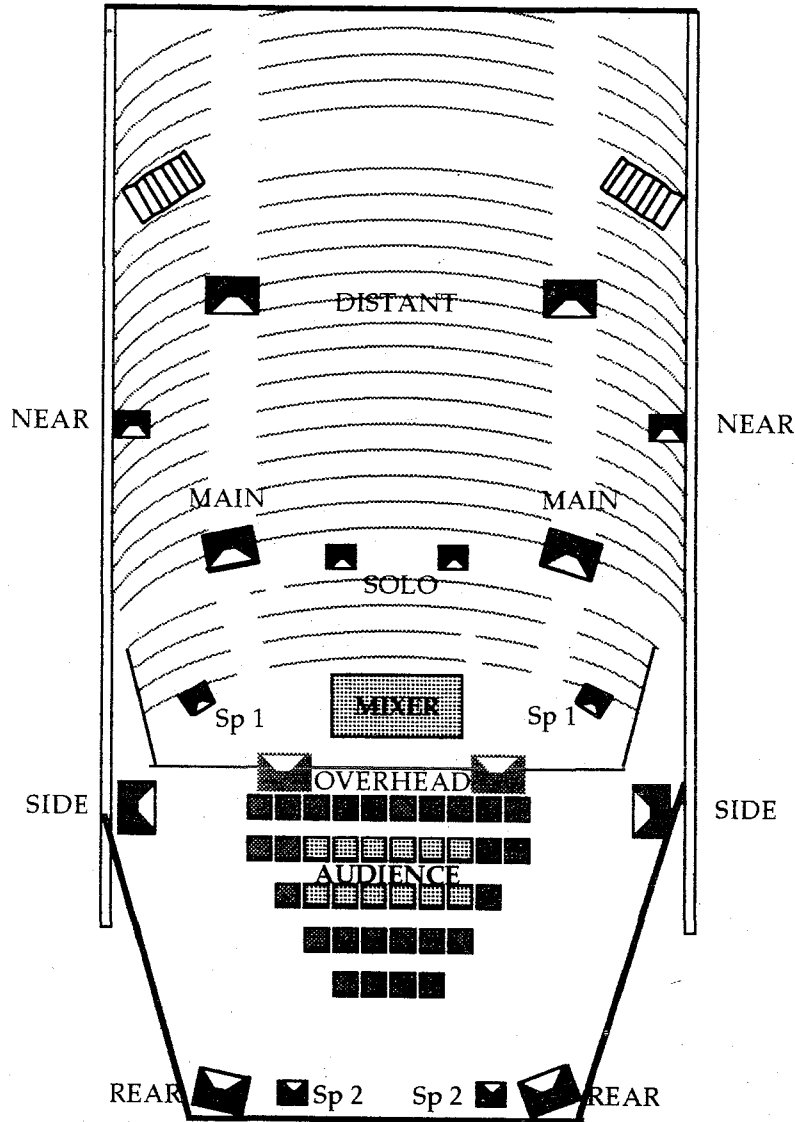
### Le système de projection sonore

Tel que mentionné plus haut, beaucoup de choses ont été apprises au sujet de l'emplacement des haut-parleurs dans la salle de concert de Concordia. La salle contient presque 600 sièges et nous avons trouvé que la meilleure disposition était de placer les auditeurs sur la scène, face à la salle avec les haut-parleurs disposés dans cette dernière et autour de la scène.

## ON SOUND PROJECTION...

### The Sound Projection System:

As noted above, much has been learned about loudspeaker placement in the Concordia Concert Hall. The hall has almost 600 seats and we have found that the best presentation situation has the audience sitting on the stage, face out, with the speakers around the stage and in the seats.



### Les haut-parleurs

sont groupés en trois ensembles principaux:

- **Cercle principal:** Arrières (élevés), Côtés, Principaux, Solistes: ce groupe fournit l'aspect environnant et de bande passante large.
- **Spéciaux:** (haut-parleurs de type moniteurs): Sp 1, Sp 2: étant de plus petites dimensions, ces haut-parleurs fournissent un son plus directionnels, plus «intime», toujours autour de l'audience.
- **Avant et éloigné:** Proches, Distants, Dessus (élevé, face au loin): fournissent une perspective distante et de face. Les haut-parleurs du dessus sont dirigés vers la salle et l'auditoire est entièrement situé dans leur réverbération.

The speakers are in three main groups:

- **Principal Circle:** Rear (elevated), Side, MAIN, Solo: provides the full-range 'surrounding and enclosing' possibility
- **Specials ('monitor-type' speakers):** Sp 1, Sp 2: being smaller speakers, with the solos, provide a more directional, more 'intimate' quality to the sound, again surrounding the audience.
- **Front and Far:** Near, Distant, Above (elevated, facing away): provides a front and distant perspective. The overhead speakers are directed into the hall, and the audience is entirely in their reverberant field.

*Signé Dionysos - p 4*

			1	2	3	4	5	6	7	8	9
			R	Side	MAIN	So	Sp1	Sp2	N	D	A
Low chord	Gen cresc	13:32									
Fade in of chirrup	Fade in +SOLO!	:36									
Brass quasi-seq (str fade)	Erratic swirls	:49									
Frogs out; arpeggios cont	To front	14:01									
Horns	+Rear	:08									
Strings and ducks	Slow swirl near	:14	◆								
	Front/close/far!	:27									
Burst	SOLI!	:28					◆	◆			
	front/near	:30									
molto cresc (shimmer)	front/near	:32									
		:39									
		:41									
			R	Side	MAIN	So	Sp1	Sp2	N	D	A
Frogs	Dim	:48									
Burst full then spreading	+side/rear / -near	:50	◆	◆							
Sounds dissolve	Spreading	:53									
Loops & pan / dissolve	Dissolve ->stasis	15:00									
Entry across sides	Pan/spun dissol	:16									
Multi-layered (4 - 5)	Sides ff and	:21									
Edit to one	+Soli / front	:37									
Few layers	main/solo	:40									
Oscillation and duck	f	:47									
String synth odd chords	pair swirling	:59									
	Out	16:02									
Garbled laugh	mf dim; side +rear	:05									
		:14									
Shpuurr and fades		:16									
Shpurr	far/ above	:25									
Glibble midhigh fades to	to ±SOLI!	:30									
(dim)	±MAIN	:44									
	Out	:47									
Grrchle (resonance left to	Sub ff pan front	:48									
expand)	Side/rear / rot	:55									
cresc	(nearing) spin	17:10									
			1	2	3	4	5	6	7	8	9
			R	Side	MAIN	So	Sp1	Sp2	N	D	A

## À PROPOS DE LA PROJECTION...

Les gens qui sont venus à -->>PERSPECTIVES-->>, les Journées électroacoustiques canadiennes en juin 1991 peuvent se rendre compte que les haut-parleurs se sont rapprochés de l'auditoire et les Distant et les Proches sont deux fois plus près. La console de projection est maintenant plus proche de la scène et par conséquent plus proche du niveau d'écoute des auditeurs.

Chaque côté du signal stéréophonique est multiplié par neuf et ensuite branchés dans les dix-huit premières entrées de la console par paires:

Arrières gauche (Rear Left), Arrières droit (Rear Right);  
Côtés g.(Side L), Côtés d.(Side R); Principaux g.  
(Main L), Principaux d.(Main R);  
Solistes g.(Solo L), Solistes d.(Solo R); Sp 1 g (Special 1  
L), Sp 1 d.(Special 1 R); Sp 2 g.(Special 2 L), Sp  
2 d.(Special 2 R);  
Proches g.(Near L), Proches d.(Near R); Distant g.  
(Distant L), Distant d.(Distant L); Dessus g.  
(Overhead L), Dessus d. (Overhead R)(voir dessous).

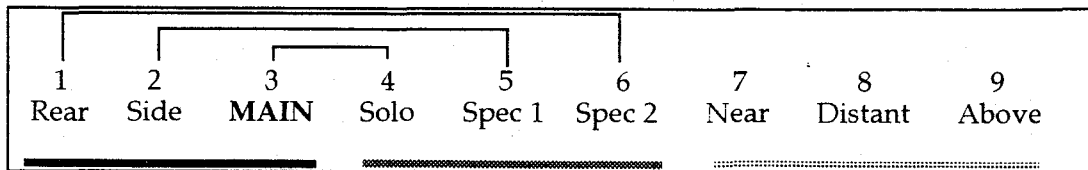
## ON SOUND PROJECTION...

People who attended the -->>PERSPECTIVES-->> CEC Electroacoustic Days in June 1991 may notice that the speakers have migrated closer to the audience and the Distant and Near are less than half as far away. The mixer position has been nudged closer to the stage and is now closer to the ear level of the audience.

Each side of the stereo output signal is split nine ways, and these are plugged into the first eighteen inputs of the mixer in pairs as:

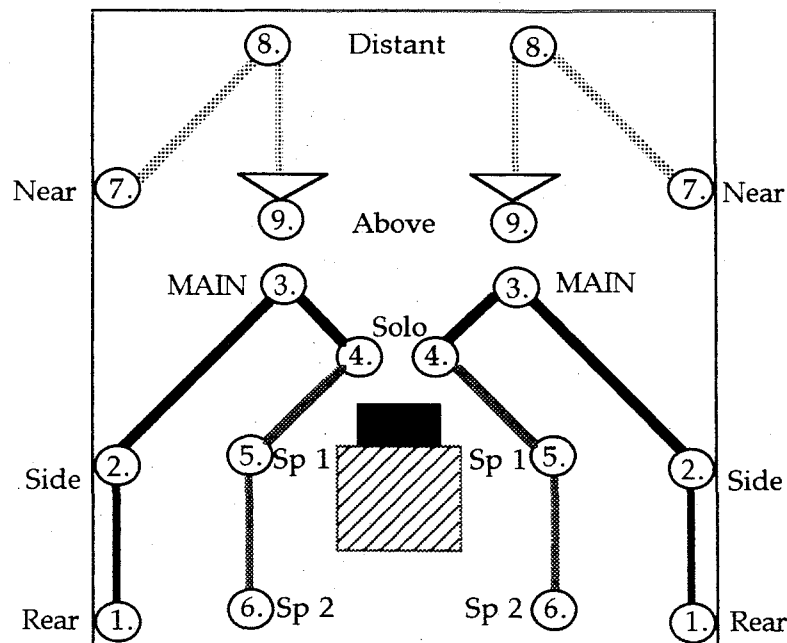
Rear Left, Rear Right; Side L, Side R; Main L, Main R  
Solo L, Solo R; Special 1 L, Special 1 R; Special 2 L,  
Special 2 R  
Near L, Near R; Distant L, Distant R; Overhead L,  
Overhead R

(see below).



Cette configuration de base permet un certain nombre de conceptions de projection sonore comme le mouvement autour de l'auditoire, le passage avant-arrière, l'environnement complet ou plus intime, etc.

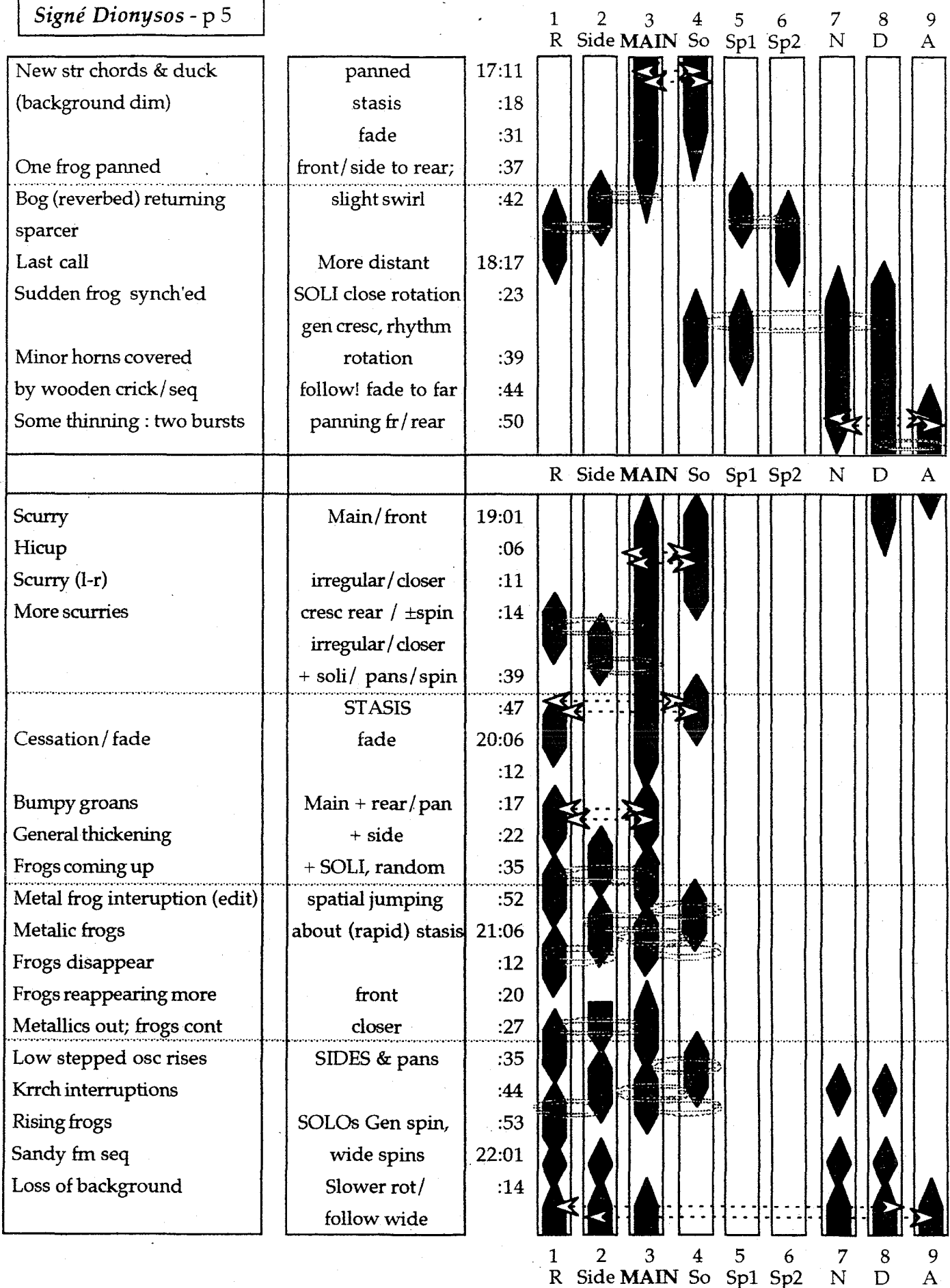
This basic set-up allows for a number of conceptual options in sound projection including movement around the audience, interplay of around with front and far, full-surround and intimate-surround etc.



Un certain nombre de stratégies/formes se sont dégagées de cette configuration: proche/lointain; gauche/droit; avant/arrière; local/général; plein/mince; intime/objectif; confiné/ouvert; directionnel/panoramisé; statique/actif; tournoiement/tourbillon...

A number of possible sound projection patterns/forms were deduced from this set-up: Near/far; left/right; front/back; local/general; full/thin; intimate/objective; confined/open; direction/pan; stasis/action; spin/swirl ...

*Signé Dionysos* - p 5

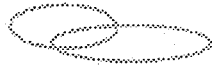




## À PROPOS DE LA PROJECTION...

La plupart de ces possibilités sont évidentes mais je fais une distinction entre le **tournoiement**— un mouvement multi-haut-parleurs où une source se déplace d'un haut-parleur à l'autre autour de l'auditoire (**spin**)— et le **tourbillon** — un mouvement multi-haut-parleurs où plusieurs haut-parleurs sont utilisés simultanément ne donnant pas un sens particulier à la direction du mouvement mais plutôt quelque chose de chaotique, d'imprévisible (**swirl**).

La **panoramisation** est similaire mais tous les canaux gauche sont déplacés ensemble et tous les canaux droit sont déplacés ensemble ce qui a pour effet que le champ sonore se déplace d'un côté à l'autre (**pan**).

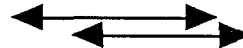


Spin or Swirl

## ON SOUND PROJECTION...

Most of these possibilities are self-evident but I have developed a distinction between the **spin**—a multi-speaker movement with the aim of having a single source moving from speaker to speaker around the audience, and the **swirl**—a multi-speaker movement where many speakers are adjusted simultaneously giving no sense of a particular direction of sound movement, but rather a somewhat chaotic, unpredictable swirling quality.

The **pan** is similar but all the left channel faders are moved together, and all the right channel faders are moved together with the effect that entire sound field shifts from side to side.



Pan

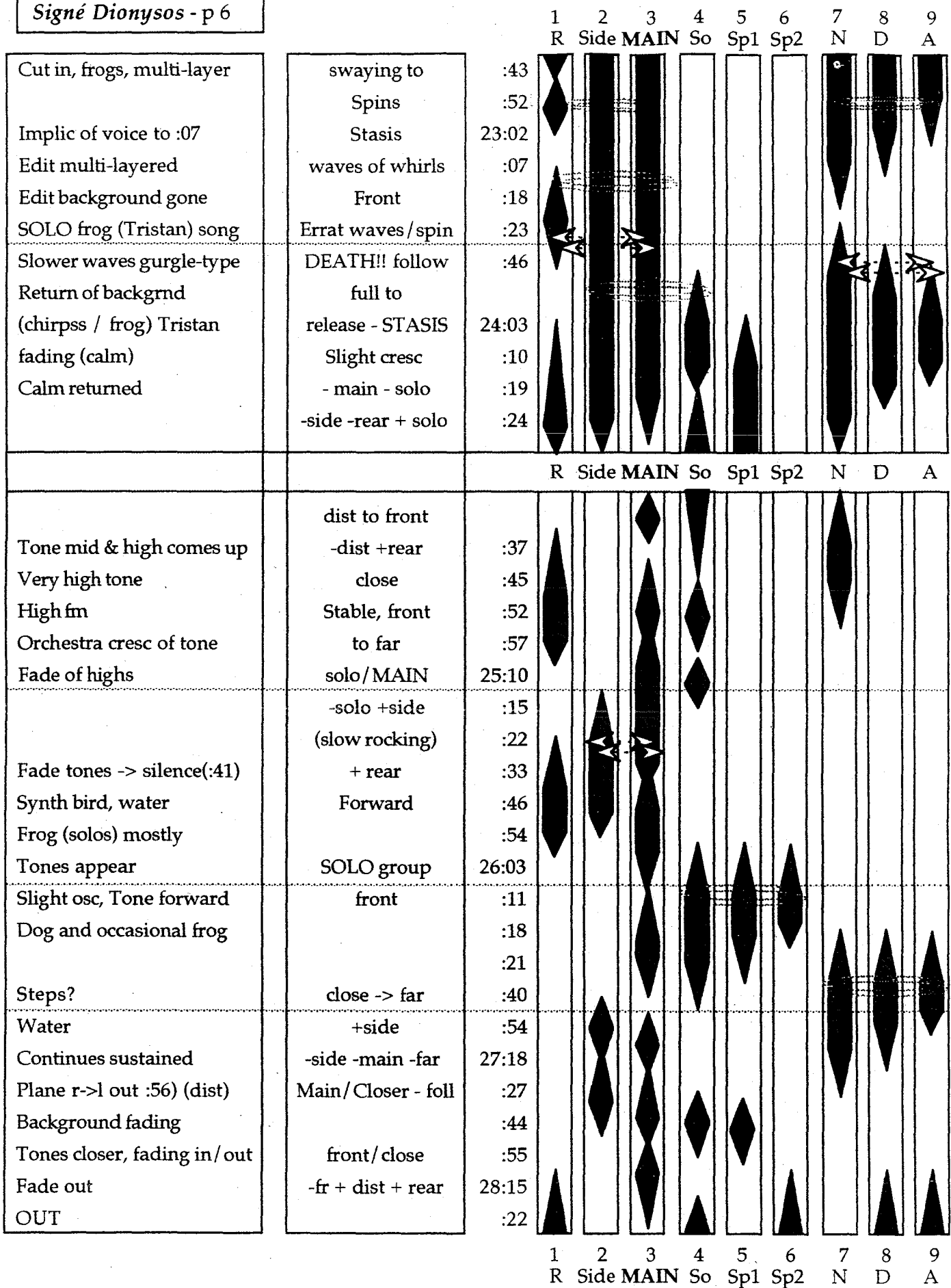
La prochaine étape consiste à ajouter des informations sur la direction dans le schéma temporel:

The next step is to add directional information to the timeline: See English timeline on page 65.

13:08	silence	tous fermés	
:12	cresc de cordes (quelques-unes a gauche, d'autres a droite)	Côtés/Principaux	tourbillon lent
:32	accord grave	amplification générale	
:36	entrée des gazouillis	+SOLISTES!	
:49	quasi-seq de cuivres (sortie des cordes)		tourbillon aléatoire
14:01	grenouilles sortent; arpeggio continus	mouvement vers l'avant	
:08	cuivres	+Arrières	
:14	cordes et canards	lent tourbillon Proches	
:27	proche et soudainement loin en même temps	avant	
:28	éclatement	SOLISTES!	
:32	molto cresc à :39 - :41	avant/Proches	
:48	:42 dim	+Côtés -Proches; +Arrières	
:50	éclatement plein qui s'étend	éparpillement	tournoiement qui se dissout en ralentissant
:53	le son se dissout		
15:00	boucles et panoramisations / tournoiement se dissout		tourbillon statique
:16	entrée sur les Côtés <i>ff</i> et le centre	Côtés forts+Solistes	
:21	multi-couches fortes (4 - 5)	avant	
:37	réduites à une	Principaux/Solistes	
:40	toujours quelques couches		
:47	oscillation et canards alternent		oscillation entre les paires
:59	accord synthétiques étranges		
16:02	sortie	SORTIES	
:05	rire <i>mf</i> dim (:14)	Côtés + Arrières	
:16	shpuurr et fondu	Distants/Dessus	
:25	shpurr	+Solistes -Solistes	
:30	fondu a un médium délié	+Principaux -Principaux	
:44	sortie		

Pour beaucoup d'œuvres, cela s'est avéré suffisant pour une diffusion mais dans le cas de *Signé Dionysos* le schéma temporel avait besoin d'être transféré dans un format qui puisse fournir un niveau d'information et de lisibilité nettement plus élevé (la salle de

Signé Dionysos - p 6



13:08	silence	all out	
:12	string cresc (some left some right)	side/main	slow swirl
:32	low chord	general increase	
:36	fade in of chirrups	+SOLO!	
:49	brass quasi-seq (strings fade)		erratic swirls
14:01	frogs out; arpeggios cont	move towards front	
:08	horns	+rear	
:14	strings and ducks	slow near swirl	
:27	close and suddenly far also	front	
:28	burst	SOLO!	
:32	molto cresc to :39 - :41	front/near	
:48	:42 dim	+side -near; +rear	
:50	burst full then spreading	spread	spin dissolve slowing
:53	sounds dissolve		
15:00	loops and panning / spun dissolve		stasis swirl
:16	entry across sides <i>ff</i> and center	strong laterals+solo	
:21	centered multi-layered (4 - 5)	front	
:37	edit to one	main/solo	
:40	still few layers		
:47	oscillation and duck alternate		oscillation among pairs
:59	string synth odd chords		
16:02	out	OUT	
:05	garbled laugh mf dim (:14)	side + rear	
:16	shpuurr and fades	far/above	
:25	shpurr	+solo -solo	
:30	glibble midhigh fades to	+mains -mains	
:44	out		

concert est plongée dans l'obscurité et une seule petite lumière filtrée est présente au-dessus de la console).

La partition de projection comprend les descriptions dans la première colonne, les gestes de projection dans la seconde, le temps dans la troisième et la représentation graphique dans la quatrième. Comme on peut le voir, quoique la notation graphique soit plus longue à préparer qu'un simple texte, dans une situation complexe de projection sonore impliquant dix-huit potentiomètres ainsi que des gestes sonores dont l'évolution est relativement rapide, elle fournit une information très claire et très précise et cela très rapidement! La partition de l'œuvre telle que je l'ai préparée suit.

Je dois exprimer ma profonde reconnaissance au compositeur anglais Trevor Wishart dont le livre *On Sonic Art*, paru en 1985, en est un que je recommande vivement à tous ceux qui s'intéresse à ce sujet. Le livre et une cassette sont disponibles directement de l'auteur à l'adresse suivante: Imagineering Press, 83 Heslington Road, York Y01 5AX, UK.

Kevin Austin  
93 - x - 31 ... 95 - i - 27; ii - 14/16/18

Traduction française: Robert Normandeau

For many pieces this has proven to be enough information to allow for an effective presentation, but in the case of *Signé Dionysos*, the timeline needed to be transferred into a format that would provide a significantly higher level of information and readability. (The Concert Hall is dark and only one small, filtered light is over the mix position.)

The projection score has the descriptions in the first column, the projection action in the second, the time in the third, and the graphic representation in the fourth. As can be seen, while the graphic notation takes longer to prepare than a simple text document, in a complex projection situation with eighteen faders to keep track of and relatively quickly evolving sonic gestures, the graphic score provides a great deal of very clear, precise information—very quickly! The score for the work as I have prepared it follows.

I must express a deep sense of gratitude and appreciation to the English composer Trevor Wishart whose 1985 book, *On Sonic Art*, I recommend highly to everyone interested in these and related issues. The book and a cassette are available from the author at: Imagineering Press, 83 Heslington Road, York Y01 5AX, UK.

Kevin Austin  
93 - x - 31 ... 95 - i - 27; ii - 14/16/18

# UN PRÉLUDE AUX PROBLÉMATIQUES EN ÉA

## A PRELUDE TO EA GENDER ISSUES

Andra McCartney

*De janvier à novembre 1993, dans les trois principaux centres urbains du Canada, j'ai questionné quatorze compositrices: Montréal: Claire Piché, Lucie Jasmin, Pascale Trudel, Monique Jean, Helen Hall et Kathy Kennedy; Toronto: Gayle Young, Sarah Peebles, Wende Bartley, Elma Miller, Ann Southam et Carol Ann Weaver; Vancouver: Hildegard Westerkamp et Susan Frykberg. Ces entrevues ont ensuite fait partie d'une étude qui s'adresse aux «problématiques de genre» dans la musique électroacoustique, à travers son image et ses institutions, ainsi qu'à travers les réponses individuelles de mes consultantes. L'objectif de cet article est de souligner les buts de mon étude, et quelques-uns des domaines sur lesquels j'ai enquêté. Des articles à venir examineront chacune de ces questions de manière plus détaillée.*

Plusieurs facteurs m'ont amené à m'interroger sur la manière dont les compositrices travaillent avec les technologies électroacoustiques. L'impact social de la technologie informatique<sup>1</sup> m'intéressait depuis un certain temps déjà (McCartney 1990), et j'avais commencé à observer l'interrelation entre les femmes et la technologie<sup>2</sup> (McCartney 1991). Mon travail théorique trouvait donc sa contrepartie dans un travail pratique. J'ai mis au point un atelier de sciences et de technologie pour jeunes femmes, pour les familiariser, dans une perspective féministe, aux différents domaines de la science et de la technologie<sup>3</sup>.

En même temps, influencée par l'écoute du travail d'Hildegard Westerkamp, je me suis mise à la composition de pièces électroacoustiques sur bande ainsi que de musique utilisant un séquenceur MIDI. J'ai assisté à des rencontres d'un groupe d'utilisateurs MIDI à Peterborough, Ontario, où je vivais à l'époque, et j'ai été surprise de découvrir que j'étais la seule femme qui ait jamais fait partie de ce groupe. Bien consciente de l'environnement masculin de l'informatique après mon expérience dans la programmation, je n'avais jusque là jamais été la seule femme dans un groupe informatique. Plus j'assistais aux rencontres, moins je ne me sentais à mon aise. Quand j'approchais des membres du groupe pour bavarder avant ou après les rencontres, la conversation s'éteignait. Un jour, un conférencier a distribué le résumé de sa conférence à tous sauf à moi, faisant comme si je n'étais pas là, supposant peut-être que j'accompagnais quelqu'un. J'ai persisté à me rendre à ces rencontres pendant une année mais je ne me suis jamais sentie complètement acceptée. Même le langage semblait étrange. J'avais déjà une bonne connaissance du langage informatique, mais la terminologie de ce groupe semblait vraiment orientée sur la taille, la vitesse et la puissance plutôt que sur le langage informatique du monde des affaires.

*From January to November of 1993, I interviewed fourteen women composers from the three main Canadian urban centres-Montréal: Claire Piché, Lucie Jasmin, Pascale Trudel, Monique Jean, Helen Hall and Kathy Kennedy; Toronto: Gayle Young, Sarah Peebles, Wende Bartley, Elma Miller, Ann Southam, and Carol Ann Weaver; and Vancouver: Hildegard Westerkamp and Susan Frykberg. These interviews then formed part of a larger study that looks at gender issues in electroacoustic music, through its imagery and institutions, as well as through individual responses by my consultants. The intention of this article is to outline the aims of my study, and some of the areas that I investigate. Subsequent articles will examine each of these issues in more detail.*

Several factors came together to convince me to investigate how women composers work with electroacoustic technologies. I had been interested in the social impact of computer technology<sup>1</sup> for some time (McCartney 1990), and had started to look specifically at the interaction of women with technology<sup>2</sup> (McCartney 1991). My theoretical work had been balanced by practical work. I designed a residential science and technology careers workshop for young women (Grades 9 and 10) students, to introduce them, with a feminist perspective, to different areas of science and technology.<sup>3</sup>

At the same time, influenced by hearing the work of Hildegard Westerkamp, I began to compose both electroacoustic tape pieces and electronic studies using a MIDI sequencer. I started to attend meetings of a MIDI Users' Group in Peterborough, Ontario, where I lived at the time, and was surprised to find that I was the only woman member the group had ever had. Although I was well aware of the masculine environment of computing from my experience as a programmer, I had never yet been the only woman member of a computer group. As I attended the meetings, I felt more and more out of place. When I approached members chatting idly before or after the meeting, conversation would falter and drop away. At one point, a speaker handed out outlines of his talk to everyone except me, walking past me as if I was not there, perhaps assuming that I was accompanying one of the other members. Although I persisted for a year in attending meetings, I never felt completely accepted. Even the language seemed strange-although I was already quite familiar with computer language, the terminology of this group seemed even more concerned with size, speed, power, and control than business computer language.

Around this same time, I came across two books which became important sources of inspiration. The first was Donna Haraway's *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (1991), particularly an article called

## UN PRÉLUDE...

A cette époque j'avais découvert deux livres qui sont devenus d'importantes sources d'inspiration. Le premier était celui de Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (1991), et particulièrement l'article *The Cyborg Manifesto*. J'ai trouvé ce livre séduisant parce que Haraway ne *démonisait* pas la technologie informatique, elle ne l'acceptait pas comme un «mal nécessaire», et elle ne l'adulait pas non plus—trois attitudes que j'avais jusque là observées dans les écrits sur ce sujet. L'approche de Haraway semblait avoir plus de potentiel que les autres. Elle parle du travail avec cette technologie comme de quelque chose qui tout à la fois procure du plaisir et inspire de la crainte, cette espèce de crainte similaire aux sensations que nous donnent les «montagnes russes», ou un film d'horreur: même le sens du danger associé à la technologie informatique est lié à un certain plaisir.

Haraway admet que l'origine de la technologie informatique provient de la recherche militaire, et consacre une grande partie de son article à étudier cette association et ses effets. Cependant, elle parle aussi en même temps du plaisir que procure la maîtrise de la technologie pour les femmes, et c'est là quelque chose que j'ai reconnu tout de suite et qui a résonné en moi. Grâce à mes ateliers, j'ai rencontré plusieurs femmes ingénieurs et scientifiques, qui restaient un bon moment après les séances parce qu'elles prenaient plaisir à rencontrer d'autres femmes qui avaient des intérêts similaires. Plusieurs d'entre elles m'ont dit qu'elles n'aimaient pas se sentir à part des autres femmes, que souvent leur habiletés technologiques les gardaient à part, et semblaient compromettre leur féminité. Je me souviens à quel point je me suis sentie étrange à entendre des femmes me dire qu'elles ne voulaient rien savoir des ordinateurs, que le monde des machines était complètement aliénant. À travers le travail de Haraway, j'ai commencé à comprendre que l'image stéréotypée de la femme, naturellement proche de l'image de la Terre-Mère et en même temps éloignée de celle des machines, établit une barrière entre les femmes et les ordinateurs. Haraway propose une perspective nouvelle dans laquelle les femmes peuvent être douées pour les technologies tout en ne compromettant pas leur féminité, tout en intégrant nature et culture.

Haraway utilise aussi l'image du Cyborg, l'organisme hybride entre l'humain et la machine, comme une puissante métaphore. Elle décrit la relation traditionnelle entre l'homme et la machine comme une guerre de frontières: la machine comme l'ennemi à contrôler, tout comme la femme doit être contrôlée. Par exemple, dans le film *Métropolis*, la femme-machine est démoniaque, lascive et puissante. Elle doit être détruite pour que la «vraie» femme (virginale, maternelle, et vertueuse, donc sans danger) soit libérée. Haraway argumente pour «le plaisir dans la confusion des frontières et pour la responsabilité dans leur construction»(1991:150). Le

## A PRELUDE...

*The Cyborg Manifesto*. I found Haraway's work enticing because she did not demonize computer technology, nor did she accept it as a "necessary evil," nor did she worship it—the three attitudes I had previously seen in writing on this subject. Haraway's approach seems to have more potential than any of these. She talks of working with technology as both pleasurable and "scary," using the adjective scary to conjure up feelings similar to being on a roller coaster, or watching a horror movie: even the sense of danger associated with computer technology has pleasurable feelings attached to it.

Haraway acknowledges the genesis of computer technology in military research, and spends a large part of her article mapping that association, and its effects. However, at the same time, she also talks of female pleasure in technological skill, and this was something that I immediately recognized, and that struck a chord. Through the careers workshop that I had organized, I had met several women engineers and scientists, who all stayed at sessions long after they were over, because they enjoyed meeting other women with similar interests. Many of them said to me privately that they did not like feeling apart from other women, that often their technological skill set them apart, and seemed to compromise their femininity. I remembered how odd I felt when other women would say that they wanted nothing to do with computers, that the machine world was completely alienating. Through Haraway's work, I started to see how the stereotypical construction of woman, as naturally close to Mother Earth, and at the same time distanced from machines, places a barrier between women and computers. Haraway describes an alternative viewpoint, where women can be technologically skillful without compromising their identities as women, integrating nature and culture.

Haraway also uses the image of the Cyborg, the hybrid organism both human and machine, as a powerful metaphor. She describes the traditional relationship between man and machine as a boundary war: the machine as enemy, to be controlled, just as woman is to be controlled. For example, in the silent film *Métropolis*, the machine woman is evil, lustful, and powerful. She has to be destroyed in order for the 'real' woman (virginal, motherly, and virtuous, therefore safe) to be set free. Haraway argues for "pleasure in the confusion of boundaries and for responsibility in their construction" (1991: 150). The cyborg is a hybrid. It is not natural: "The cyborg skips the step of original unity, of identification with nature in the Western sense. This is its illegitimate promise that might lead to subversion of its teleology as star wars" (1991: 151). So, although the cyborg is a product of military research, its fragmented identity that can never hope for original wholeness could alter what seems an inevitably dangerous trajectory. It has no investment in being true to its origins.

In a 1991 interview of Haraway, Andrew Ross suggests that the feminist cyborg could be considered a "bad girl," the

## UN PRÉLUDE...

cyborg est un hybride. Il n'est pas naturel: «Le cyborg saute l'étape de l'unité originelle, de l'identification avec la nature au sens occidental. Ceci est sa promesse illégitime qui peut mener à la subversion de sa téléologie comme guerre des étoiles»(1991:151). Donc même si le cyborg est un produit de la recherche militaire, son identité fragmentée qui ne peut jamais espérer pour son unité originelle pourrait changer ce qui semble être son inévitable trajectoire dangereuse. Il ne fait pas promesse de fidélité à ses origines.

Dans une entrevue d'Haraway de 1991, Andrew Ross suggère que le cyborg féministe pourrait être pris pour une «fille de mauvaise vie», la putain dans le triumvirat des stéréotypes souvent associés aux femmes (vierge, mère, putain), à cause de ses associations avec le danger et l'excitation (Penley and Ross 1991:19). Mais dans ce cas, contrairement à l'exemple de Métropolis cité plus haut, le pouvoir érotique de la «fille de mauvaise vie» est célébré plutôt que détruit. La théorie d'Haraway en est une qui tient compte des deux sentiments primaires que j'associe à la technologie: plaisir et peur.

Le livre d'Haraway a aussi été le premier livre que j'ai lu qui voyait de véritables possibilités pour un travail féministe critique et créatif dans le domaine de la technologie. Quand Haraway utilise la métaphore du bruit pour parler de la prolifération des codes, suggérée par la politique du cyborg, il y a un lien avec les idées de ceux qui font de la musique expérimentale:

*«La politique cyborg est la lutte pour le langage et la lutte contre la communication parfaite, contre le code qui traduit toutes les significations parfaitement, le dogme central du phallogocentrisme. Voilà pourquoi la politique cyborg insiste sur le bruit...»(1991:176)»*

La référence au bruit dans cette citation me fait penser aux expériences des Futuristes, et aux mots de John Cage: «Je crois que l'utilisation du bruit en musique continuera de s'accroître jusqu'à ce que nous atteignons une musique produite avec l'aide d'instruments électriques.» (Cage 1961:3). Les idées de Cage et des Futuristes associent le bruit et la liberté par rapport aux conventions de la musique classique, et suggèrent la capacité d'utiliser tous les sons, plutôt que seulement des sons instrumentaux, pour faire de la musique. Bien que ce ne soit pas la seule philosophie associée à la musique électroacoustique, ce type de pensée indique le potentiel de la politique cyborg.

C'est avec le livre de Susan McClary *Feminine Endings* (1991) que je me suis mise à réfléchir à une perspective féministe pour les technologies électroacoustiques. A l'instar de Haraway qui discute la «sexuation»<sup>4</sup> (gendering) de la technologie, McClary décrit la «sexuation» de la musique et du discours musical. Elle note que la musique, à cause de ses associations à la subjectivité et au corps, a parfois été associée à l'effémination (1991:17), et qu'il en

## A PRELUDE...

whore in the triumvirate of images often stereotypically associated with women (virgin, mother, whore), because of its association with excitement and danger (Penley and Ross 1991: 19). But in this case, unlike the *Metropolis* example cited above, the erotic power of the "bad girl" is celebrated rather than destroyed. Haraway's is a theory that acknowledges the two primary feelings I associate with technological work: pleasure and peril.

Haraway's book was also the first work that I had read that saw genuine possibilities for critical and creative feminist work within a technological world. When Haraway also uses the metaphor of noise to speak of the proliferation of codes suggested by cyborg politics, there is a link to the ideas of experimental musicians:

*Cyborg politics is the struggle for language and the struggle against perfect communication, against the one code that translates all meaning perfectly, the central dogma of phallogocentrism. That is why cyborg politics insist on noise... (1991: 176)*

The reference to noise in this quote made me think of the Futurists' experiments, and the words of John Cage: "I believe that the use of noise to make music will continue and increase until we reach a music produced through the aid of electrical instruments" (Cage 1961: 3). The ideas of Cage and the Futurists associate noise with freedom from the confines of classical conventions, and the ability to use all sounds, rather than just instrumental sounds, to make music. Although this is not the only philosophy associated with electroacoustic music, this type of thinking suggests the potential for cyborg politics.

I started to think more about the possibilities of feminist work with electroacoustic technologies, influenced by Susan McClary's *Feminine Endings* (1991). As Haraway discusses the gendering<sup>4</sup> of technology, McClary describes the gendering of music and musical discourse. She notes that music, because of its association with subjectivity and the body, has at times been associated with effeminacy (1991: 17), and that as a result, a discourse has arisen that stresses the rationality and transcendence of music. McClary discusses tonal music (such as sonata form,<sup>5</sup> or opera<sup>6</sup>) in terms of its semiotic codes, noting how themes and musical gestures are constructed as rational or irrational, how these codes are mapped on to masculinity and femininity, and how many canonic exemplars of western art music construct desire as stereotypically masculine/rational and concerned with control of the feminine/irrational.

My concern here, however, is not with sonata form or opera, but with contemporary electroacoustic music, which is not necessarily tonal. To what extent do cultural constructions of masculinity, femininity, and desire enter into the discourse of electroacoustic music, which is often

## UN PRÉLUDE...

a résulté un discours qui met l'emphase sur la rationalité et la transcendance de la musique. McClary parle de la musique tonale (telle que dans la forme sonatique<sup>5</sup> et opératique<sup>6</sup>) en termes de codes sémiologiques, observant comment les thèmes et les gestes musicaux sont construits comme rationnels et irrationnels, comment ces codes sont liés à la féminité et à la masculinité, et comment plusieurs exemples canoniques de grande musique occidentale construisent le désir comme étant stéréotypiquement masculin/féminin et préoccupé par le contrôle du féminin/irrationnel.

Ce qui m'intéresse ici ce n'est pas la forme sonatique ou opératique, mais la musique contemporaine électroacoustique qui n'est pas nécessairement tonale. A quel point les constructions de la féminité, de la masculinité et du désir s'intègrent-elles dans le discours de la musique électroacoustique qui est souvent organisé de manière autre que de façon tonale? McClary décrit aussi les stratégies discursives de plusieurs compositrices contemporaines, incluant Laurie Anderson. Elle traite de l'approche musicale et technologique d'Anderson, commentant sa fascination pour les gadgets technologiques, et citant Anderson à partir d'une entrevue avec Adam Block en 1985:

*«Mon travail sur les machines, sur leur façon de parler et de penser, est critique de manière inhérente. C'est certainement un travail partial. Je crois que de nombreuses personnes n'ont pas compris un fait important: ces chansons elles-mêmes sont composées de bits numériques. Mon travail s'exprime à travers la technologie, une grande partie dépend de 15 millions de watts de puissance. (McClary 1991:137).»*

Le travail technologique d'Anderson combine critique et fascination, habileté et plaisir avec le commentaire politique. Son approche ressemble à la politique cyborg d'Haraway: «Un corps cyborg...prend l'ironie pour acquis... Le plaisir intense, celui que l'on a à manier une machine, cesse d'être un péché, et devient un aspect de l'incarnation, la corporéité»(1991:180).

McClary traite du morceau *Langue d'Amour* d'Anderson, qui a une structure tonale, et une texture épaisse avec plusieurs couches de timbre. Cette pièce questionne les codes sexuels en récrivant le récit de la Genèse. McClary décrit comment Anderson utilise les technologies électroniques dans cette pièce pour raconter son histoire:

*«Dans la couche supérieure du mixage sont les sons de ce qui est identifié comme étant des conques électroniques-de glissandos taquins qui vont vers le haut, troublant la certitude des articulations diatoniques. La voix même d'Anderson est redistribuée en plusieurs registres à l'aide du Vocoder, l'identité unitaire est échangée pour un érotisme flou, diffus. Finalement le caractère plus décisif du discours verbal est abandonné au profit d'un long*

## A PRELUDE...

organized in ways other than through tonality? McClary also describes the discursive strategies of several contemporary women musicians, including Laurie Anderson. She discusses both Anderson's approach to music and to technology, commenting on her fascination with technological gadgetry, and quoting Anderson from Adam Block's 1985 interview:

*All of my work that deals with machines, and how they talk and think, is inherently critical. That's certainly the bias. But I think many people have missed an important fact: those songs themselves are made up of digital bits. My work is expressed through technology—a lot of it depends on 15 million watts of power. (McClary 1991: 137)*

Anderson's performance with technology combines criticism with fascination, skill and fun with political commentary. Her approach to technology seems similar to Haraway's cyborg politics: "A cyborg body... takes irony for granted... Intense pleasure in skill, machine skill, ceases to be a sin, but [becomes] an aspect of embodiment" (1991: 180).

McClary discusses Laurie Anderson's *Langue d'Amour*, which has a spare tonal structure, layered with a thick timbral texture. This piece questions gendered codes by re-writing the Genesis story. McClary describes how Anderson uses electronic technologies in this work to tell her story:

*Layered on top of the mix are the sounds of what are identified as electronic conches-teasing glissandos that slide upward, smearing the certainty of diatonic articulation. Even Anderson's voice is split off into several registers at once by means of the Vocoder—unitary identity is exchanged for blurred, diffused eroticism. Eventually the decisiveness of verbal speech is abandoned for a prolonged moment of musical jouissance, in which the murmured text—"Voici, voilà la langage d'amour" and "La, la, la, la" puns continually on "tongue": the tongue of love, the tongue that flickers in and out of the snake's mouth, the tongue inciting feminine ecstasy.*

This is most emphatically *not* a story my people tell. (McClary 1991: 145) Here is cyborg music that turns its back on the Garden of Eden, and that suggests possibilities for feminist technological/musical eroticism. I looked for more writing on gender, music and technology. But nowhere else did I find an analysis that brought feminist thinking about music and technology together.<sup>7</sup>

My study aims to bridge this gap, focusing on women composers in Canada. First, I review texts on electroacoustic music, noting the limited attention given to Canadian works in the international literature, and works by women in much of the Canadian literature. I then situate the work of women composers in the Canadian scene, discussing particularly the contributions of Norma

## UN PRÉLUDE...

*moment de jouissance musicale, dans lequel un texte murmuré "Voici, voilà le langage d'amour" et «La la la» joue sans cesse avec «tongue»: la langue d'amour, la langue qui entre et qui sort de la bouche du serpent, la langue qui appelle à l'extase féminine.»*

Cela n'est certainement pas une histoire que mes proches pourraient raconter (McClary 1991:145). Voilà donc la musique cyborg qui tourne le dos au Jardin d'Eden, et cela suggère des possibilités pour un érotisme techno-musical. J'ai cherché d'autres écrits sur la musique, la technologie et les sexes. Mais nulle part je n'ai trouvé une analyse qui comprenait la pensée féministe à la fois sur la musique et sur la technologie<sup>7</sup>.

Mon étude vise à combler ce manque, et se concentre sur les compositrices canadiennes. J'ai d'abord lu des textes sur la musique électroacoustique, notant l'attention limitée donnée aux travaux canadiens dans la documentation internationale, et aux travaux des femmes dans la documentation canadienne. J'ai ensuite situé le travail des compositrices dans le milieu canadien, traitant particulièrement des contributions de Norma Beecroft, Marcelle Deschênes, Diana McIntosh et Micheline Coulombe Saint-Marcoux au développement de la musique électroacoustique au Canada.

Puis j'ai décrit les métaphores, les images et les mythes implicites au discours courant associé à la musique électroacoustique dans les revues, les textes de cours universitaires et les logiciels informatiques. J'ai posé la question de savoir si le langage des compositrices consultées reflète et/ou contredit cette imagerie ou si ce langage correspond à des présuppositions et des expériences totalement différentes.

L'étape suivante est la prise en considération des structures institutionnelles de la musique électroacoustique. Tout en me référant à des extraits d'entrevues, j'ai utilisé des données statistiques des universités ontariennes offrant des cours de studio électroacoustique et tenu compte de la répartition homme/femmes dans les cours des dernières années. Ensuite j'ai discuté de la sexuation qui se révèle dans la division du travail dans ces cours, dans les salles de concert, dans les conférences et dans les organisations professionnelles. Les femmes consultées ont parlé de leurs expériences dans ces institutions en tant qu'étudiantes, professeures et compositrices professionnelles.

Dans une section qui se concentre sur les réponses individuelles à la sexuation symbolique et institutionnelle, j'ai indiqué la variété des stratégies que chaque compositrice utilise pour construire son identité à l'intérieur du monde de l'électroacoustique. Ensuite j'ai étudié en détail trois pièces: une de Susan Frykberg, *Woman and House*; une de Wende Bartley, *A Silence Full Of Sound*; et une de Hildegard Westerkamp, *Breathing Room*. En traitant de chacune de ces pièces, je me suis concentrée

## A PRELUDE...

Beecroft, Marcelle Deschênes, Diana McIntosh, and Micheline Coulombe Saint-Marcoux to the development of electroacoustic music in Canada.

I then describe the metaphors, images and myths invoked in mainstream discourses associated with electroacoustic music, in popular magazines, university course texts and computer software. I investigate how my consultants' language reflects and/or contests this imagery, or how it might be framed by entirely different assumptions and experiences.

The next step is a consideration of the institutional structures of electroacoustic music. As well as referring to excerpts from the interviews, I use statistical information from the Ontario universities that offer electroacoustic studio courses regarding the number of male and female students in each course in recent years. I then discuss how gendering exhibits itself in the division of labor in electroacoustic studio courses at universities, as well as in concert halls, conferences, and professional organizations. My consultants discuss their experiences in these institutions as students, teachers, and professional composers.

In a section that focuses on individual responses to symbolic and institutional gendering, I point out the variety of strategies that each composer uses to construct her identity within the world of electroacoustics. I then discuss three pieces in detail: one by Susan Frykberg, *Woman and House*; one by Wende Bartley, *A Silence Full of Sound*; and one by Hildegard Westerkamp, *Breathing Room*. As I discuss each of the pieces, I focus on how each of the composers chooses to work with technology, and how her culturally-constructed position as a woman affects her work. I ask myself: in what ways are these pieces examples of cyborg politics, in the sense that Haraway uses this term? In other words, how do they imagine other possible stories to tell, other possible lived social relations? How do they conceptualize technology as other than a monster to be tamed? How do they re-write our ideas of Woman and Machine?

A common theme throughout my study is the notion of performing: that to be an outsider either "as a woman" or "as a composer" may lead a woman composer to "play" being the exceptional woman, or the stereotypical woman, and/or the composer. This role-playing can allow much greater flexibility and freedom in the definition of the roles, if it is a consciously-chosen strategy. At the same time, not all roles are freely chosen. Sometimes a woman may play these roles unconsciously, as a defence, alienating herself from parts of her life experience.

The language my consultants use to talk about musical technologies often seems to pull in at least two directions: towards criticism of a mainstream reality and towards the imaginative creation of feminist worlds, stepping outside



## UN PRÉLUDE...

sur la façon dont chacune des compositrices choisit de travailler avec la technologie, et comment leur rôle de femme construit culturellement, influence leur travail. Je me suis demandée: de quelles façons ces pièces sont-elles un exemple de politique cyborg, dans le sens d'Haraway? En d'autres termes, comment imaginent-elles d'autres récits à raconter, d'autres possibilités de relations sociales? Comment conceptualisent-elles la technologie autrement qu'un monstre à apprivoiser? Comment récrivent-elles nos idées de Femme et Machine?

Un thème récurrent à travers mon étude est la notion de performance: être un exclus soit «en tant que femme» soit «en tant que compositeur» peut mener une compositrice à «jouer» à être la femme exceptionnelle, ou la femme stéréotypée et/ou la compositrice. Ce «jeu de rôle» (role-playing) permet une flexibilité et une liberté beaucoup plus grande dans la définition des rôles. C'est une stratégie choisie consciemment. En même temps, ce ne sont pas tous les rôles qui sont choisis librement. Parfois une femme peut jouer ces rôles inconsciemment, comme défense, l'aliénant de parties de son expérience de vie.

Le langage qu'elles ont utilisé pour parler des technologies musicales semble souvent aller dans au moins deux directions: vers la critique de la réalité courante et vers la création imaginaire de mondes féministes, avec une volonté de sortir de la réalité et d'écouter ce monde simultanément. Pour décrire cette tension, j'utilise le mot (*im*)possible, qui a plusieurs significations. Bien que, comme la présence de ces femmes le montre, il n'est pas littéralement impossible pour une femme de travailler de la musique électroacoustique, les compositrices consultées se sentent souvent enfermées dans un environnement qui définit le compositeur électroacoustique comme masculin. Les femmes ne se voient pas refuser l'accès aux cours de composition électroacoustique ou aux studios, mais l'environnement dans ces lieux peut parfois dévaluer leurs façons de travailler, elles ne peuvent travailler comme elles l'entendent. En même temps, le dépassement devient possible: la disjonction entre le stéréotype de la compositrice électroacoustique et son expérience quotidienne peut amener ces femmes à imaginer, par nécessité, de nouvelles possibilités. Ce jeu d'équilibre les amènent, peut-être en raison de sa précarité, à chercher d'autres manières d'interagir dans l'environnement électroacoustique.

Plusieurs expriment une hésitation à propos de ce qui constituerait ces nouvelles façons d'interagir. Cependant, j'argumenterais que leur discours, dans le langage et dans la musique, suggère des conceptualisations et des désirs différents de ceux du discours courant. Dans mes conclusions, je traite des relations dans les métaphores linguistiques et musicales employées par les compositrices, et leur signification dans la production d'alternatives.

Les situations des compositrices, leurs expériences et leurs

## A PRELUDE...

and listening within, simultaneously. To describe this tension, I use the word (*im*)possible, a construction that has several meanings. Although, as the presence of these women shows, it is not literally impossible for a woman to compose electroacoustic music, my consultants often feel bracketed by an environment that defines the electroacoustic composer as male. Women are not denied entry to electroacoustic composition courses and studios, yet the environment in those places can sometimes devalue their ways of working, making it impossible to work as they wish. At the same time, perhaps more is possible: the disjuncture between how the electroacoustic composer is stereotypically constructed and her daily experience of being a composer may encourage any of these women, of necessity, to imagine other possibilities. This balancing act leads them, perhaps by its very precariousness, to start to think of different ways of interacting in the electroacoustic environment.

Many of my consultants express hesitation about what would constitute these new ways of interacting. However, I would argue that their discourse, both in language and in music, suggests some different conceptualizations and desires from those of the mainstream. In my conclusions, I discuss the relationships among the linguistic and musical metaphors used by these composers, and their significance in the production of alternatives.

Each composer's situation, experiences, and compositional strategies and styles differ. The conclusions of my study, among other variations, point to the power of personal voice, and of place: the incredible regional diversity within electroacoustic music in Canada, from the home of the World Forum on Acoustic Ecology in Vancouver to *musique acousmatique* in Québec to the Sound Symposium in Newfoundland. My research aims to draw together the common threads of my consultants' experiences, while honoring their differences.

### Andra McCartney

Andra McCartney is a PhD student in the Music programme at York University. She is engaged in research on questions of music, technology, and gender. She also composes electroacoustic music, currently working on a cycle of tone poems that incorporate vocal and environmental sounds.

### Notes

- 1 There is a huge, and growing, literature in this area. Recent publications that I have found most useful include: Dery, 1993; Franklin, 1990; Haraway, 1992, 1991; Penley & Ross, 1991; Wajcman, 1991. I still refer often to Turkle, 1984.
- 2 See, for instance, Judy Wajcman's *Feminism Confronts Technology*, (1991); the compilation *Technoculture*, (Penley & Ross, eds. 1991) which, though not specifically a feminist collection, includes several important feminist contributors; the compilation *Inventing Women: Science, Technology and Gender*,

stratégies de composition et de style différent. Les conclusions de mon étude, entre autres variations, suggèrent le pouvoir de la voix personnelle, et de l'endroit: du World Forum on Acoustic Ecology à Vancouver en passant par la musique acousmatique au Québec jusqu'au Sound Symposium à Terre-Neuve, il y a une incroyable diversité régionale dans la musique électroacoustique au Canada. Ma recherche vise à rassembler les fils communs des expériences des compositrices que j'ai interrogées, tout en honorant leurs différences.

### Andra McCartney

Andra McCartney poursuit un doctorat en musique à l'université York. Sa recherche porte sur la question de musique, technologie et sexes. Elle compose aussi de la musique électroacoustique, et travaille présentement sur un cycle de poèmes tonaux qui incorporent voix et sons environnementaux.

#### Notes:

- <sup>1</sup> Il existe une littérature énorme et qui croît constamment dans ce domaine. Les publications récentes que je crois les plus utiles incluent: Dery, 1993; Franklin, 1992; Haraway, 1992, 1991; Penley et Ross, 1991; Wajcman, 1991. Je me réfère toujours à Turkle.
- <sup>2</sup> Voir, par exemple, Judy Wajcman, *Feminism Confronts Technology*; la série de textes de *Technoculture*, (Penley & Ross, eds. 1991) qui, bien qu'elle ne soit pas spécifiquement féministe, inclut grands noms du féminisme; la série *Inventing Women: Science, Technology and Gender*, (Kirkup et Keller, eds 1992); Hacker, 1990; la publication de Teresa de Lauretis de 1987 *Technologies of Gender*, qui quoique sous-titrée «*Essays on Theory Film and Fiction*», contient des perspectives importantes pour quiconque s'intéresse au féminisme et à la technologie. La même chose pourrait être dite du livre de Trinh Minh-Ha, *When the moon waxes*.
- <sup>3</sup> Je me suis concentrée particulièrement sur les projets de création. Les participantes à l'atelier ont été plus intéressées à continuer les cours de sciences à l'école quand elles ont réalisé qu'elles n'avaient pas à laisser tomber leurs intérêts artistiques pour autant.
- <sup>4</sup> «La théorie et la pratique féministes autour des questions de sexes cherche à expliquer et à changer les systèmes historiques de différence sexuelle, par lesquelles les hommes et les femmes sont socialement constitués et positionnés dans des relations de hiérarchie et d'antagonisme.» (Haraway 1991: 131)
- <sup>5</sup> Voir, par exemple, McClary, 1993; 1991.
- <sup>6</sup> McClary, 1992; 1991.
- <sup>7</sup> Rosen mentionne une recherche et deux entrevues avec des compositrices américaines de musique électroacoustique. Cependant il n'y a aucune discussion des questions soulevées. Le travail d'Oliveros (1984), quoiqu'utile se concentre plus sur des questions générales en relation avec le féminisme et la musique.

#### Références:

Voir le texte anglais.

(Kirkup and Keller, eds. 1992); Haraway, 1992, 1991, 1989; Hacker, 1990; Faulkner and Arnold, 1985. Teresa de Lauretis' 1987 publication *Technologies of Gender*, while sub-titled "Essays on Theory, Film, and Fiction," has insights that are important in any consideration of feminism and technology. The same could be said of Trinh Minh-Ha's 1991 *When the Moon Waxes Red*.

- <sup>3</sup> I focused particularly on creative projects. The participants in the workshop were more interested in continuing with science at school when they realized that when they did so, they did not have to give up their artistic interests as a result.
- <sup>4</sup> "Feminist theory and practice around gender seek to explain and change historical systems of sexual difference, whereby 'men' and 'women' are socially constituted and positioned in relations of hierarchy and antagonism" (Haraway 1991: 131).
- <sup>5</sup> See, for instance, McClary, 1993; 1991.
- <sup>6</sup> McClary, 1992; 1991.
- <sup>7</sup> Rosen (1987) gives a transcription of a panel, and two interviews, with American women composers of electronic music. However, there is no discussion of the issues raised. Oliveros' (1984) work, while useful, focuses more on general questions related to feminism and music.

#### References:

- Cage, John. *Silence*. Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1961.
- de Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, IL: Indiana UP, 1987.
- Dery, Mark, ed. *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham, NC: Duke U.P., 1993.
- Franklin, Ursula. *The Real World of Technology*. Toronto: CBC Enterprises, 1990.
- Grant, George. *Technology and Justice*. Toronto: Anansi, 1986.
- Hacker, Sally. "Doing it the Hard Way": *Investigations of Gender and Technology*. Edited by Dorothy E. Smith and Susan M. Turner. Boston: Unwin Hayman, 1990.
- Haraway, Donna. "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others." In *Cultural Studies*, ed. L. Grossberg, C. Nelson & P. Treichler, 295-337. New York: Routledge, 1992.
- . *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- McCartney, Andra. "The Science and Technology Careers Workshop: Integrating Feminist Approaches in Residential Science Education." *Resources for Feminist Research* 20(1-2), 1991: 50-51.
- . "Perspective transformation: the development of a critical method to introduce learners to computers." Master's thesis, St. Francis Xavier University, 1990.
- McClary, Susan. "Narrative Agendas in 'Absolute' music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony." In *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. Ruth Solie, 326-344. Berkeley, CA: U. of California P., 1993.
- . *Carmen*. Cambridge: U. of Cambridge Press, 1992.
- . *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: U. of Minnesota Press, 1991.
- . "Afterword: The Politics of Silence and Sound." In Attali, Jacques, *Noise: the Political Economy of Music*, 149-60. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1985.
- Oliveros, Pauline. *Software for People*. Baltimore, MD: Smith, 1984.
- Penley, Constance, and Andrew Ross. "Cyborgs at Large: Interview with Donna Haraway." In *Technoculture*, ed. C. Penley and A. Ross, 1-20. Minneapolis, MN: U. of Minnesota Press, 1991.
- Rosen, Judith. "Composers Speaking for Themselves: An Electronic Music Panel Discussion." In *The Musical Woman: An International Perspective*. Vol. II, ed. Judith Lang Zaimont and Catherine Overhauser, 280-312. Westport, Conn: Greenwood.
- Trinh, Minh-Ha. *When The Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. New York: Routledge, 1991.
- Turkle, Sherry. *The Second Self*. New York: Simon and Schuster, 1984.
- Wajcman, Judy. *Feminism Confronts Technology*. University Park: Pennsylvania State U. Press, 1991.

CONCERNANT LA FONDATION D'UNE NOUVELLE SOCIÉTÉ  
MONDIALE DE MUSIQUE ÉLECTROACOUSTIQUE  
CONCERNING THE FOUNDING OF A NEW WORLD WIDE SOCIETY  
FOR ELECTROACOUSTIC MUSIC

*Folkmar Hein*

*Suite au retrait de plusieurs associations nationales d'éa (dont le CEC) de la Confédération internationale de musique électroacoustique (CIME), la communauté internationale discute de la création d'une nouvelle association internationale d'éa. Pour étayer cette discussion, nous publions ici un texte de Folkmar Hein résumant et analysant les problèmes auxquels doit faire face la communauté internationale. Les conclusions de l'auteur ne sont pas nécessairement celles du Conseil d'administration du CEC. Le CEC se penche actuellement sur la question de la réponse à faire à la communauté internationale. Nous vous tiendrons informés dans les prochaines éditions de Flash! et Contact!.*

Le texte qui suit est paru pour la première fois au mois de Septembre 1994 dans le *DegeM Newsletter no. 14*. DegeM est l'association allemande de musique électroacoustique, issue de DecimE suite au retrait de l'Allemagne de CIME (par une résolution passée lors de la rencontre annuelle de DegeM en 1994). Ce texte résume les discussions qui ont eu lieu depuis que DecimE s'est retiré de Cime, et qui ont spécifiquement eu trait à la fondation d'une nouvelle société mondiale de musique électroacoustique. Dans l'introduction au texte allemand l'auteur souligne que les points de conclusion 4 et 5 reflètent ses opinions personnelles, et que celles-ci ne sont pas nécessairement partagées par le comité de DegeM.

Par la publication de ce texte, DegeM a lancé un appel à ses membres. Pour sa prochaine rencontre annuelle, l'association planifie des discussions en profondeur, à propos de la fondation d'une nouvelle société mondiale de musique électroacoustique. Cette rencontre sera tenue à Essen, à la fin juin 1995.

Commentaires sur NICE/WEMC

1. NICE (New International Community of Electroacoustic Music)

Une base préliminaire à l'établissement d'une nouvelle association trouve ses origines dans les plans se dressant en opposition à CIME dans le Dossier-Madrid 1992 (rédigé conjointement par les membres présents: Sonic Arts Network, PEM, GEM, et DecimE). À travers son questionnaire posté<sup>1</sup>, Konrad Boehmer a plus tard donné une définition claire de cette option; divers comités y ont répondu. Cette option, qui jusqu'à ce jour demeure négociable, signifierait initialement l'emploi de trois personnes venant des pays membres. Elles seraient responsables de la préparation des statuts, à la fois pour la discussion et pour l'éventuelle adoption. Les six candidats membres sont GEM (Autriche), CEC (Canada), DegeM (Allemagne), Ars Sonora \* (France), PEM (Hollande), et

*Following the withdrawal of several national ea associations (including the CEC) from la Confédération internationale de musique électroacoustique (CIME), there arose a discussion in the international community concerning the eventual formation of a new international ea association. To further this discussion, we print here Folkmar Hein's summation and analysis of the issues presently facing the international community. The conclusions drawn by the writer are not necessarily shared by the CEC Board of Directors and the CEC response to the international community is presently being discussed. More information will be published in future issues of Flash! and Contact!.*

The following text appeared in September 1994 in the *DegeM Newsletter #14*. DegeM is the German society for electroacoustic music, renamed from "DecimE" following Germany's withdrawal from CIME (in a resolution passed at DegeM's 1994 annual meeting). This text outlines discussions which have occurred since DecimE's withdrawal from CIME with respect to the founding of a new world-wide society for electroacoustic music. In the introduction to the original German text, the author emphasizes that his concluding points 4 and 5 below are opinions of his own, and that these are not necessarily viewpoints shared by the DegeM board.

With the publication of this text, DegeM has called for opinions from its members. The society plans extensive discussions about the founding of a new world-wide society for electroacoustic music at its next annual meeting, to be held in Essen in late June 1995.

Comments on NICE / WEMC

1. About NICE (New International Community of Electroacoustic Music)

A preliminary basis for the establishment of a new society was laid out in plans which first arose in opposition to CIME in the 1992 Madrid-Dossier (jointly drawn up by the candidate members at that time: Sonic Arts Network, PEM, GEM and DecimE). Konrad Boehmer (PEM) later gave clear definition to this option through his questionnaire mailing<sup>1</sup>, to which the various boards replied. This option, which currently remains open to negotiation, would see the initial appointment of three persons from within the candidate member countries to be responsible for the preparation of statutes, both for discussion and eventual adoption. The six candidate members are at present GEM (Austria), CEC (Canada), DegeM (Germany), Ars Sonora \* (France), PEM (Holland) and Sonic Arts Network (England). A brief outline of the proposed structure for NICE is as follows:

Sonic Arts Network (Grande-Bretagne). Voici une brève esquisse de la structure proposée pour NICE:

Au départ NICE serait composée de six organisations nationales membres et n'aurait aucun bureau central. Cela consisterait en un comité de cinq membres, auquel s'ajouterait, si c'est financièrement possible, un directeur des finances. Une constitution qui reste à concevoir serait mise au point dans un des pays étant doté d'une constitution avec des lois libérales. Des décisions seraient prises lors de rencontres ayant lieu à chaque deux ou trois années (cette procédure n'est toujours pas claire). Nice se financerait par des sources gouvernementales ainsi que par des frais de membres. Pour le moment, le but le plus important de Nice est celui "d'information et d'échange de productions entre les membres". NICE devrait devenir membre de l'UNESCO, du Conseil International de Musique, ainsi que d'autres organisations internationales. En plus quelques suggestions pratiques: NICE pourrait publier un bulletin international incluant un calendrier des événements; une coopération plus marquée pourrait s'établir entre les studios à un niveau international (ceci requiert aussi un réseau électroacoustique).

## 2. A propos de WEMC (World Electroacoustic Music Community)

Une variante à la proposition préalable a été suggérée par GEM (Igor Lintz-Maues). Cette option propose une association moins stricte (non une union légale) nommée WEMC, composée des mêmes candidats membres et aurait à sa tête les dirigeants respectifs de chacun des groupes membres. Une rencontre générale serait composée des représentants de chacun de ces groupes (chaque candidat membre enverrait un représentant = un vote). S'accordant aux désirs exprimés dans le questionnaire de Boehmer, un siège non-centralisé serait diffusé dans chaque pays membre. WEMC prendrait des décisions rapides par un réseau de communication. Il a aussi été suggéré que le logo WEMC devrait être utilisé dans le travail comme dans les fonctions officielles.

GEM a proposé la procédure suivante pour la fondation de WEMC. Chaque candidat membre devrait écrire une lettre d'entente à tous les autres. Le texte de cette entente, suggéré par GEM, serait le suivant: "Nous sommes d'accord pour la création d'une communauté mondiale de musique électroacoustique ayant la structure proposée dans la lettre de GEM-Autriche du 24 juin 1994, et nous voulons la joindre". Au cas où un tel texte pré-écrit ne serait pas accepté par tous les candidats membres, un autre texte serait préparé jusqu'à ce que tous les textes de tous ceux concernés soient identiques (i.e. quand tous s'entendent sur le même accord). Cette procédure menée à terme, cela serait interprété par GEM comme une plateforme pour continuer dans l'établissement de véritables structures de travail selon les buts décidés (jusqu'à ce point, rien n'aurait vraiment été fait).

NICE would initially be made up of six national member organizations and would have no central office as such. It would consist of a five-member board, and an additional business director if financially feasible. A yet to be conceived constitution would be drawn up in one of the member countries with liberal constitution laws. Actual decisions would be reached at meetings called every two or three years (this procedure is not yet clear). NICE would be financed from government sources as well as from membership fees. For the present, the most important goal of NICE is defined as "information and production exchange between members". NICE should itself become a member of UNESCO, the International Music Council, and other international organizations. In addition, a few practical suggestions are: DegeM might publish an international bulletin including a calendar of events; a more marked co-operation might be established between studios on an international level (this would also require an electroacoustic network).

## 2. About WEMC (World Electroacoustic Music Community)

A variation to the above proposal was suggested by GEM (Igor Lintz-Maues). This option proposes a loose association (not a legal union) with the name WEMC, to be made up of the same candidate members and to be directed by the respective heads of each of the candidate member groups. A general meeting would be made up of representatives sent by each of these groups (each candidate member would send one representative = one vote). According to desires expressed in Boehmer's questionnaire, a non-centralized seat for the WEMC would be spread over all candidate member countries. The WEMC would reach quick decisions by corresponding over a communication network. It has also been suggested that the candidate members would be obliged to use a WEMC logo in carrying out their work and in all official functions.

GEM proposed the following procedure for WEMC founding: Each candidate member would write a letter of agreement to each of the other. The text of this agreement, as suggested by GEM, would be as follows: "We agree with the creation of a WORLD ELECTROACOUSTIC MUSIC COMMUNITY having the structure delineated in the letter from GEM-Austria of June 24 1994, and we want to join it". In case such a pre-written text not be accepted by all candidate members, another text would be prepared until the texts of all those concerned are identical (i.e. when all have agreed on the same statement). The completion of this procedure would be interpreted by GEM as a platform for moving ahead with the establishment of real working goals for the association (up to this point nothing would really have happened).

## 3. Reactions to the initial proposals

Following DegeM's rather reserved reply to the GEM proposal, Igor Lintz-Maues wrote (in an email of 01.07.1994): "We are of the opinion that for the moment

### 3. Réactions aux propositions initiales

Suivant la réplique plutôt réservée de DegeM à la proposition de GEM, Igor Lintz-Maues écrit (dans un courrier électronique (email) du 94/07/01): "Nous sommes d'avis que pour l'instant nous n'avons pas besoin d'une nouvelle organisation internationale (avec comités, statuts, etc) bien que ceci n'exclut pas de futurs développements dans cette direction. Nous désirons poursuivre la discussion concernant les thèmes centraux de la communication et de l'échange à un niveau international, et croyons qu'une communauté informelle suffirait comme premier pas.

Le point inexplicite de la proposition GEM - à savoir le rejet de l'idée de la fondation d'une organisation internationale au profit de la formation d'une communauté informelle, moins stricte a déjà été exprimé dans une lettre plus détaillée envoyée par Daniel Leduc (CEC Canada) à Konrad Boehmer (courrier électronique du 94/03/29).

"Je lis avec intérêt votre fax en réponse à ma lettre à nos amis autrichiens concernant l'interminable "cas CIME". J'aimerais profiter de cette occasion pour proposer une idée au milieu électroacoustique en égard à nos désirs insatisfaits (dus en partie à l'inertie de CIME) dans les domaines de la communication et de l'échange. Vous me demandez de présenter des idées concernant la création d'une nouvelle association mondiale, mais je ne le ferai pas, car je ne pense pas que nous voulions d'une seconde association, une deuxième CIME. C'est une question d'ordre physique et structurel. À l'ère du village global, l'idée d'une association semble dépassée. Pour cette raison je vous parlerai plutôt du besoin urgent d'une nouvelle communauté mondiale de musique électroacoustique, un canal d'échange et de discussion, de mots et de sons entre individus, associations ou groupes d'individus". Leduc poursuit avec une courte explication de l'"autoroute électronique" sur Internet, un concept qui inclut le transfert de fichiers audios. Leduc propose un groupe de nouvelles (newsgroup), et renvoie à un groupe déjà existant. En référence à l'idée d'un réseau international, il dit: " il y a assez d'individus et de compositeurs pour nourrir un tel réseau international rapidement, facilement et économiquement. Tout ce dont nous avons besoin c'est d'un serveur et d'une quantité suffisante de mémoire pour garder cette information accessible assez longtemps. Les associations nationales devraient aussi songer à donner à leurs membres accès au "net", peut-être directement de leurs bureaux. Cette communauté virtuelle mondiale serait une plate-forme et un marché démocratiques, actifs et privilégiés, offrant un panorama infini et en changement perpétuel. Un bagage de communications et de travaux offerts par nous, pour nous et pour tous ceux intéressés par cette musique". Il suggère ensuite que les opinions sur le sujet pourraient être imprimées dans le dossier de presse de la CEC, la revue *Contact!* et distribuées à travers la liste d'adresses de la CEC.

we do not need a new international organization (with a board of directors, statutes, etc.). This is not to exclude future developments in that direction. We wish to further discuss central themes of communication and exchange on the international level, and believe that an informal electroacoustic society would suffice as a first step".

The inexplicitly expressed point of the GEM proposal - namely the rejection of the idea of founding an international society, and in its place the formation of a "loose community" - had already been expressed in more detailed letter sent by Daniel Leduc (CEC Canada) to Konrad Boehmer (email of 29.03.94):

"I read with interest your fax in response to my letter to our Austrian friends concerning the never-ending CIME case. I would like to take this opportunity to propose an idea to the electroacoustic milieu regarding our unsatisfied interests (partly due to CIME's inertia) in communication and exchange. You ask me to present ideas concerning the creation of a new world-wide association, but I will not, for I don't think we want a second association, a second CIME. It's a question of physical and structural order. In the days of the global village, the idea of an association seems obsolete. For this reason I will tell you about the urgent need for a new world-wide electroacoustic community, a channel of exchange and discussion, with words and sounds from individuals, associations or groups of individuals". Leduc continues with a short explanation of an "electronic highway" on Internet, a concept which includes the transferring of audiofiles. Leduc proposes a newsgroup and refers to an existing discussion-group and audiofile pool. With reference to the idea of an international network, he states: "there are enough individuals and composers to feed this international network easily, quickly and cheaply. All we need is a server and a decent amount of memory to keep this information available for a while. National associations should also consider giving their members access to the net, perhaps from their offices. This world-wide virtual electroacoustic community would be a platform and a democratic market, active and privileged, offering an infinite and constantly changing panorama. A pool of communications and works offered by us, for us and to others interested in this music". There then follows a suggestion that opinions on the subject will be printed in the CEC-newsletter *Contact!* and distributed via the CEC mailing list.

Boehmer commented on this letter by saying that after referring back with Ars Sonora and PEM, a structured organization seemed preferable. He added (certainly with reference to the electronic highway) that we must see one another: that a direct contact between people is indispensable.

### 4. The Author's conclusions

#### 4.1 How we should proceed

Since not all candidate members are convinced about the necessity of forming an international society for

Boehmer a commenté cette lettre en disant qu'après avoir consulté Ars sonora et PEM, une organisation structurée semble préférable. Il ajoute (certainement en référence à l'autoroute électronique) que nous devons nous voir: qu'un contact direct entre les gens est indispensable.

#### 4. Les conclusions de l'auteur

##### 4.1 Comment procéder

Étant entendu, que tous les membres candidats sont convaincus de la nécessité de former une communauté internationale de musique électroacoustique, la suggestion de la GEM pour la circulation d'une lettre par courrier électronique semble inutile. Qui plus est, une "communauté informelle (loose) de communication" n'a pas besoin d'être fondée: soit qu'elle vienne à l'existence par elle-même (i.e. si quelqu'un prend l'initiative) soit qu'elle existe déjà (à travers des associations de réseaux telles ICMA, IRMAC-User-Group et de nombreux autres newsgroups existants).

A mon avis une organisation internationale doit être fondée—une avec comité, constitution et rencontres générales (mes raisons sont élaborées plus bas). Pour l'instant, ce qui est important c'est de formuler des statuts, à l'intérieur desquels nous allons aussi exprimer les buts de notre nouvelle organisation. Pour ce qui est du choix d'une abréviation, je préfère NICE (simplement pour l'ingénieux jeu de mots).

##### 4.2 Concernant un réseau international

En effet Internet existe, et on peut croire qu'il sera bientôt possible d'y transmettre des fichiers audios. Mais la question demeure, pourquoi le faire? Quelles seraient nos raisons pour vouloir mettre en circulation une quantité aussi massive de "bits" et d'échantillons? Devrions-nous vraiment tendre nos efforts vers une collecte de data sur une échelle aussi grande, particulièrement quand nous savons tous que la plus grande partie de cette information restera intouchée? La question est aussi de savoir si nous devrions ou non investir notre effort dans la création de quelque chose qui existe déjà, ou qui se met en place dès maintenant. Des institutions telles que IRCAM, MILLS, CCRMA, et MIT offrent un service international accessible. Elles font déjà ce qui est requis, et nous pouvons utiliser leurs services dès aujourd'hui avec un minimum d'effort.

Et pouvons-nous vraiment maintenir qu'Internet est "facile, rapide et économique, que tout ce dont on a besoin c'est d'un serveur"? En vérité, la question d'Internet n'est pas si simple: de nos 129 membres DegeM seulement 16 sont "priviliégiés" d'une adresse de courrier électronique<sup>2</sup>, et le transfert d'une large quantité d'informations par Internet mène déjà à des difficultés considérables (dans les projets réalisés jusqu'à maintenant nous n'avons eu affaire qu'à de relativement petites quantités de data—de durées de quelques secondes). Le transfert d'information audio, et par-dessus tout la sauvegarde et l'archivage de cette information

electroacoustic music, the GEM suggestion of an email-circulated letter of agreement seems pointless. Furthermore, a "loose communication community" does not need to be founded: either it comes into existence by itself (i.e. someone takes on the initiative) or it already exists (through network associations such as ICMA, the IRCAM-User-Group or numerous other existing newsgroups).

In my view, an international society must be founded - one with a board, a constitution and with general meetings (my reasons are outlined below). The important thing now is to formulate statutes, within which we will also be expressing the goals of our new society. As far as the choice of an abbreviation is concerned, I prefer NICE (simply because of the ingenious word construction).

##### 4.2 Concerning an international network

Internet does indeed exist, and assumedly we will soon be able to transmit soundfiles over Internet. The question is, why would we want to. What could be our reasons for wanting to move such massive quantities of bits and samples? Should we really be striving for data collection on such a massive scale, especially when we all know that this information will remain for the most part untouched. The question is also whether or not we should be putting effort into creating something which already exists, or which is already being set up. Institutions such as IRCAM, Mills, CCRMA and MIT offer an international and accessible service. They are already doing what is required, and we can use their services right away and with minimal effort.

And can we really maintain that Internet is "easy, quick and cheap, that all we need is a server"? In truth, the question of Internet is not really all that simple: out of our 129 DegeM members only 16 are 'privileged' with an email address<sup>2</sup>, and the transfer of large amounts of data over Internet already leads to considerable difficulties (in projects realized to date we have only been dealing with relatively small amounts of data - durations of a few seconds). Audio data transfers, and above all the saving and archiving of audio data, is already a problem within the individual studio: how long does it take to copy 12 minutes stereo over Ethernet? How many studios have more than 10 gigabytes of available memory and on top of that an additional x gigabytes free for a net server? What kind of capacity are we actually talking about: one minute (10 megabytes), one hour (600 megabytes), one month (420 gigabytes)? Our struggling and temporarily weak organization, or loose Usergroup as the case may be, would certainly be overtaxed if we attempted to reach such a communication goal on our own.

The statement that the use of Internet is cheap, is also unclear. While time on Internet can be "free", the overall operation of such a system would in reality not be free at all. We have to take into account the cost of installing the server; of providing personnel. Who will cover these costs? I don't think DegeM has funds for this purpose. We should

est déjà un problème dans le studio individuel: combien de temps cela prend-il pour copier 12 minutes stéréo par Ethernet? Combien de studios ont plus de 10 gigabytes de mémoire disponible et en plus de cela un x gigabytes additionnel pour un serveur? De quel genre de capacité parlons-nous exactement: une minute (10 megabytes), une heure (600 megabytes), un mois (420 gigabytes)? La faiblesse temporaire de l'organisation, ou du groupe d'utilisateur (Usergroup), serait certainement surtaxée si nous essayions d'atteindre un tel but de communication par nous-mêmes.

L'affirmation qu'Internet est économique n'est pas non plus très claire. Tandis que le temps sur Internet peut être "gratuit", l'opération générale d'un tel système ne serait en réalité pas gratuite du tout. Nous devons prendre en considération le coût d'installation d'un serveur ainsi que le salaire du personnel nécessaire. Qui couvrira tous ces frais? Je ne crois pas que DegeM ait des fonds pour cela. Nous devrions laisser les institutions s'occuper des réseaux de communication, et ne pas impliquer notre organisation à ce niveau de base—les choses devraient donc être laissées comme elles sont.

Concernant les intérêts spécifiques de DegeM, il semble important de continuer à consacrer de l'énergie à l'archivage DegeM, présentement mis au point à l'intérieur d'IDEAMA et ZKM. Nous ne pouvons tout simplement pas nous permettre la dispersion dans trop d'activités simultanées, et nous ne devrions même pas considérer de plus larges sphères d'actions tant que nos desseins actuels ne sont pas assurés.

### 4.3 Concernant nos activités

Avec l'établissement d'une organisation internationale pour l'électroacoustique, il sera inévitablement garanti que l'organisation elle-même fera la promotion et rendra possible la distribution et la performance de musique électroacoustique à un niveau international. Ceci est assurément notre but le plus important! Mais qui aujourd'hui s'occupe de présenter notre répertoire international dans des concerts et festivals? Ce sont les promoteurs de concerts eux-mêmes. En Allemagne ces promoteurs sont pour la plupart des institutions qui dépendent des fonds publics des différentes provinces, municipalités ou groupes régionaux. Ces institutions de promotion sont les "membres institutionnels"<sup>3</sup> de DegeM. En fondant DecimE, nous avons discuté jusqu'à quel point notre association devrait s'engager dans la promotion de concerts<sup>4</sup>. Notre statut affirme clairement que DecimE(DegeM) n'entreprendra d'elle-même aucune activité de promotion, mais que nous servirons plutôt de fournisseur et de coordinateur pour les promoteurs existants.

Je crois que la même chose devrait s'appliquer pour une organisation internationale telle que NICE. La seule exception apparente à cette règle qui vient à l'esprit— du cas où une organisation est aussi un promoteur

leave the business of communication networks to the institutions and not get our society involved at this lower level - in this instance, things should be left as they are.

Concerning specific DegeM interests, it seems important that we continue putting effort into the DegeM Archive currently being set-up within IDEAMA at ZKM. We can simply not afford to carry out too many activities simultaneously, and we should not even be considering larger spheres of action before present goals are secured.

### 4.3 Concerning our activities

With the establishment of any international society for electroacoustics, it will inevitably be sworn that the society itself will promote or make possible the distribution and performance of electroacoustic music on a world-wide basis. This is unquestionably our most important goal! But who is it who actually presents our international repertoire in concerts and festivals? It is the concert promoters themselves. In Germany these promoters are for the most part institutions dependent on public funding from the various German provinces, cities, municipalities or regional organizations. These promoter-institutions are DegeM's typical "institutional members"<sup>3</sup>. When founding DecimE, we discussed to what extent our association itself should get involved in concert promotion<sup>4</sup>. Our statute clearly states that DecimE (DegeM) will itself undertake no promotional activities, but that we will rather serve as a supplier and coordinator for existing promoters.

I believe the same should apply to an international society such as NICE. The only apparent exception to this rule which comes to mind - a case in which an association is also an international promoter - is the ISCM with their World Music Days. However, funding for the World Music Days does not come from the ISCM itself but rather from local promoters within the host country (funding is not even solicited from the national member sections): funding is drawn either directly or indirectly from the public purse of the country chosen to organize the event.

One objective in the founding of CIME (which is the point of departure of this entire discussion) was to develop a counterpart to the World Music Days<sup>5</sup>. As formulated by Clozier himself in Graz in 1982, CIME would incorporate an expressed "promoter status". The expected "organizing partner" which resulted - namely the yearly Synthese festival in Bourges - was quite to the contrary a single legally-established programming committee with a festival which was to take place in a single fixed location. This situation led to an entirely one-sided presentation of international thought and rightfully came under strong national and international criticism. (In the case of the World Music Days, there also seems to be a certain feeling of bias in the programming of the hosting national organizers - their primary concern always seems to be with the presentation of "homemade goods". This may however be due to the fact that the World Music Days organization

international— c'est ISCM avec leur "World Music Days". Cependant, les fonds pour les "World Music Days" ne viennent pas de ISCM mais de promoteurs locaux dans les pays hôtes (les fonds ne sont même pas sollicités des sections membres nationales): les fonds sont tirés directement ou indirectement de la bourse publique du pays choisi pour organiser l'événement.

Un des objectifs à l'origine de CIME (qui est le point de départ de toute cette discussion) était de développer une contrepartie aux "World Music Days"<sup>5</sup>. Tel que formulé par Clozier lui-même dans Graz en 1982, CIME devrait incorporer un "statut promoteur". Le rôle de partenaire organisateur qui était prévu et qui résulta — i.e. le festival annuel Synthèse à Bourges— s'est avéré au contraire être un seul comité de programmation juridiquement établi, avec un festival devant avoir lieu dans un seul endroit fixe. Cette situation a mené à une présentation entièrement unilatérale de la pensée internationale et a subi avec justice le coup d'une forte critique nationale et internationale. (Dans le cas de "World Music Days", il semble aussi y avoir un certain parti-pris dans la programmation des organisateurs des pays hôtes—leur préoccupation première semble toujours être la présentation de "produits maisons". Ceci cependant peut être dû au fait que l'organisation "World Music Days" elle-même choisit invariablement des pays avec de fortes tendances internes et de bons programmes, pour servir d'hôte à son événement. Il faut par contre noter que les "World Music Days" n'ont pas lieu dans un seul endroit fixe.)

En tirant les leçons de l'expérience CIME, nous devrions éviter ce "statut promoteur" désastreux pour quelconque nouvelle association. Il serait adéquat, tout autant que sensible et correct, de limiter nos préoccupations aux services nationaux et internationaux d'information et de coordination. Il est certain que de tous les genres musicaux, la musique électroacoustique est la plus orientée vers la globalité et la communication.

#### 5. Nos buts

Pour les raisons mentionnées ci-haut, les buts de notre nouvelle association ne devraient être concernés ni par la mise au point d'un réseau de communication ni par l'établissement d'un statut de promoteur. Nos buts devraient plutôt être:

- services d'information et de communication (sous forme de plus en plus électronique)
- la publication d'un bulletin international, recevant la contribution et le support de toutes les associations membres (sous forme de plus en plus électronique); contenant un calendrier exhaustif des événements ainsi que des références aux opportunités de formation et d'éducation, cours, compétitions, publications (enregistrements, livres, media électronique); avec adresses, information sur des produits indépendants (hardware et software) ainsi que des rapports de recherche.

itself invariably chooses countries with strong internal trends and programmes to host their event. The World Music Days do not however take place in a single fixed location.)

Learning from the CIME experience, we should avoid such a disastrous "promoter status" for any new society. It would be adequate, as well as sensible and correct, to confine ourselves to matters concerned with international and national information and co-ordination services. Certainly of all musical genres, electroacoustic music is the most global and communication-oriented.

#### 5. Our goals

For the reasons stated above, the goals of our new society should be concerned neither with the setting-up of a communication network nor with the establishment of a promoter status. Our goals should rather be:

- information and communication services (increasingly in electronic form)
- the publication of an international bulletin, contributed to and supported by all member associations (increasingly in electronic form); containing a comprehensive calendar of events and with references to training and continuing education opportunities, courses, competitions, publications (recordings, books, electronic media); with addresses, information on independent products (hardware and software) as well as research reports.
- A voice when it comes to the distribution of international funds (UNESCO, EU); participation in both cultural (music councils, ISCM) and media politics (CISAC - GEMA, EBU)...

Folkmar Hein

President - DegeM

translation: Robin Minard

Footnotes:

- (1) In his questionnaire mailing Boechmer solicited comments on the type of organization to be formed, its aims, how it should be structured, ruled, financed, function, etc.
- (2) In Germany possibly only the ZKM, ICEM Essen and TU-Berlin studios have their own Internet connections over Ethernet or the like. Others use university services (through Cologne, Essen, Bremen) or GMD. The question of who is connected and where, deserves detailed research.
- (3) For example Klangart Osnabrück, ZKM, studios like Folkwang Essen, HfM Freiburg, TU-Berlin.
- (4) The DDR section of CIME - out of which DecimE was formed - took on promotional activities. One could even say this was the organization's main motivation.
- (5) At that time the World Music Days were criticized for not properly supporting the cause of electroacoustic music. Experience of the past years has however shown that the ponderous ISCM World Music Days are indeed capable of producing electroacoustics when the will of local promoters inclines in that direction.

\* ars sonora was founded in November 1994



## CONCERNANT LA FONDATION...

- une voix quand vient le temps de la distribution des fonds internationaux (UNESCO,EU); une participation dans la politique culturelle (conseils musicaux,ISCM) et médiatique (CISAC-GEMA,EBU)...

Folkmar Hein  
President - DegeM  
translation: Robin Minard

### Notes:

- (1) Dans son questionnaire posté, Boehmer a sollicité des commentaires sur le type d'organisation qui devrait être formée, ses buts, la manière dont elle devrait être structurée, réglementée, financée, etc.
- (2) En Allemagne il n'y a possiblement que ZKM, ICEM Essen et TU-Berlin qui ont leur propres connections Internet sur Ethernet ou autres semblables. Les autres utilisent les services universitaires (à travers Cologne, Essen, Bremen) ou GDM. La question de savoir qui est branché et où mérite une recherche détaillée.
- (3) Par exemple Klangart Osnabruck, ZKM, et des studios tels que Folkwang Essen, HfM Freiburg, TU-Berlin.
- (4) La section RDA de CIME— de laquelle DecimE est issue— s'est chargée d'activités promotionnelles. On pourrait même dire que c'était là la motivation première de l'organisation.
- (5) Durant cette période "World Music Days" a été critiquée pour ne pas donner son soutien à la cause de la musique électroacoustique. L'expérience des dernières années a cependant démontré qu'ISCM World Music Days sont en effet aptes à produire de l'électroacoustique quand la volonté des promoteurs locaux penche dans cette direction.

## DU CONSEIL...

Suite de la page 6.

Daniel Swift, responsable de la musique contemporaine, mentionnez-leur les avantages que vous voyez en tant que compositeur à faire partie du CEC. Cela nous serait d'une aide considérable.

Nous devons unir nos voix si nous voulons continuer à fournir des services qui font du CEC un organisme culturel d'avant-garde et si nous voulons que ces services soient considérés comme des modèles du genre dans le plan d'action du Conseil des Arts.

Al Mattes  
Président du CEC

Al Mattes est impliqué dans le fonctionnement d'organismes culturels depuis près de trente ans. Il a organisé en 1986 *Wired Society*, un congrès qui a conduit à la création du CEC. En 1993, il a produit les *Journées ELECTRO-RADIO Days*, un festival radiophonique de musique électroacoustique diffusé dans tout le pays.

# The Soundscape Newsletter

A publication of the  
**World Forum for Acoustic Ecology**  
- an international interdisciplinary coalition of members  
concerned with the soundscape in an ecological context.

For more information, please contact the WFAE at:

**World Forum for Acoustic Ecology**  
School of Communications  
Simon Fraser University  
Burnaby BC Canada V5A 1S6

## MUSICWORKS

The Journal of Sound Exploration

**Musicworks**  
est une revue  
principalement  
rédigée en  
anglais (avec  
des résumés  
français);  
quelque articles  
sont en français  
dans chaque  
numéro (avec  
des résumés  
anglais)

**Musicworks**  
explore les  
musiques  
nouvelles  
et possibles  
depuis plus de  
16 ans:  
•les musiques  
électroacoustiques,  
improvisées,  
actuelles et  
con-temporaines  
•arts audio,  
radiophoniques  
•sculpture  
sonore

**MUSICWORKS 61 (Spring 95)**

**Towards 21st Century  
Listening: part II**

- Alcides Lanza — *Extra-Sensory Percussion*
- Tim Brady — *Death of the Masterpiece*
- Lorraine Vaillancourt — *Le Nouvel Ensemble Moderne*
- Darren Copeland — *Fixing Fixed Sounds*

**Sample Issue of  
magazine with CD @  
\$10.00**

**Please write for your  
free Back Issue  
Catalogue.**

179 Richmond Street West  
Toronto, Ontario Phone: (416) 977-3546  
M5V 1V3 Canada FAX: (416) 204-1084

The assistance of the Government of Ontario through the Ministry of  
Culture, Tourism and Recreation is acknowledged.

# CALENDRIER ~ CALENDAR

## Concert, etc - In Concert, etc

- 1994> Violet Archer, 'Woman of the Year', American Biographical Institute, Raleigh, NC, 'International Order of Merit', International Biographical Centre, Cambridge, UK.
- 94iv06-10> *Physics of Seduction - Invocation 2* - Paul Dolden, *les villes invisibles et/and ni terrible in simple* - Vivienne Spiteri.
- 94vi30-xi13> Thomas Gerwin, installation, Doch die Freiheit, die kommt weider..., Oderer Kuhberg, Ulm, Germany.
- 94vii > *Wave Edge*, Barry Truax, Festival de Inverno, Campos do Jordão 1994, Brazil.
- 94ix16> *Cinéma - Mode d'emploi* - Pierre Desrochers, performed by Vivienne Spiteri, International Computer Music Conference, Aarhus, Denmark.
- 94x5-9> Hildegard Westerkamp, lectures, From Bauhaus to Soundscape, Japan Soundscape Association, Tokyo.
- 94x12> *...heaven over heaven rose the night* - David Eagle, *Triptyque* - Bengt Hambraeus, Calgary Organ Festival, Jack Singer Concert Hall, Calgary
- 94x24-25> *Noise and Acoustic Ecology*, lecture, Hildegard Westerkamp, International Seminar on Dhvani - Sound, New Delhi, India.
- 94xi18, 19> Francis Dhomont, Octophonie, Studio Delta P, La Rochelle, France
- 94xi25> *Los Pasadizos de Piedra* - Daniel Zimbaldo, Punto de Encuentro III, Festival de Música Electroacústica, Madrid, España.
- 94xii1> Serge Arcuri, Jean Piché, Paul Steenhuisen, Allison Cameron, De Ijsbreker, Amsterdam
- 94xii1> Paul Steenhuisen, Dan Lander, Wende Bartley, John Oswald, Paul Dolden, De Ijsbreker - Serie EM 1, Amsterdam, Holland.
- 94xii6> Barry Truax, Progetto Musica 94, Acquario Romano, Rome, Italy.
- 95i6,7> *L'ivresse de la vitesse*, Paul Dolden, *Valeurs d'ombre*, Patrick Ascione, Les dix ans de la collection CD INA-GRM, Salle Olivier Messiaen, Paris.
- 95i14> *Underwater* - Jan Jarvlepp, Groundswell Festival,

## Prairie Theatre Exchange, Winnipeg

- 95i20> *Lucero*, Michael Rosas Cobian, Atkinson Art Gallery, Southport, UK.
- 95i23> *Eclats de Voix*, Robert Normandeau, *Below the Walls of Jericho*, Paul Dolden, *Chiaroscuro*, Francis Dhomont, BEAST, Mac, Cannon Hill Park, Birmingham, UK.
- 95i28> *La disparition*, Christian Calon, Birmingham University, Barber Institute of Fine Arts, Edgbaston, Birmingham, UK.
- 95i31> Bengt Hambraeus, Laurie Radford, McGill Contemporary Music Ensemble, Pollack Hall, Montréal
- 95ii4> *Wreck's Progress*, Michel Ratté, Yves Charuest, Jean-Claude Patry, Marc Tremblay, Maison de la Culture Frontenac, Montréal.
- 95ii8, iii11> *Symphonies portuaires/Harbour Symphonies*, Don Wherry, Paul Steffler, Helmut Lipsky, Musée Pointe-à-Callière, Vieux Port de Montréal. 95ii8,12, Radio-Canada.
- 95ii9> *Han no 12*, Marie Pelletier, SMCQ, Salle Pierre-Mercure, Montréal.
- 95ii10> *This That Is Beautiful, Eurhythm*, Peter Hatch, NUMUS, The Seagram Museum, Waterloo ON
- 95ii16> Concert des étudiants en composition électroacoustique de Queen's University, Faculté de musique, Université de Montréal.
- 95ii16-iii01> *Imaginary Guitars*, Tim Brady, Durham, London, Tunbridge Wells, Manchester, Birmingham, UK.
- 95ii18> Composers' Forum, Tim Brady, Plugged!, Queen Elizabeth Hall, South Bank Centre, London, UK.
- 95ii18> *De luna a luna*, Michael Rosas Cobian, Plugged!, Purcell Room, South Bank Centre, London, UK.
- 95ii19> Dan Lander, Robert Normandeau, Electric Lives, Plugged!, Purcell Room, South Bank Centre, London, UK.
- 95ii19> *Time Lapse Exposure*, Tim Brady, *Incertitude Pourpre*, Alain Thibault, Imaginary Guitars, Purcell Room, South Bank Centre, London, UK.
- 95ii22> *Klockspel, Invenzione 2*, Bengt Hambraeus, *Praescio*

# CALENDRIER ~ CALENDAR

VII, Bruce Pennycook, *Anteriorities*, Brent Lee, *vdo*, alcides lanza, Music from the Americas, Pollack Hall, McGill University, Montréal.

95ii24-27> Community Radio Conference, National Federation of Community Broadcasters, Albuquerque NM. T +1 202 393 2355.

95iii2-8> Marc Tremblay, James Harley, David Eagle, Howard Bashaw, Edmonton New Music Festival, Edmonton, AB.

95iii3> lanza, Pollack Hall, McGill University, Montréal

95iii3,4> *mardi 16 juin*, Diane Labrosse, accordéon, Catherine Tardif, danse, Musique physique/physique musicale, l'Agora de la danse, Montréal.

95iii6> (*samp*) *UTTER*, John Oswald, Propellerheads, NUMUS Concerts, Seagram Museum, Waterloo ON.

95iii17> *Sum Thirsty Sum*, Mark Corwin, *Chaconne*, John Winiarz, *Moonscape*, Jan Jarvlepp, *Re-tuning*, Ann Southam, Viola Nuova, Concordia Concert Hall, Montréal.

95iii17,18> Annette Vande Gorne, concert & CD release, International Acousmatic Festival, Charleroi, Belgium.

95iii19> *Extempore per organo, improvisation*, Bengt Hambraeus, Jaune Piano, Archipel, 1995, Geneva, Switzerland.

95iii25> concert CEC concert, SEAMUS@Ithaca'95, Ithaca College School of Music, Ithaca, New York.

95iii25> *Sound Colors*, Mara Helmuth, installation, SEAMUS@Ithaca'95, Ithaca, NY.

95iii25> *Three or Four Days After the Death of Kurt Cobain*, Tim Brady, Standing Wave ensemble, Codes d'Accès, Chapelle historique du Bon-Pasteur, Montréal.

95iii27> *Sonata Per Cinque*, Bengt Hambraeus, New Works Calgary Ensemble, University Theatre, Calgary AB.

95iv01> *Images de Suède et Dix ans de CD à l'INA-GRM*, Paris, Eurakousma 95, Faculté de musique, Université de Montréal.

95iv20> *Physics of Seduction - Invocation 2*, Paul Dolden, performed by Vivienne Spiteri, Annecy, France.

95iv21-v27> *Rtake nothing but photographs, leave nothing but footprints!*S, interactive sound installation, Richard C. Windeyer, Teck Gallery, Simon Fraser University, Burnaby BC.

95iv29-v5> Robert Normandeau, François Bayle, Leo Küpper, International Acousmatic Festival, Mons, Belgium.

95v25-28> Hildegard Westerkamp, R. Murray Schafer, KlangumWelten, Sound-Environment, Akademie der Künste, Berlin.

95v23> *Circles de l'erreence, Pointes de fugue*, Francis Dhomont, Open-Air Electroacoustic Concerts, Sala 21, epartamento de Musica, Universidade de Brasilia.

95vi9-11> ACMA International Conference 1995, la composition et l'æsthétique de la musique électroacoustique / composition and æsthetics of electroacoustic music, Melbourne, Australia.

95vi26-30> *Là où vont les nuages*, Gilles Gobeil, Folkwangschule, ISCM World Music Days, Essen, Germany.

95x20-22> The Sampling Symposium, Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Oskar Kokoschka-Platz 2, 1010 Wien, Austria.

95xi> *les villes invisibles* et du CD/and from the CD *the door in the wall - instruments d'illusion*, Vivienne Spiteri, Espace Kiron, Paris, France.

## À l'antenne - On the Air

93iii1-95i23> *Humoresque 901534, Tesla's Dream*, Bruno Degazio, *Temps incertains*, Christian Calon, *Marimba Dismembered*, John Oliver, *Qui est là?*, *Studio de nuit*, Francis Dhomont, *Bell Speeds*, John Oswald, *Point-virgule*, Jean-François Denis, *What if?*, Daniel Scheidt, *...there is a way to sing it*, alcides lanza, *Conte sous la lune*, Marc Tremblay, *Crosstalk (...the singing wire)*, Jean Piché, *The Wings of Nike*, *Evening*, Barry Truax, *Canzona*, *Tablao*, Sergio Barroso, *Wervelwind*, David Keane, *It's About Time*, *Gustav Ciamaga*, *Attraction*, Ned Bouhalassa, *Associations libres*, Gilles Gobeil, Ricardo Dal Farra, Musica Y Tecnología, Radio Nacional de Argentina - FM 98.7, Azcuénaga 2764, (1640) Martinez, Buenos Aries, Argentina; T +54 1 553 3015; F +54 1 827 0640; <dalfarra@claco.edu.ar>

# The Aerial/ ¿What Next?

MUSIC · SOUND · LANGUAGE

composed  
improvised  
invented  
found  
collaged  
mutilated  
stolen  
contorted  
broadcast  
exhumed  
muttered  
seduced  
droned  
imagined  
liberated  
recycled  
crooned  
digitized  
broken  
hidden  
overheard  
dreamed  
coaxed  
spewed  
wailed  
etc.

David Moss · Malcolm Goldstein · Jerry Hunt  
Stuart Sherman · Loren Mazzacane · Jin Hi Kim  
Jeff Greinke · Chris Cochrane · Sue Ann Harkey  
Nicolas Collins · Tom Guralnick · Philip Corner  
Myra Melford & Marion Brandis · William Hooker  
Lesli Dalaba · Bern Porter · Annea Lockwood  
Pauline Oliveros · Alison Knowles · Peter Garland  
John Cage · Brenda Hutchinson · Trans Duo  
Elodie Lauten · Ornette Coleman · Anna Homler  
Peter Van Riper · Essential Music · James Tenney  
Deep Listening Band · Hafler Trio · David Dunn  
Derek Bailey · Ikue Mori & Tenko · lots more...

Write for a FREE catalog of our releases on CD  
and Cassette + related records and books:

**Nonsequitur Foundation**  
PO Box 344, Dept. C  
Albuquerque, NM 87103 USA  
or call (505) 224-9483

PLANCHE XCIV PLATE

## MONDES DE BOURDONNEMENTS BUZZING WORLDS

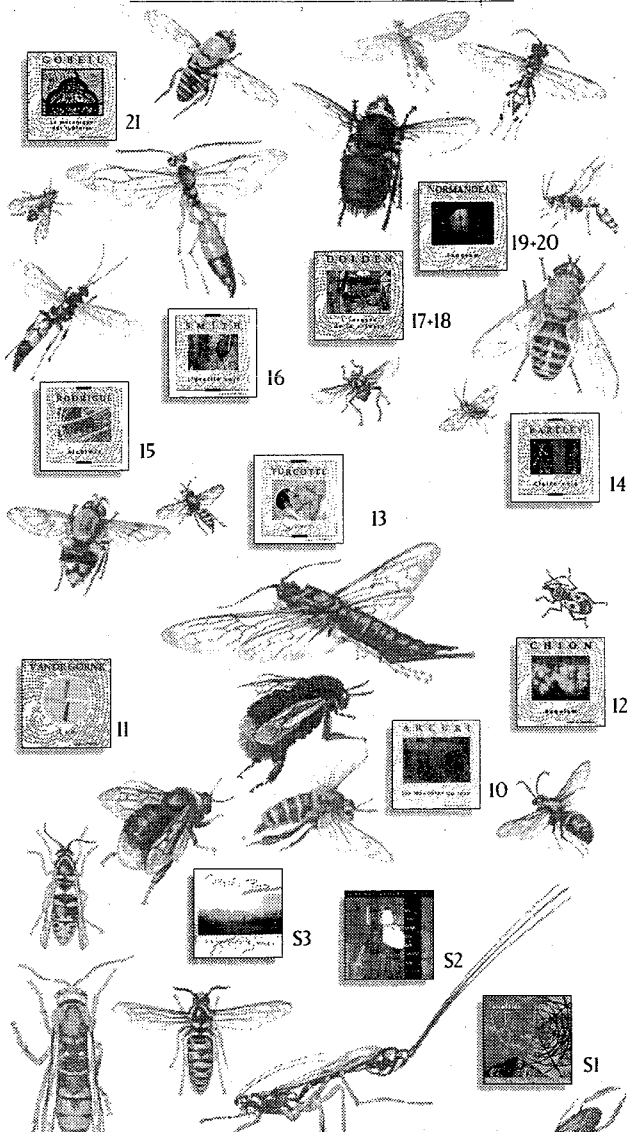
QUATRE NOUVEAUTÉS · FOUR NEW CDs

Polyphonie-polychrome, PATRICK ASCIONNE

Préludes à la vie, MICHEL CHION

Titakti, PHILIPPE LE GOFF

Le ginkgo · Architecture nuit · Noces noires, VANDE GORNE/LAMBERSY



empreintes DIGITALEs 21 La mécanique des aptures, GILLES GOBEIL 19-20 Tangram, ROBERT NORMANDEAU 17-18 L'ivresse de la vitesse, PAUL DOLDEN 16 L'oreille voit, RANDALL SMITH 15 Alchimie, MARIO RODRIGUE 14 Claire-voie, WENDE BARTLEY 13 Amore, ROXANNE TURCOTTE 12 Requiem, MICHEL CHION [FRANCE] 11 Tao, ANNETTE VANDE GORNE [BELGIQUE (BELGIUM)] 10 Les méandres du rêve, SERGE ARCURI. SONART 3 Corazón Road, KRISTOFF K ROLL [FRANCE] 2 Ne blâmez jamais les bédouins, THIBAUT-DUBOIS 1 Atlantide · Golgot(h)a, BRÉGENT-BOUDREAU-DUGUAY. DÉJÀ [NON ILLUSTRÉS] (ALREADY [NOT ILLUSTRATED]) 1 Lignes de vie, CHRISTIAN CALON 2 Lieux inouïs, ROBERT NORMANDEAU 3 Volt, ALAIN THIBAUT 4 Electro clips, 25 x 3 MINUTES 5 Action/Réaction, DANIEL SCHEIDT 6 Anecdotes, YVES DAOUST 7-8 Mouvances-Métaphores, FRANCIS DHOMONT 9 Impacts intérieurs, DENIS SMALLEY [UK].

DE LA COLLECTION DE · FROM THE COLLECTION OF  
DIFFUSION i MÉDIA

4487, rue Adam · Montréal, Québec · HIV IT9 · Fax 514-281-1884 · Email dim@cam.org

# SOCAN COMPETITIONS

The SOCAN Foundation is pleased to announce two competitions for 1995.

## SOCAN Awards for Young Composers

This competition is open to Canadian composers under 30 years of age. A total of \$17,500 will be offered in these categories:

### Sir Ernest MacMillan Awards

Compositions for no fewer than 13 performers up to a full symphony orchestra

### Serge Garant Awards

Compositions for a minimum of three performers to a maximum of 12 performers

### Pierre Mercure Awards

Solo or duet compositions

### Hugh Le Caine Awards

Electroacoustic music

### Godfrey Ridout Awards

Choral compositions



**Deadline for Submissions : April 28, 1995**

## The Gordon F. Henderson/SOCAN Copyright Competition

The SOCAN Foundation offers an annual award of \$2,000 for an essay or study dealing with Copyright law as it relates to music. Canadian citizens or landed immigrants registered in law faculties in Canadian universities, or graduates articling in law in Canada may enter.

**Deadline for Submissions : May 31, 1995**



## The SOCAN Foundation

41 Valleybrook Drive  
Don Mills, Ontario M3B 2S6  
Tel. (416) 445-8700 or 1-800-55 SOCAN  
Fax. (416) 445-7108

# LES CONCOURS DE LA SOCAN

La Fondation SOCAN est heureuse d'annoncer deux concours en 1995.

## Le concours des jeunes compositeurs

Ce concours est ouvert aux compositeurs de moins de 30 ans et il est doté de prix en espèces totalisant 17 500 \$, offerts dans les catégories suivantes:

### Prix Sir Ernest MacMillan

Œuvres interprétées par au moins 13 exécutants jusqu'à un orchestre symphonique complet

### Prix Serge Garant

Œuvres interprétées par trois exécutants au minimum et 12 au maximum

### Prix Pierre Mercure

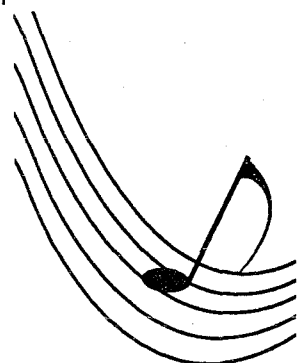
Œuvres solos ou duos

### Prix Hugh Le Caine

Œuvres électroacoustiques

### Prix Godfrey Ridout

Œuvres chorales



**Date limite d'inscription : Le 28 avril 1995**

## Le Concours du droit d'auteur Gordon F. Henderson/SOCAN

La Fondation SOCAN remet tous les ans un prix de 2 000 \$ pour un mémoire ou une dissertation sur le droit d'auteur en musique. Ce concours est ouvert aux citoyens canadiens ou immigrants reçus qui sont inscrits à une faculté de droit canadienne ou qui sont avocats stagiaires au Canada.

**Date limite d'inscription : Le 31 mai 1995**



## La Fondation SOCAN

#500 - 600 blvd. de Maisonneuve ouest  
Montréal (Québec) H3A 3J2  
Tél (514) 844-8377 ou 1 800 79 SOCAN  
Télé (514) 849-8446

# AFFILIATION CEC MEMBERSHIP

ACREQ	Dolden, Paul	Lee, Brent	Roy, Stéphane
Alitalo, Simo	Dortier, Greg	Lefebvre, Marie-Thérèse	Saindon, Denis
Allik, Kristi	Dostie, Pierre	Lekkas, Markos	Scheidt, Daniel
AMARC	Drouin, Jacques	Lindsay, David G.	Schryer, Claude
ANAT	Dyson, Frances	Lopez, Francisco	Schudel, Thomas
Anhalt, István	Eagle, David	Lowe, Greg	SEAMUS
Archer, Violet	Edmonton Composers	Madan, Emmanuel	Sears, Evelyn
Ascione, Patrick	Concert Society	Maguire, Michael C.	Semeniuk, Fred
Association of Independents	Erlich, Robert T.	Mattes, Al	Simon Fraser University,
in Radio (AIR)	Feist, Daniel	Matthews, Michael	WAC Bennett Library
Aswell, Nathen	Ferris, Shawn	McCaig, David	Smith, Randall A.
Austin, Kevin	Figiel, Stéphane	McCartney, Andra	Solose, Kathleen
Australian Computer Music	Fitzell, Gordon	McGill University, Music	Sonic Arts Network
Association	Fleischer, Tsippi	Faculty	Southam, Anne
Banff Centre, Library	Fortin, Luc	McIntosh, Diana	Spiteri, Vivienne
Barroso, Sergio	Frenette, Claude	Meloche, Christopher	State U of New York at
Bartley, Wende	Frigon, Michel	Migone, Christof	Buffalo - Lockwood Lib.
Barwin, Gary	Frykberg, Susan	Miller, John	Steenhuisen, Paul B. A .
Bayle, François	Fuchs, Mathias	Minard, Robin	Stunell, Steven James
Bebris, Egils	Fumarola, Martín Alejandro	Minnesota Composers Forum	Szymanski, Frederick
Beecroft, Norma	Galaise, Sophie	Montgomery, Jim	Tanin, Gary
Berger, Nathalie	Gauthier, Liette	Moulden, Dave	Tétreault, Michel
Bertin, Yves	Gauthier, Luc	Mountain, Rosemary S.	The School of the Art
Bertrand, Ginette	Gauthier, Mario	Myska, David B.	Institute of Chicago - J
Bonnefoux, David	Gerwin, Thomas	Normandeau, Robert	Flaxman Lib.
Bouhalassa, Ned	Gibson, Steve	Ohtani, Yasuhiro	Théberge, Paul
Brady, Tim	Ginader, Gerhard	Olds, David	Thibault, Alain
Calon, Christian	Gobeil, Gilles	Oliver, John	Thomson, Ian
Carastathis, Aris	Golden, Barbara	Oswald, John	Thomson, Phil
Carré, Remy	Gonneville, Michel	Peebles, Sarah	Tremblay, Marc
Chambers, Evan	Gotfrit, Martin	Pelletier, Guy	Tremblay, Jacques
Cherney, Lawrence	GRAME	Pelletier, Marie	Troughton, Tom
Chuprun, Ian	Guérin, François	Pennycook, Bruce	Truax, Barry
Ciamaga, Gustav	Hambraeus, Bengt	Petreman, Tanya	Trudel, Pascale
CMC British Columbia	Harley, James	Philp, Jamie	Truhlar, Richard
CMC National	Hatch, Peter	Phonothèque québécoise -	UBC Library, UBC
CMC Ontario	Heimbecker, Steve	Musée du son	Université de Montréal,
CMC Prairies	Hein, Folkmar	Piché, Jean	Bibliothèques
CMC Québec	Helmuth, Mara	Piché, Claire	Université de Montréal,
Cobian, Michael Rosas	Hobden, Garth	Pinchbeck, Shawn	Faculté de musique
Concordia University, Music	Holland, Brent	Polen, Er	University of Alberta,
Department	Hopper, Ralph	Porretta, Sal	Department of Music
Concordia University -	Jagger, Brian	Potvin, Yves	University of Saskatchewan,
Vanier Library	Jarvis, Bentley	Pritchard, Bob	Music Department
Copeland, Darren	Jarvlepp, Jan	Pudlas, Don	Vallée, Bernard
Corwin, Mark	Jean, Monique	Pura, William	Vancouver Public Library
Coté, Jean-Pierre	Joachim, Otto	Queen's University, Douglas	Vande Gorne, Annette
Crispo, Martine H.	Kahn, Frédéric	Library	Villarreal, Sergio
Cross, Janet	Kamevaar, John	Queensland Conservatorium	Ward, Warren
Cruickshank, Robert	Keane, David	of Music - Griffith U.	Westerkamp, Hildegard
Cussac, Olivier	Keillor, Elaine	Radford, Laurie	Windeyer, Richard C.
Daoust, Yves	Kennedy, Kathy	Reimer, Nathan	Winiarz, John
de Mestral, Charles	Kernohan, Daniel	Ricard, Gisèle	Woodley, E.C.
Degazio, Bruno	Koustrup, Frank	Rieck, Stephen	World Forum for Acoustic
DegeM,	L'Espérance, Denis	Rimmer, John	Ecology
del Buono, Robert	Labrosse, Diane	Robert, Jocelyn	Wraggett, Wes RD
Denis, Jean-François	Lander, Dan	Rodrigue, Mario	York University, Libraries
Deschênes, Marcelle	lanza, alcides	Rokeby, David	Young, Gayle
Dhomont, Francis	Lassonde, Claude	Rosen, Robert J.	Zibens, Mara
Dion, Denis	Le Caine, Trudy	Routhier, Jean	Zimbaldo, Daniel
Djwa, Philip	Leduc, Daniel	Roverselli, Frédéric	

La cuvée 94-95 de l'électroacoustique est arrivée! *DISContact! II* vous propose, sur le thème *Vers un monde meilleur*, 51 courtes pièces de moins de trois minutes représentatives de l'activité électroacoustique canadienne et internationale.

Voici votre itinéraire: Vous partez de Montréal, vers l'ouest en passant par Toronto, London, Winnipeg, Edmonton, Calgary, Banff, et vous voici sur la côte ouest à Vancouver. Un petit croche chez nos voisins du sud pour ensuite traverser l'océan vers le Japon et aboutir enfin sur le vieux continent (Allemagne, Espagne)!

Bon voyage et bonne écoute.

Bentley Jarvis, Kathy Kennedy, Frédéric Roverselli

*Une Compilation d'œuvres des membres de la CEC*

# *DISContact! II*

*A Compilation of Short Works from the Members of the CEC*

This season's crop of electroacoustics is in. *DISContact! II* offers you a tasty sampling of works by 51 members of the Canadian Electroacoustic Community. Invited to submit works that related to the theme of Towards a Better World, our member composers responded with a varied feast of mouth watering morsels bound to entice even the most jaded musical palate.

This two CD set presents fresh new music arranged in a sweep across Canada from east to west. There are works from Montréal, Toronto, London, Winnipeg, Edmonton, Calgary, Banff and Vancouver. The compilation winds up with works from members in California, Japan, Germany and Spain!

Enjoy.

Bentley Jarvis, Kathy Kennedy, Frédéric Roverselli

**Le 5<sup>e</sup>  
Concours  
International  
al Électro-  
Vidéo Clip**

**A**

**C**

**R**

**E**

**Q**

L'Association pour la création et la recherche électroacoustiques du Québec [ACREQ], en collaboration avec le réseau FM de la Société Radio-Canada [SRC] [dans le cadre de l'émission *Musique actuelle*] a le plaisir d'annoncer la tenue de la cinquième édition du Concours international électro-vidéo clip.

The Association for the Creation and Research in Electroacoustics of Québec [ACREQ], in collaboration with the Société Radio-Canada [SRC] FM [with the radio show *Musique actuelle*] is pleased to announce the fifth edition of the International Electro-Video Clip Contest.

Date limite d'inscription et de réception des œuvres:

**Vendredi 13 Octobre 1995, 17H**

Deadline for registration and the reception of works:

**Friday 13 October 1995, 5pm**

Pour plus de renseignements contactez Lynda Clouette à:

ACREQ  
1908 Panet suite 302  
Montréal QC Canada H2L 3A2  
Tél.: (514) 524-0208 ; Fax : (514) 524-0323  
Courrier électronique : [thibaula@ere.umontreal.ca](mailto:thibaula@ere.umontreal.ca)

For more information, contact Lynda Clouette at the above address.