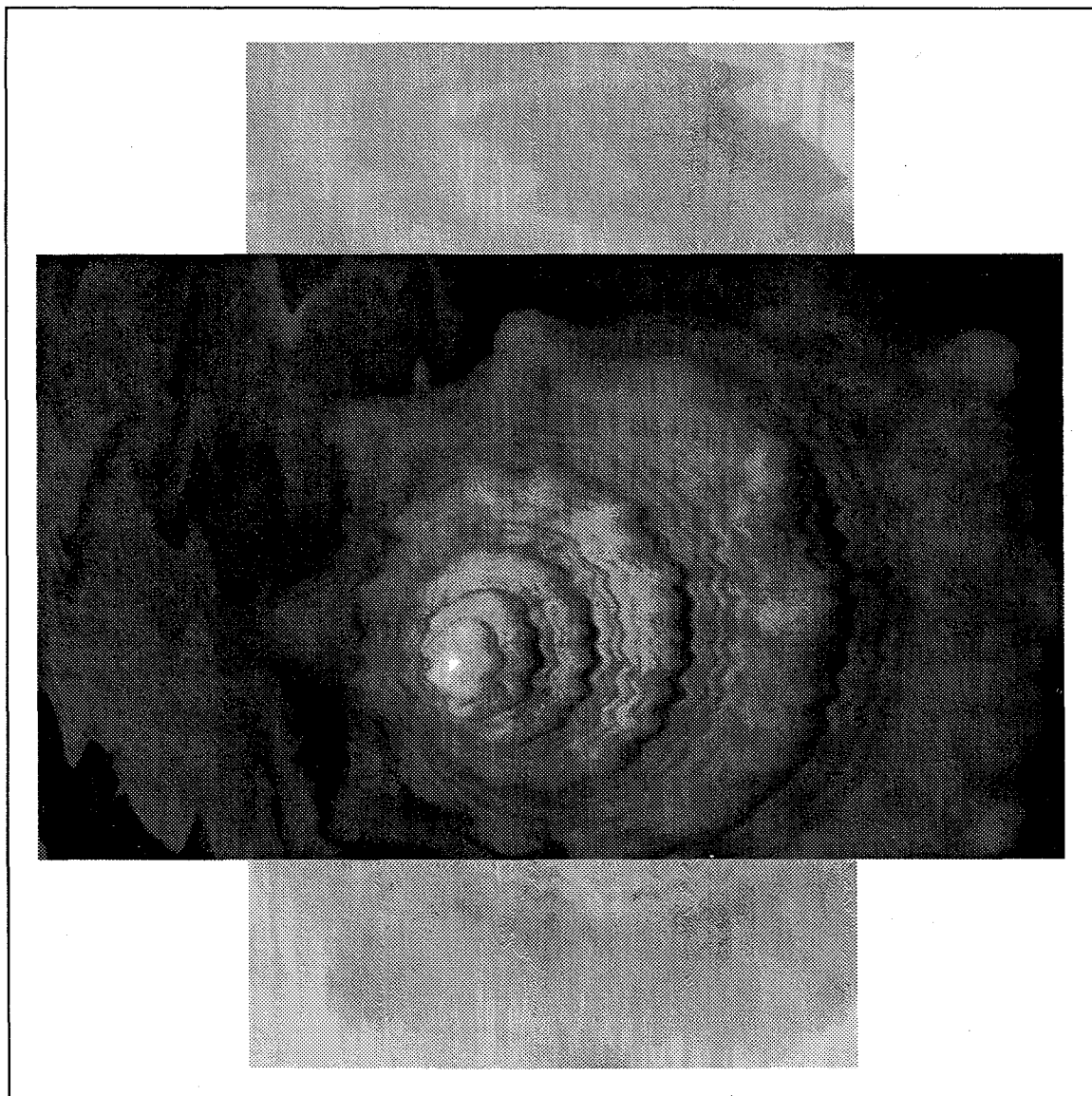


Une publication de la Communauté électroacoustique canadienne (CEC)

Contact!

A publication of the Canadian Electroacoustic Community (CEC)

Automne / Autumn 1995



Votre attention SVP
Please Note

cecdiscuss@concordia.ca :

Pour discuter d'électroacoustique. Ouvert à tous.

The meeting place for discussing electroacoustics.
Everyone is welcome.

(c'est gratuit / its free)

Envoyez le message suivant / send the message:

subscribe cecdiscuss

à / to:

majordomo@concordia.ca

Communauté électroacoustique canadienne
Canadian Electroacoustic Community

cec@vax2.concordia.ca
+1 514 523-7951

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 contemporaines
• arts audio, radiophoniques
• sculpture sonore

MUSICWORKS 62 (Summer 95)

**Udo Kasemets:
Anarchy & Economy**

- Udo Kasemets — *I Ching in Music.*
- Claude Schryer — *Community Radio and AMARC.*
- Johanne Rivest — *Franz van Rossum & John Cage.*
- Andrew Culver — *Anarchy and Economy.*

**Sample Issue of
magazine with CD @
\$11.00**

**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

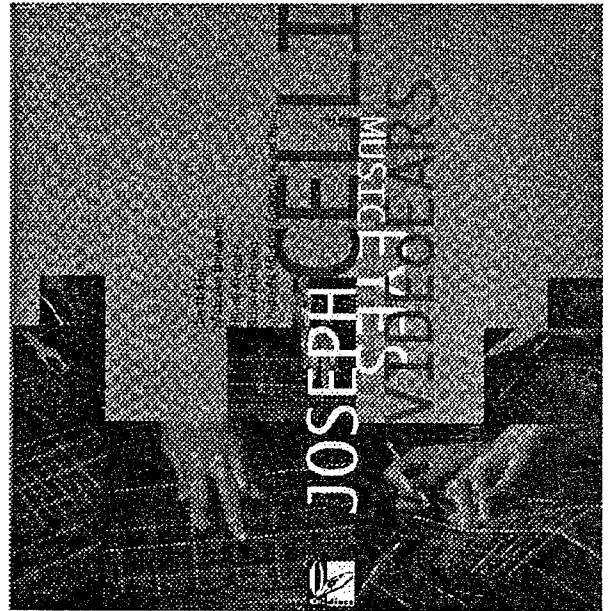
The assistance of the Government of Ontario through the Ministry of Culture, Tourism and Recreation is acknowledged.

the Verge

Music Distribution



Featuring O.O. Discs



Recent Releases:

- 00 22 *Video Ears – Music Eyes Joseph Celli*
- 00 23 *The Good Book's (Accurate) Jail of Escape Dust Co-Ordinates David First*

Also available from Verge:

**Apollohuis Avant Cuneiform DIW FMP
Hat Hut In Situ Intakt Knitting Factory
Leo Matchless Musicworks New Albion
New World Ocara O.O. Discs Rec Rec
Sub Rosa Tellus Touch XI Victo**

**Ambient Audio Art Electro-Acoustic
Ethnic Experimental Improvisation
Industrial Noise**

Send for your free catalogue.

Verge, 215 Stewart St.,
Peterborough, On, K9J 3M6
Fax 705-742-1173

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 fin 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! 9.1* ne peut être reproduit qu'avec la permission écrite de la CEC. ISSN 0838-3340. Vol. 9 No. 1. Dépôt légal - 1995: Bibliothèque nationale du Québec; Bibliothèque nationale du Canada. Envoi de publication - Enregistrement No.10266.

L'adhésion à la CEC est valable une année, du 1er juin au 31 mai. Le tarif des cotisations est le suivant: 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.

Publicité: tarifs 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 dans le seul but d'alléger le texte.

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

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

1908 Panet suite 302
Montréal QC CANADA H2L 3A2
T +1 514 523 7951
F +1 514 524 0323
email cec@vax2.concordia.ca
http://lecaïne.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! 9.1* may only be reproduced with the written permission of the CEC. ISSN 0838-3340. Vol. 9 No. 1. Legal deposit 1995 Bibliothèque nationale du Québec; National Library of Canada. Publication posting-Record No. 10266.

Membership for the CEC runs 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! 9.1

LE MOT DU DIRECTEUR
DIRECTOR'S NOTE

4

NEUF ANS PLUS TARD...
NINE YEARS AND CHANGE

par/by Kevin Austin

5

LES ONDES POUR LA LIBERTÉ
FREEDOM WAVES FROM AFRICA

par/by Claude Schryer

8

COMPTES RENDUS • IN REVIEW

13

ICMC'95

par/by Robert Normandeau

32

LA BMF
THE MLF

par/by Bruce Pennycook

38

LE RAPPORT AMBIGU
THE AMBIGUOUS RELATION

par/by Andra McCartney

43

RÉDACTEUR EN CHEF ~ EDITOR

Ian Chuprun

CORRECTION D'ÉPREUVES ET TRADUCTION

PROOFREADING AND TRANSLATION

Frank Koustrup, Isabelle Wolfmann

COLLABORATEURS ~ CONTRIBUTORS

Kevin Austin, Frank Koustrup, alcides Ianza, Andra McCartney, Chris Meloche, Robert Normandeau, Bruce Pennycook, Laurie Radford, John Scott Ressler, Claude Schryer

PAGE COUVERTURE ~ COVER

Luc Beauchemin

MISE EN PAGE ~ LAYOUT

Ian Chuprun

LE MOT DU DIRECTEUR

...pour exprimer et partager ses opinions...

Au mois de septembre dernier, deux des événements internationaux majeurs dans le domaine de l'électroacoustique se sont déroulés au Canada: ICMC'95¹ à Banff en Alberta et ISEA'95² à Montréal au Québec. Les deux rencontres ont attiré de nombreux participants et présenté à leur public un nombre impressionnant de créations électroacoustiques (éa).

Dans ces deux manifestations, la CEC était représentée et j'ai eu le plaisir de rencontrer et converser avec des gens merveilleux et intéressants à notre kiosque d'information. J'ai eu beaucoup de chance de pouvoir participer à ces deux rencontres. À la fin des deux événements, j'ai fait part à mes interlocuteurs de l'idée d'un événement similaire organisé par la CEC. Les personnes interrogées à ce sujet ont toutes réagi de manière identique: on mentionnait d'une part les festivals organisés dans le passé par la CEC et d'autre part, les difficultés financières assombrissant le paysage culturel canadien.

En tant que représentant de la CEC, un de mes buts était d'informer les gens sur notre groupe de discussion sur l'internet, <cecdiscuss>. Ce "listserver" compte maintenant au-delà de 75 participants du monde entier qui écrivent sur une grande variété de sujets en rapport avec l'électroacoustique. Pour ceux qui ont accès à l'internet, il offre donc la possibilité de discuter, débattre, poser des questions, répondre à des questions et rentrer en contact avec d'autres individus qui sont actifs dans le domaine et intéressés par l'électroacoustique. C'est un véritable "festival de l'information" dont la lecture est aisée, contrairement à un commentaire souvent entendu sur les discussions de "listservers", et qui, même s'il n'a pas la portée d'un congrès, offre une possibilité de substitut peu honoreux aux manifestations telles ICMC et ISEA.

Que l'on me comprenne bien, un groupe de discussion ne peut pas remplacer un congrès. Mais étant données les restrictions budgétaires qui frappent actuellement le milieu culturel de nombreux pays, <cecdiscuss> est un bon outil pour exprimer et partager ses opinions. Et c'est pourquoi je vous invite à y participer.

Pour accéder à <cecdiscuss>, envoyez le message suivant:

subscribe cecdissuss
à: majordomo@concordia.ca

Ian Chuprun
Rédacteur en chef
Directeur de la CEC
<cec@vax2.concordia.ca>

¹ International Computer Music Conference

² International Symposium of Electronic Art

DIRECTOR'S NOTE

A good place to air and share one's concerns...

This past September saw two major international events for electroacoustics take place on Canadian soil: ICMC'95¹ in Banff, Alberta, and ISEA'95² in Montréal, Quebec. Both were very well attended and both presented to their listening audiences an enormous amount of electroacoustics (ea).

The CEC had an information booth at these events, where I had the pleasure to meet and speak with some very wonderful and interesting people. I was very fortunate to have been in attendance, and at the end of each week wondered aloud at how the CEC might stage a similar gathering. The answers which came back were always a combination of reminiscences of past CEC festivals and an awareness of the financial difficulties facing Canadian culture these days.

While I was attending these events, one of my main goals was to inform people about our discussion group on the Internet called <cecdiscuss>. This 'listserver' has over 75 participants from around the world, writing about a vast assortment of subjects connected to electroacoustics. For people connected to the Internet, it is a forum to chat, discuss, ask and answer questions, and relate to other people who are active and interested in electroacoustics. This email-based festival of information has never been 'too much work to read through', a regular comment about listserve discussions, and offers a cheap, although muted, substitute to major gatherings like ICMC and ISEA.

Don't take me wrong though, a conference cannot be replaced by a discussion group. But given the current state of cuts to culture happening around the world, <cecdiscuss> is a good place to air and share one's concerns. I invite everyone to join in.

To log on to <cecdiscuss>, send the message:

subscribe cecdissuss
to: majordomo@concordia.ca

Ian Chuprun
Editor *Contact!*
Director CEC
<cec@vax2.concordia.ca>

¹ International Computer Music Conference

² International Symposium of Electronic Art

NEUF ANS PLUS TARD... NINE YEARS AND CHANGE

Kevin Austin

Juin 1987: le mois de "2001-14", les premières Journées électroacoustiques de la CEC, un titre proposé à l'époque par le premier président de la CEC, Jean-François Denis. Au cours de ce congrès-festival, dans le tumulte des jours anciens, quelques 90 individus présents aux concerts et aux communications proposent alors que la Communauté électroacoustique canadienne, la CEC, soit officiellement reconnue comme l'association œuvrant pour l'électroacoustique au Canada.

C'est en juillet 1986 que la CEC avait vu le jour sous l'impulsion d'une centaine de membres fondateurs. Sans le sous mais avec de l'énergie à revendre et prêts à tout. Les objectifs de la Corporation comprenaient:

- a) *Activement encourager, stimuler et développer les communications et les systèmes de communications, incluant l'information et les systèmes d'accès à l'information, pour la communauté électroacoustique au Canada...*
- b - d) *Activement encourager, stimuler et faciliter le développement et l'entretien d'archives... de systèmes de distribution et de diffusion, la production, les ressources physiques et intellectuelles...*
- e) *Installer, offrir et maintenir toute ressource physique et intellectuelle... afin d'atteindre les objectifs ci-haut décrits [entre autres] les systèmes de communication et d'échange d'information, publication... présentation publique, exposition, production, etc.*
- f) *Établir des relations et ententes, et coopérer avec tout autre individu, groupe, institution et société au Canada et ailleurs...*

Il y a neuf ans, pour accomplir ces tâches, nous ne disposions que d'un Macintosh 128K et deux personnes passaient presque toutes leurs soirées à travailler pour la CEC. Aujourd'hui, grâce aux nouveaux moyens de communication, l'information circule 24 heures sur 24 entre une centaine des quelques 200 membres de la CEC via le list-server <cecdiscuss>.

L'ensemble des réalisations de la CEC ainsi que les nouveaux projets montrent de manière évidente que nos objectifs étaient clairs et qu'ils ont été maintenus au cours des dix dernières années. Au nombre des réalisations récentes: notre magazine *Contact!* se fait l'écho des activités électroacoustiques canadiennes les plus importantes; nous publions également le bulletin d'information *Flash!* qui bientôt, en plus de la version imprimée, sera distribuée via <cecdiscuss>; des conférences-festivals (tels >convergences<, >>PERSPECTIVES->>, etc.); les journées ELECTRO-RADIO Days (JERD); un double CD de compositions inédites de membres de la CEC; une entente officielle avec le Centre de musique canadienne pour un projet conjoint de création d'archives; la création du Réseau de musique

June 1987: the month of "2001 -14", the first CEC Electroacoustic Days, (a term promoted by the first president of the CEC, Jean-François Denis), a conference-festival held in Montreal in those headily tumultuous days of yore. The ninety or so individuals present at the concerts and paper sessions, moved to accept the Canadian Electroacoustic Community (CEC) as the official ea association in Canada.

The CEC had sprung to life in July 1986 with about 100 founding members. Unfunded, energetic and untried. The objectives of the Corporation included:

- a) *to actively encourage, support and develop communications and communication systems, including information and information retrieval systems, for the electroacoustic community in Canada ...*
- b - d) *to actively encourage, support, assist in ... archives, broadcast, creation, distribution, establishment of facilities ...*
- e) *provide and maintain resources and facilities ... for the above purposes [including] communications, publication ... public presentations, exhibits, and productions*
- f) *establish relationships and agreements with national and international groups ...*

Nine years ago this was done on a 128K Macintosh and a couple of people working late into almost every night. Now it's done all the time with twenty-four hour communications links between more than 100 of the CEC's 200+ members, through the list-server <cecdiscuss>.

A list of the CEC's accomplishments in nine-years and projects currently under way, speak directly to our clarity and maintenance of focus for almost a decade. The high-profile Canadian activities are the publication of our journal *Contact!*; the newsletter *Flash!* (soon to be distributed via <cecdiscuss> as well as printed); conference-festivals (>convergences<, >>PERSPECTIVES->>, etc); les journées ELECTRO-RADIO Days (JERD); two 2-CD sets of composers' offerings; formal liaisons with the Canadian Music Center through the joint CMC-CEC archival project; the creation of the music Arts Service Organizations umbrella group, the Canadian Contemporary Music Network (CCMN - the CMC, the Canadian League of Composers, the Association of Canadian Women Composers and the CEC), with two conferences, the INFØMUS database and the publication of the *Scratch* listing of opportunities; formal relationships with (the now moribund international association) CIME; but more recently the healthy ties with ea and computer music associations in the USA, the UK, Australia ...

Thirty years ago, this was the work of two decades. For the CEC most of this has happened in the last five years. And

NEUF ANS ...

contemporaine canadienne (RMMC), un organisme de services aux arts regroupant plusieurs associations (le Centre de musique canadienne, la Ligue canadienne des compositeurs, l'Association des femmes compositrices canadiennes), l'événement a entraîné la tenue de deux conférences; la banque de données *INFØMUS*; a liste des perspectives en musique contemporaine de *√Scratch*; un contact officiellement établi avec le CIME (une association internationale un peu mourante...); et plus récemment, l'établissement de liens fructueux avec des associations d'électroacoustique ou d'informatique musicale aux E.U., en Grande-Bretagne, en Australie, etc.

Il y a trente ans, tout ceci aurait représenté le travail d'une vingtaine d'années. Une grande partie de ce qui vient d'être énuméré s'est produit dans les cinq dernières années. Et le futur, me direz-vous? Eh bien, comme dans le passé, nous devons être prêts à nous adapter, à être réceptifs et à changer! Ou peut-être que non. Je m'explique.

Le futur de la CEC est prometteur car elle possède l'élément essentiel de sa réussite: des gens travaillant ensemble.

Les nouvelles technologies et, parallèlement, une distribution vaste et des moyens de communications accessibles ont eu raison du concept de (res)sources d'information monolithiques et centralisées. La peau de chagrin des subventions gouvernementales alliée à la possibilité d'accéder au réseau, ont causé bien des remous au sein d'établissements à vocation locale ou régionale. Les bibliothèques des universités et les centres de recherches ont le mandat de rassembler et distribuer l'information, intellectuelle ou "physique".

L'idée d'archives "physiques" de la CEC d'œuvres ea s'enfoncent dans des sables mouvants. Des archives d'ea voient le jour partout (et dans le réseau, leur lieu d'origine n'a pas d'importance), à Berlin, au Texas du Nord, à Montréal, celles du CCRMA Digital Juke Box, de la Bibliothèque de musique du futur. Bientôt, nous serons tous "à portée de souris". La CEC est liée, directement ou indirectement, à une tradition de commandes d'œuvres. Elle s'est, depuis le début, engagée de manière évidente dans la voie du soutien à la distribution, création, production et présentation d'œuvres. Elle est un médium de création, production et distribution.

Bien sûr, pour la plupart d'entre nous, changement peut signifier difficulté. Avec la transformation de en plus rapide de la CEC en un organisme auto-financé, nous devons penser à nous engager sur une voie plus commerciale, sur des bases cohérentes et solides, et ce, dans l'intérêt de toute la communauté.

La CEC devrait-elle faire son entrée sur le marché avec la

NINE YEARS ...

of the future? The same as in the past: adaptation, responsiveness and, CHANGE! (or maybe NOT! Read on.)

The CEC's future looks good because we know what we need and possess the most important capital asset to achieve it—people who work together.

Technology and the parallel forces of open distribution and communications systems have eroded the concept of the monolithic, centralized (re-)sources of information. The confluence of collapsing government funding and internet-access cause shudders in locally or regionally established physical establishments. University libraries and research centers are mandated to collect and distribute information—intellectual and physical.

The idea of a physical CEC archive of ea works is founded on eroding quicksands. Ea archives are springing up everywhere (and on the net it doesn't matter where), in Berlin, North Texas, the CCRMA Digital Juke Box, Montreal, the *Music Library of the Future*. Soon 'we're all just a click away'.

And the CEC has been responsible, directly and indirectly for commissioning works; and has an obvious history of support for distribution, creation, production and presentation of works. Our medium is one of direct creation, production and distribution.

And as always, change is for many, fraught with difficulties. As the CEC moves even more towards a self-funded position, we will need to establish strong, coherent relationships with commercial ventures that work in the best interests of the entire community.

Should the CEC enter the market with the production of commercial CD's? In my view, not in the traditional sense. Self-funded, CEC supported CDs, definitely yes. The composer benefits from the CEC's international network of broadcast and performance contacts. With assurances of 'multiple performances', composers, through the CEC, can be commissioned to create pieces for the CDs as they have been in the past for CEC conferences and radio broadcasts.

My crystal ball sees the shrinking of physical objects whose functions are the storage of intellectual materials. (The CMC score and parts library could be stored in a couple of dozen boxes of CD-ROMs, and would be available in every library in Canada.) The promotion and support of restricted, centralized archiving is a direction for the CEC to categorically turn away from.

A web page — of course. It's function philosophically?

- to actively encourage, support and develop communications, including information retrieval, for the

NEUF ANS ...

production commerciale d'un CD? D'après moi, pas au sens traditionnel. Des CD auto-financés et produits par la CEC? Oui. Les compositeurs bénéficieraient alors de notre réseau international de distribution et de contacts et de l'assurance d'une vaste diffusion. Ils pourraient, par l'intermédiaire de la CEC, recevoir une commande d'œuvre pour le CD comme cela a été le cas dans le passé, pour des conférences et des émissions de radio.

Ma boule de cristal me dit qu'on devrait assister bientôt à la disparition progressive des objets dont la fonction est le stockage du matériel intellectuel... (les partitions du CMC pourraient facilement être contenues dans deux douzaines de CD-ROM et pourraient ainsi être consultées dans toutes les bibliothèques du Canada). La promotion et la collaboration à la réalisation de tout système d'archivage de données restreint et centralisé sont des activités qui ne devraient plus recevoir le soutien de la CEC.

Un site Web? Bien sûr! Sa fonction, d'un point de vue philosophique?

- Activement encourager, stimuler et développer les communications incluant les systèmes d'accès à l'information, pour la communauté électroacoustique au Canada...
- Activement encourager, stimuler et faciliter le développement et l'entretien d'archives... de systèmes de distribution et de diffusion, la production, les ressources physiques et intellectuelles...
- Installer, offrir toute ressource physique et intellectuelle... afin d'atteindre les objectifs et
- maintenir des relations avec tout individu, groupe, institution et société au Canada et ailleurs...

Comme dit la publicité à la télé: "il y a des choses qui ne changeront jamais" (ou du moins pas tout de suite). En tout cas, c'est ma vision des choses, neuf ans (et quelques changements) plus tard...

Kevin Austin

Kevin Austin est l'actuel secrétaire de la CEC. Il a joué un rôle décisif dans la rédaction de la Charte de la CEC. Vous pouvez le rejoindre en tout temps (ou presque) sur <cecdiscuss@concordia.ca>

Traduction: Isabelle Wolfmann

NINE YEARS ...

electroacoustic community in Canada ...

- to actively encourage, support, assist in ... archives, broadcast, creation, distribution, establishment of facilities ...
- to provide the resources and facilities for the above purposes, and to
- maintain relationships with national and international groups and individuals ...

As the tv commercial says ... Somethings never change (at least not yet). Or that's how I see it, nine years and some change later.

Kevin Austin

Kevin Austin is the Secretary to the CEC, and was instrumental in the writing of the CEC Charter. Chat with him almost any day on <cecdiscuss@concordia.ca>.

Oyé! Oyé!
Hear ye! Hear Ye!

*électro*WEB :

Un événement électroacoustique sur le réseau WWW. Des compositions inédites pour lecteur RealTime audio.

An electroacoustic event on the World Wide Web. Electroacoustics composed specifically for RealTime audio.

Du 17 décembre 1995 au 1er janvier 1996
December 17 1995 to January 1 1996

<http://realtime.cbcs stereo.com/RealTime/CECElectroWEB/>

Noter bien les lettres majuscules et minuscules de l'adresse WWW.
Please note the upper and lower case letters in the URL.

Communauté électroacoustique canadienne
Canadian Electroacoustic Community
cec@vax2.concordia.ca
+1 514 523-7951

LES ONDES POUR LA LIBERTÉ FREEDOM WAVES FROM AFRICA

Claude Schryer

Le 6e congrès de l'Association mondiale des radiodiffuseurs
communautaires (AMARC)

*Ceci est une version écourtée de l'article paru dans le numéro
62 de Musicworks*

Les commentaires de Claude Schryer sont ici entrecoupés
du rapport d'Evelyne Foy, ex-secrétaire générale de
l'AMARC.

Evelyne Foy: "Les ondes pour la liberté", ce fut le thème du
6e congrès de l'AMARC qui s'est déroulé à Dakar au
Sénégal, du 23 au 29 janvier 1995. Sur ce continent
meurtri par un nombre record de crises économique,
sociales et politiques, l'événement fournissait une excellente
occasion de réfléchir sur le médium de la radio en tant que
service de développement. Les problématiques mises en
avant étaient les suivants: les différents aspects
méthodologiques de l'action communautaire pour le
développement; les technologies radio; l'établissement de
réseaux d'échange et la solidarité Sud-Sud et Nord-Sud.
Était conviée à l'événement, afin d'échanger et de parler
radio à Dakar, toute personne et institution intéressée à un
meilleur accès aux ondes radio et au développement de la
radio communautaire à travers le monde - et
particulièrement en Afrique - et qui désire contribuer de
manière significative à l'émergence de radios libres et
communautaires sur un continent toujours hanté par les
dictatures et où de jeunes démocraties sont encore fragiles
et fébriles.

*Claude Schryer: En Afrique francophone, "arbre à palabre" est
une expression courante. Pratiquement toutes les familles de
l'Afrique rurale ont un arbre dans leur cour. Le parallèle est
frappant: la radio comme une ramification de "l'arbre à
palabre" autour duquel les familles (des villages, villes, régions)
se rassemblent pour partager des histoires et des expériences...*

*Venant du Canada, la terre de McLuhan, de la radio "libre" et
du siège de l'AMARC, je me demandais ce que pouvait être la
radio communautaire au Sénégal, cette jeune démocratie, cette
société musulmane où la tradition orale prédomine... Je
voulais participer à AMARC 6 pour expérimenter, observer et
apprendre et peut-être même contribuer au rayonnement des ces
ondes pour la liberté.*

Consolidation du réseau international de l'AMARC

Plus de 300 personnes de quelques 45 pays ont assisté à
cette sixième édition du congrès de l'Association mondiale
des radiodiffuseurs communautaires. Grâce au travail des
participants et de leurs radios et associations respectives, les

The 6th AMARC World Community Radio Conference

*This a shortened version of an article first published in
Musicworks 62 magazine.*

This article by Claude Schryer has been combined with a
report on AMARC 6 by Evelyne Foy, former Secretary
General of AMARC

Evelyne Foy: *Waves for Freedom* was the general theme of
AMARC's Sixth World Conference, which took place in
Dakar, Senegal, from January 23 to 29, 1995. The event,
held in a continent racked by unprecedented levels of
economic, social and political crisis, provided an excellent
opportunity to consider the problems of radio at the service
of development. AMARC 6 offered a special focus on the
different methodological facets of community-based
participation in development, radio technologies and the
establishment of networks for exchange and for South-
South and North-South solidarity. The event attracted
people and institutions interested in greater access to the
airwaves and in the development of community radio
throughout the world, especially in Africa. Invited were
those who wanted to make a significant contribution to the
emergence of free and community radio in a continent still
haunted by dictators, where young democracies remain
fragile and even feverish to meet, and *talk* radio, in
Dakar...

*Claude Schryer: In French-speaking Africa, the expression
"Arbre à palabre" (the word tree) is common. Virtually every
family home that I saw in rural Africa had a tree in its yard.
The parallel is striking: radio as an extension of the "word
tree", where families (villages, municipalities, regions) gather to
share stories and experiences...*

*Coming from Canada, home of McLuhan, home of "free" radio
and home of AMARC, I wondered what community radio
might be like in Senegal, a young democracy in a
predominantly oral and Muslim society... I wanted to attend
AMARC 6 to experience, observe and learn from the event and
possibly contribute to these burgeoning waves of freedom.*

Consolidation of AMARC's International Network

More than 300 people from 45 countries took part in the
Sixth World Conference of Community Radio
Broadcasters. Thanks to the many efforts made by
participants, as well as by their radios and associations, all
the continents of the world were represented at the Dakar
meeting, the first of its kind to be held in Africa. The
conference dealt with three broad themes: community radio

cinq continents étaient représentés à ce congrès, le premier du genre à avoir lieu en Afrique. Les trois thèmes principaux étaient : la radio communautaire dans un contexte mondial changeant; l'environnement technologique de la radio communautaire et le développement de réseaux; les défis de cette fin de siècle que devront relever les radios communautaires. Au terme de ce congrès, les membres ont adopté un plan d'action de trois ans conçu pour stimuler le développement de la radio communautaire et de son rôle dans la démocratisation des communications et pour renforcer l'AMARC en tant qu'organisme au service du mouvement pour la radio communautaire.

Ce "monde qui change" avait effectivement changé lorsque nous nous sommes rencontrés: non loin de nous, dans la Gambie voisine, une tentative de coup d'état nous a rafraîchi la mémoire: l'instabilité en Afrique est toujours d'actualité. Cependant, les quelques 300 participants à AMARC 6 ont renforcé en moi l'idée qu'avec la création de réseaux et la coopération nous surmonterons les enjeux technologiques et politiques de cette fin de millénaire "numérisée"...

Le contexte africain

La délégation africaine était très importante à AMARC 6: plus de 80 participants représentant 18 pays. La seule région de ce continent qui n'était pas représentée était l'Afrique du Nord. Lors de son discours, Amadou Mahtar Mbow, le président de la Fondation Paix et Développement et ancien directeur général de l'UNESCO, a rappelé aux participants ce qui suit:

"Dans ces pays, la question prioritaire est le rétablissement des libertés individuelles et des groupes d'individus afin de permettre l'apparition de médias qui ne soient pas contrôlés par des structures gouvernementales. L'épanouissement de la liberté et l'émergence de sociétés démocratiques dépendent nécessairement de la liberté des ondes... Le développement de la presse et de médias locaux indépendants peuvent promouvoir la créativité culturelle et économique."

C'est au Méridien Président, un luxueux hôtel cinq étoiles au bord de la mer à 15 km de Dakar, que s'est déroulé le congrès. Le roi Fahd d'Arabie saoudite en avait ordonné la construction à l'occasion d'une assemblée dans la fin des années 80. Par la suite, le bâtiment a été légué à la République du Sénégal. C'est donc ce "palace" qui, non sans ironie, pour des raisons techniques et politiques, est devenu le siège du 6e congrès mondial d'une association modeste et aux visées quelque peu révolutionnaires pour le développement de la radio communautaire. Ce lieu controversé a également servi de catalyseur d'événements...

Qu'est-ce exactement que la radio communautaire? La question revenait sans cesse. Et il y avait autant de définitions que de participants: radio de participation, radio libre, radio rurale, radio de campus, radio révolutionnaire, radio à vocation pédagogique...

in a changing world context; the technological environment in which community radio is evolving and the development of networks; and the challenges faced by community radio as this century comes to an end. At the end of the conference, AMARC's members adopted a three-year action plan designed to support the development of community radio and its role in the democratization of communications and to strengthen AMARC as a tool intended to serve the community radio movement.

The "changing world" changed as we met: in neighboring Gambia, an attempted coup d'état served to remind us that political instability in Africa goes on... However, the 300 plus people attending AMARC 6 re-enforced in me the idea that networking and cooperation can overcome virtually any technological or political challenge in the "digital" end of this millennium...

The African Context

Africa was strongly represented at AMARC 6 by over 80 participants from 18 countries. The only area of the continent not to be represented was North Africa. During his keynote speech, the President of the Fondation Paix et Développement (Foundation for Peace and Development) and former Director-General of UNESCO, Amadou Mahtar Mbow, reminded his audience of the following:

"In these countries the basic issue to be addressed is freedom of individuals or groups to establish media that are not controlled by government structures. The blossoming of liberty and emergence of a democratic society are necessarily dependent on freedom of the airwaves... The blossoming of the Press and of independent local media can promote both cultural and economic creativity."

The conference was held at the Méridien Président, an opulent seaside 5-star hotel located 15km from Dakar. The hotel was built by King Fahd of Saudi Arabia for a special meeting in the late 1980's and subsequently donated to the Republic of Senegal. Ironically, for technical and political reasons, this "palace" became home to the 6th world meeting of the modest and revolutionary-spirited community radio movement. The controversial conference space was to become a catalyst for things to come...

What exactly is community radio? The question rose again and again. There were as many definitions as there were participants: participatory radio, free radio, rural radio, campus radio, revolutionary radio, educational radio...

Community Radio Needs to Be a Full-Fledged Member of the Broadcasting Spectrum

Judging from the discussions that took place during AMARC 6, we can conclude that the international community radio movement has yet to make its presence strongly felt and that it will have to wage a struggle in order

La radio communautaire doit devenir un membre à part entière du cercle des diffuseurs
 À en juger par les discussions pendant AMARC 6, on peut conclure que le mouvement international pour la radio communautaire doit encore s'affirmer et continuer à se battre pour que la radio communautaire soit reconnue comme l'un des secteurs à part entière de la communauté des radiodiffuseurs. Il y a aussi beaucoup à faire pour la reconnaissance légale des radios communautaires dans plusieurs pays du monde, comme de nombreux pays africains dont le Sénégal, plusieurs pays d'Europe centrale et de l'Est, d'Amérique Latine dont l'Argentine et l'Uruguay (deux pays dont la situation ont entraîné des résolutions spéciales). Au nombre des défis les plus importants: occuper une place de choix dans l'univers des radiodiffuseurs et se faire le porte-parole de groupes et de communautés en marge des systèmes; intervenir dans les débats dont les résolutions peuvent avoir un effet sur notre secteur d'activité (par exemple les débats sur la numérisation de la radiodiffusion); étudier les possibilités de création de réseaux grâce à de nouvelles technologies facilement accessibles (modems, ordinateur, etc.).

J'ai été nommé responsable technique de la Radio du monde, un atelier sur les techniques de productions en radio communautaire. Benoît Fauteux, artiste et activiste radio québécois, était le responsable de la programmation et le producteur sénégalais Boubacar Aw, le responsable du projet. À l'origine, on avait prévu de diffuser la Radio du monde en direct de Dakar (à 15 km de là) pour toute la durée du congrès. Mais en raison de problèmes techniques et de tracas financiers persistants, cela n'a pu être réalisé. Heureusement, Wayne Morris de Toronto a pu nous bricoler un transmetteur mono de 1 watt. Ce transmetteur d'une portée de 0,5 mile, est devenu la voix d'AMARC 6. Nous "diffusions" dans les chambres grâce au système de télévision de l'hôtel. Des centaines de délégués sont venus nous rendre visite pour participer ou observer un moment de radio communautaire en direct. Nous nous sommes même essayés à "l'art radio"...

Anthony Sloan, l'artiste radio vivant à New York, a été sollicité pour la création d'une pièce pour l'occasion. Le résultat fut une œuvre dont le thème, la maladie, s'inspirait du livre "The Coming Plague". La pièce avait une imposante "distribution" (chanteurs, effets sonores, musique, narration, danse, chœur, etc.) et devait être présentée dans le hall de l'hôtel. Malheureusement, la direction de l'hôtel n'en a pas donné la permission. Finalement, après des discussions longues et animées, la performance eut lieu dans une salle à dîner adjacente. La composition reflétait parfaitement le mélange coloré et les contrastes des cultures représentées à AMARC 6. Il s'agissait là d'art radio au ton européen, composé par un artiste afro-américain et interprété par toutes sortes de bénévoles de toutes les nationalités, amateurs ou professionnels, et diffusé grâce à un émetteur pirate de 1 watt de la salle à dîner d'un hôtel cinq étoiles...

to be acknowledged as a full-fledged sector in the radio broadcasting arena. Moreover, the struggle for legal recognition of community radio remains to be waged in several countries of the world: many of the African countries, including Senegal, the AMARC 6 host; different Central and Eastern European nations; and several Latin American countries, including Argentina and Uruguay, whose situations warranted special resolutions. Some of the enormous challenges facing community radio will be: to occupy a significant position in the radio broadcasting world and provide a voice for communities and groups outside the areas of globalization; to intervene in debates whose outcomes may condition the future of our sector, such as on the development of digital audio broadcasting; and to explore possibilities for networking through certain new and easily accessible technologies (modems, computers, etc.).

I became technical coordinator of La Radio du monde (Radio of the World), a workshop in community radio production techniques. Quebecois radio artist and community radio activist Benoît Fauteux was program coordinator and Senegalese radio producer Boubacar Aw was project coordinator. Initially, Radio du Monde was supposed to broadcast live to Dakar (15 km away) for the duration of the conference. However due to endless financial and technical problems, we did not. Luckily, Wayne Morris of Toronto built us a mono 1 watt transmitter on the spot. This transmitter (c. 5 mile broadcast range) became the heart of AMARC 6. We "broadcast" through the television system into the hotel rooms. Hundreds of delegates dropped by, participated and observed community radio in action. We even attempted some "radio art"...

New York based radio artist Anthony Sloan was asked to create a piece for AMARC 6. He wrote a radio play on the theme of disease based on the book "The Coming Plague". His radio play involved a large cast: singers, sound effects, music, narration, dance, chorus, etc. The work was supposed to be presented in the central lobby of the hotel. However hotel management refused permission. After a long and animated debate, the play was performed in an adjacent dining room. The play reflected the strange, contrasting and colorful mixture of cultures at AMARC 6: European style radio art composed by an Afro-American artist performed by a wide range of amateur and professional volunteer performers from different nations and broadcast on a pirate 1 watt transmitter from the dining room of an absurd hotel...

An Experience for Young People

The Radio du monde (Radio of the World), a training and radio broadcasting experience conducted throughout the duration of AMARC 6, lent a youthful touch to the conference. Under the skillful guidance of trainers from Senegal and Quebec, 18 Senegalese men and women under the age of 25 were introduced to different aspects of radio

Une expérience pour les plus jeunes

Diffusée durant toute la durée du congrès, la Radio du monde fut une occasion d'apprentissage et une expérience de radiodiffusion qui a fait souffler un vent de jeunesse sur l'événement. Sous la supervision d'instructeurs expérimentés du Québec et du Sénégal, 18 jeunes sénégalais de moins de 25 ans se sont familiarisés avec les différents aspects de la production radio: le journalisme, la sélection musicale, etc.. Ces jeunes participants, presque tous membres du Forum Jeunesse Sénégal, ont pu continuer leur apprentissage durant la semaine suivant le congrès grâce au studio mobile prêté gratuitement par l'organisation danoise DANICOM qu'ils ont pu apprendre à faire fonctionner. Ils espèrent à présent que cette formation leur permettra de progresser dans leur démarche dont le but est de mettre en place une radio communautaire conçue par et pour les jeunes, à Pikine, dans la banlieue de Dakar.

Qu'est-ce que la musique a à voir avec tout ça? Avant de participer à AMARC 6, je me demandais ce qu'un compositeur en musique électroacoustique pouvait faire pour le dilemme Nord-Sud. Depuis AMARC 6, il est clair dans mon esprit qu'il y a beaucoup à faire sur les bases de l'échange et de la solidarité, que ce soit au niveau technique ou artistique: former, partager l'information, fournir un soutien technique, coopérer, établir des réseaux, etc.. Nous pourrions par exemple mettre en place un fonds d'équipement radio (Radio Equipment Pool, REP) afin de desservir les radios communautaires des pays en voie de développement. La fonction de ce fonds serait de répondre aux besoins pressants d'équipement électronique de tout genre (lecteurs cassettes et CD, micros, amplificateurs, transmetteurs, etc.) dans les pays du Sud, sachant que dans les pays industrialisés, les individus, institutions et industries ont souvent un surplus d'équipement qui peut donc être donné. Pour le mettre en place, il suffirait de regrouper l'équipement dans un lieu central (les donateurs recevraient des reçus d'impôts là où ce serait possible), former une équipe de techniciens bénévoles et d'ingénieurs afin d'évaluer ou réparer l'équipement au besoin, et enfin distribuer le plus généreusement possible...

Rendez-vous en Australie!

Lors d'une discussion à la fin du congrès, il a été décidé qu'AMARC 7 aurait lieu en Australie en 1998. La radio communautaire est bien développée en Australie avec, approximativement, une centaine de stations dont celles desservant la communauté aborigène. De plus, la radiodiffusion par satellite permet d'atteindre même les régions les plus éloignées du pays. Par le choix de l'Australie pour AMARC 7, nous pensons pouvoir rapprocher certains pays du Pacifique et de l'Océanie et créer de nouveaux liens avec l'Asie, une région du monde qui doit être mieux représentée dans notre mouvement.

Claude Schryer / Evelyne Foy

Claude Schryer, <cschryer@web.apc.org>, est un compositeur et un producteur installé à Montréal. Il est

production: journalism, musical selection, etc. The young people, almost all of whom are members of the Forum Jeunesse Senegal (Senegal Youth Forum), continued their apprenticeship in the week following AMARC 6 by learning how to use a mobile studio that the Danish organization, DANICOM, had given to them free of charge. They hope that this training will help them to make progress toward their goal of setting up a community radio station run by and for young people in Pikine, on the outskirts of Dakar.

What does all of this have to do with Music? Before attending AMARC 6, I wondered what a composer of electroacoustic music could do about the North-South dilemma. After AMARC 6, it became clear that much could be done on the basis of exchange and solidarity, at both technical and artistic levels: training, information sharing, technical support, cooperation, networking, etc. For example, we thought of setting up a Radio Equipment Pool (REP) to service community radio stations in developing countries. The REP is based on the assumption that there is an ongoing and often urgent need for electronic equipment of all kinds (cassette and CD players, microphones, amplifiers, transmitters, etc.) in the South and that individuals, institutions and corporations in the North, often have an excess of electronic equipment, which they can easily donate. The idea of a REP would be to gather equipment in a central location (with charitable donation receipts issued to donors where possible), coordinate a team of volunteer technicians and engineers to evaluate and repair equipment as needed, and distribute equipment as widely as possible...

See you in Australia!

At the end of the assembly, a discussion took place regarding the location for the upcoming 1998 conference, with Australia being chosen to host AMARC 7. Community radio is well developed in Australia, where approximately 100 stations exist, including those serving aboriginal communities. Moreover, satellite radio broadcasting reaches even the most remote areas of the country. Holding AMARC 7 in Australia will make it possible to bring other Pacific and Oceanic countries closer together and to establish new ties with Asia, a region whose presence needs to be strengthened.

Claude Schryer / Evelyne Foy

Claude Schryer, <cschryer@web.apc.org>, is a composer and producer based in Montreal. He is active in electroacoustics, radio and acoustic ecology.

Evelyne Foy is a founding member of AMARC and was Secretary General for many years. She is involved in various development and communications projects.

LES ONDES ...

actif dans les domaines de l'électroacoustique, de la radio et de l'écologie acoustique.

Évelyne Foy est un des membres fondateurs de l'AMARC dont elle a été secrétaire générale durant de nombreuses années. Elle se consacre à divers projets de développement et de communication.

AMARC: 3575, bd St.-Laurent, Suite 704
Montréal QC Canada H2X 2T7.
T +1 514 982 0351 F +1 514 849 7129
Email: <amarc@web.apc.org>

Merci à: Bruce Girard, Sophie Ly, Laurie Radford, Évelyne Foy, AMARC, La Radio du monde d'AMARC 6, Benoît Fauteux et Sabrina Mathews.

Traduction: Isabelle Wolfmann

EXPERIMENTAL MUSICAL INSTRUMENTS

*Quarterly Journal for the Design, Construction
and Enjoyment of Unusual Instruments*

Who's doing what with unusual musical instruments
— articles on instruments of every description,
discussions of acoustics, tools and techniques,
reviews of literature & recordings.

Subscriptions are \$24/year
(U.S. \$27 in Canada; U.S. \$34 overseas).
Send that amount, or write for a sample issue, to:

EXPERIMENTAL
MUSICAL
INSTRUMENTS
Box 784,
Nicasio, CA 94946



Pform
an interdisciplinary and performance art journal

Issue #33
Audio Art

Featuring writings
and sounds by:

Gregory Whitehead
Lou Mallozzi
Shanna Linn
Michael Burns
Bill Close & Bill
Wallace
Terri Kapsalis
Lynn Book
Gene Coleman
Allen S. Weiss
John Corbett
Eric Leonardson

**The
Audio
Art
Issue**

Comes
With
a CD!

US\$13
for
Magazine
& CD

4 issue subscription: only US\$20 we accept VISA/MC

P-Form 756 N. Milwaukee Chicago IL USA 60622 (312) 666-7737

eMUSIC™

We believe that it makes sense to have one place in the world where anyone can find recordings of experimental and electronic music, even if the discs are published by small companies or independent composers.

That's why we started eMUSIC™, worldwide sales of CDs of experimental and electronic music.

For catalogs and further information, contact us.

eMUSIC™ is a project of

Electronic Music Foundation

116 N Lake Ave; Albany, NY 12206-2710; USA

Voice: (518)434-4110; Fax: (518)434-0308

Email: eMUSC@aol.com

COMPTES RENDUS IN REVIEW

Disques compacts *

François Bayle - *L'Expérience acoustique volumes 5-6*
MAGISON, DIFFUSION i MéDIA

L'étiquette française Magison, en collaboration avec l'INA-GRM, a entrepris le projet ambitieux de faire paraître une rétrospective de l'œuvre d'un des principaux électroacousticiens français, François Bayle. Six volumes sont déjà disponibles et onze autres sont en préparation. Les volumes 5 et 6 présentent une série d'œuvres composées entre 1970 et 1972 et intitulée *L'Expérience acoustique*.

D'une durée de deux heures - à l'origine la durée prévue était dix heures! - et prolongée dans les années 80 par *Son Vitesse-Lumière*, cette pièce comprend cinq sections explorant toutes un des aspects de la perception humaine et de la communication. Dans la section I, *L'aventure du cri*, il s'agit des sons de l'émergence de la vie; la section II, *Le langage des fleurs*, traite de l'apparence des choses, le "pouvoir qu'ont certains sons"; *La preuve par le sens*, la section III, est un exercice d'écoute: c'est éloquent, innovateur, invitant mais quelque peu déroutant cependant en raison du sentiment d'immensité; la section IV, *L'Épreuve par le son*, est une étude de vingt-cinq minutes sur un son unique; finalement, la section V, *La philosophie du non*, exploite les "leçons de contradiction" de forces sonores en opposition et de l'énergie libérée par leur confrontation.

L'Expérience acoustique ressemble à ces contes épiques nocturnes que l'on écoute dans l'espoir de trouver des réponses à ces mystères dont on est pourtant peu conscient durant le jour. C'est de la musique concrète dans toute sa splendeur. On remarquera la prédominance de sons générés électroniquement - par opposition à des sons captés dans l'environnement - car cela va à l'encontre de ce à quoi on peut s'attendre avec un compositeur expérimenté de l'école française tel que François Bayle. Mais ces sons analogues grinçants finissent par prendre vie alors que Bayle les sculpte et les transforme en des sons et gestes naturels. C'est la dimension poétique même de cet art qui transparaît alors, la minutieuse disposition des sons dans le temps que Bayle s'est donné tant de mal à comprendre et révéler.

Pour écouter ces œuvres très souvent, il faut probablement être un aficionado de l'esthétique de Bayle. Ceci dit, *L'Expérience acoustique* est un document sonore important du point de vue historique et technique et un bon exemple de l'esthétique en général de la musique de François Bayle.

Le livret de cinquante pages débordé d'informations sur le compositeur, ses idées et sa musique et contient des photos évocatrices de Bayle en action dans les années 70.

Laurie Radford

Laurie Radford compose de la musique instrumentale et éa. Il enseigne aux universités Concordia et McGill de Montréal.

* Voir la page 58 pour une liste des distributeurs

CDs *

François Bayle - *L'Expérience acoustique volumes 5-6*
MAGISON, DIFFUSION i MéDIA

The French label Magison, in collaboration with the INA-GRM, has undertaken an ambitious retrospective of the music of one of France's principle electroacousticians, François Bayle. Six volumes of his work have now appeared with another eleven volumes in preparation. Volumes 5-6 present a series of works from 1970-72 entitled *L'Expérience Acoustique*.

This two hour work (originally planned to last ten hours (!) eventually continued in the 1980's with *Son Vitesse-Lumière*) consists of five sections, each exploring a different aspect of human perception and communication. *L'aventure du cri* (The Adventure of the Cry) is the sounds of the emergence of life; *Le langage des fleurs* (The Language of Flowers) delves into the appearance of things, the "power that certain sounds have"; *La preuve par le sens* (Proof By Meaning) is a type of listening exercise, eloquent, inquisitive, inviting, yet bewildering in its immensity; *L'Épreuve par le son* (Proof By Sound) is a twenty-five minute study on a single sound; and finally, *La philosophie du non* (The Philosophy of No) exploits the "lessons of contradiction", of opposing sound forces and the energy unleashed by their confrontation.

L'Expérience Acoustique is like one of those all-night epic tales one listens to in anticipation for the answer to mysteries one is hardly aware of on a daily basis. This is the flesh and blood of musique concrète. The predominance of electronically-generated sound as opposed to sounds captured from the environment is noteworthy and contrary to what one might come to expect from a seasoned electroacoustic composer of the French school. But these raspy analog timbres take on a vibrant life of their own as Bayle sculpts them in the guise of natural sounds and gestures. Above all, it is the poetic dimension of this art, this careful placing of sounds in time which Bayle has taken such pains to understand and reveal.

Although one would admittedly have to be an aficionado of Bayle's aesthetic to visit some of these works with great frequency, *L'Expérience Acoustique* is an important audio document, historically, technically and as a testament to the overall aesthetic panorama of the music of François Bayle. The accompanying 50 page booklet is a wealth of information about Bayle, his ideas and his music and contains some telling photos of the composer in action in the 1970's.

Laurie Radford

Laurie Radford composes instrumental music and ea, and teaches at Concordia and McGill Universities.

* Please see page 58 for a list of distributors

Michel Chion - *Gloria*

Metamkine, *DIFFUSION* i MÉDIA

Gloria de Michel Chion est une composition d'une texture surprenante et l'œuvre électroacoustique la plus intéressante que j'ai entendue ces derniers temps. C'est également une des rares pièces que j'écoute assez fréquemment. C'est à la fois apaisant et inquiétant.

Instruments, voix d'hommes et de femmes, sons d'ambiance disparaissent en se croisant et créent une collision contrapuntique. Les sons sont facilement reconnaissables car le traitement est minime. Ce "Cinéma pour oreille" est un travail narratif mais de façon peu évidente. Des ambiances de petites villes, un accordéon, de l'eau, un écho, autant de sons qui m'ont permis de rentrer dans l'œuvre. Au bout de cinq minutes, on entend des coups de feu et des craquements. Quelque chose va mal. Un homme commence à geindre douloureusement: "Gloria!"...

Cette composition a une mélodie qui revient. Elle flotte dans les airs, repasse, est chantée, sifflée. Après seize minutes, notre héros blessé reprend ces "glorias" gémissants et grotesques. C'est presque drôle, mais pas vraiment.

Ce travail est d'une étonnante subtilité. C'est accessible, changeant, stimulant et beau.

Frank Koustrup

Frank Koustrup est un compositeur autodidacte vivant à Montréal. Il a joué cette année un rôle essentiel dans le bon fonctionnement de la CEC.

Michel Chion - *Requiem*

empreintes DIGITALes

Voici la douzième parution de la maison *empreintes DIGITALes* qui compte maintenant un catalogue de dix-huit disques compacts représentatifs des diverses formes d'art électroacoustique. Il a été réalisé en collaboration avec l'INA-GRM et est au nombre des réalisations récentes présentant des artistes électroacoustiques internationaux. Ce disque a un intérêt particulier puisqu'on y trouve principalement la réédition de *Requiem*, une œuvre composée et interprétée pour la première fois en 1973 et qui avait paru à l'origine sur un disque vinyl de l'INA-GRM.

Chion est un électroacousticien français de la première heure et un des principaux théoriciens dans le domaine, partisan d'un retour aux principes de non-causalité à l'origine de la musique concrète et composant rigoureusement dans ce style. Son œuvre est vaste et d'une grande diversité, sa carrière couvre les années soixante à nos

Michel Chion - *Gloria*

Metamkine, *DIFFUSION* i MÉDIA

The most appealing electroacoustic work I have heard recently, *Gloria* from Michel Chion is an intriguingly layered composition. This is one of the rare works that I listen to repeatedly. It both soothes and disquiets.

Instruments, male and female voices, ambient sounds crossfade and collide contrapuntally. The sounds are largely recognizable because minimally processed. 'Cinema for the ears', the work feels narrative but not obviously. Small town ambiences, accordion, water and echo pull me into the work. After five minutes, upclose gunshots and crunching noises suggest something very wrong. A male character wails in pain "Gloria!..."

This work even has a recurring melody. It floats in, floats by, is sung, is whistled. After sixteen minutes, the seemingly wounded male starts to grotesquely wail his 'glorias', almost funny but not quite.

This work is perplexingly subtle, accessible, moody and challenging, and beautiful.

Frank Koustrup

Frank Koustrup is a composer living in Montréal. He has been instrumental in keeping the CEC office functioning this past year.

Michel Chion - *Requiem*

empreintes DIGITALes

The twelfth release from *empreintes DIGITALes* (which now boasts a catalogue of twenty one CD's exemplifying the diversity of the electroacoustic arts) is a collaboration with INA-GRM, and is one of a number of recent projects involving international electroacoustic artists. This disc is of special note since the principal work, *Requiem*, was first presented on vinyl by INA-GRM in the year of its completion and premiere in 1973.

Chion is a senior French electroacoustic composer and one of the art's principle theoreticians advocating a return to the noncausal principles at the origin of musique concrète, and composes rigorously in this style. He has a large and diverse œuvre dating back to the sixties including many large scale 'concrete melodramas' such as *La tentation de Saint-Antoine* and *Le Prisonnier du son*.

Requiem, based upon the text for the Mass for the Dead, presents an array of 'testimonies' from various voices in ten movements over the course of 37 minutes. The blending and rapid juxtaposition of electronic sounds, environmental soundbites, a myriad of vocal styles and contexts presenting texts heavy with centuries of meaning,

jours et inclut des pièces importantes, des "mélodrames concrets", tels que *La tentation de Saint-Antoine* et *Le Prisonnier du son*.

Requiem, dont le texte est basé sur la Messe des morts, est un ensemble de "témoignages" de sources vocales différentes, en dix mouvements et d'une durée totale de 37 minutes. Avec un mélange et une juxtaposition rapide de sons électroniques et de sons environnementaux, une myriade de styles vocaux et de contextes aux textes chargés de sens, *Requiem* crée un effet dramatique d'embardees, surprenant quelquefois, et qui va du Sanctus le plus fou au mouvement final, un Libera me transcendental.

Les *Variations* qui suivent sont un peu comme une mosaïque et sont représentatives des recherches techniques poursuivies par Chion à la fin des années 80. Des blocs de matériel contrastant changeant constamment et introduits par un bref thème de valse se développent en une réflexion et une "affirmation de la tornade de la vie".

La dernière pièce sur le disque, *Nuit Noire*, est un exemple parfait du style monodramatique de Chion. Un héros anonyme gémissant et grognant déambule tel un somnambule au milieu d'une série de séquences cauchemardesques. Angoisse, terreur, folie...un portrait des profondeurs dans lesquelles l'humain peut descendre. La pièce de Michel Chion est une forme de musique concrète des plus pures et des plus dépouillées. Peut-être aussi des plus profondes.

Laurie Radford

David Eagle and Hope Lee - *emotion*
New Concert Discs

De Montréal à l'Allemagne, de la Californie à Calgary, les visions esthétiques et carrières musicales de David Eagle et Hope Lee se poursuivent. Ils nous proposent sur *emotion* deux de leurs œuvres respectives.

Solitudes (1990-92) de Eagle est une composition pour un pianiste et son partenaire, un ordinateur en l'occurrence, relié au système MAX et activant un piano Disklavier. Le résultat est un duo de piano d'une grande virtuosité dont les quatre mouvements comportent une grande variété d'approches d'écriture pour ce type de production. C'est une pièce d'une grande fluidité qui nous présente d'abord, en filigrane, de délicats nuages de voix qui s'entremêlent, puis un passage aux harmonies et aux registres très bien définis.

La seconde composition de Eagle s'intitule *Traces* (1991). C'est une pièce pour flûte et instrument commandé par le système MAX/SampleCell qui interprète le jeu du flûtiste et

Requiem creates a lurching and sometimes startling dramatic course which runs the gamut from the maniacal *Sanctus* to the transcendental final movement, *Libera Me*. The mosaic-like *Variations* which follow arise from a period of technical studies undertaken by Chion in the late 1980's. Constantly changing blocks of contrasting materials anchored by a short waltz theme, develop into a reflection and "affirmation of the whirlwind of life".

The final work on the disc, *Nuit noire*, is a visceral example of Chion's monodramatic style. It presents an anonymous moaning and groaning hero who wanders somnambulistically amidst a series of nightmarish dream sequences. Anguish, terror, insanity...a portrait of the depths to which mankind can descend.

Michel Chion's work is musique concrète at its purist and leanest, perhaps also at its most profound.

Laurie Radford

David Eagle and Hope Lee - *emotion*
New Concert Discs

David Eagle and Hope Lee have pursued their diverse aesthetic visions and musical careers from Montréal to Germany and California to Calgary. On *emotion* they offer the listener two of each of their works.

Eagle's *Solititudes* (1990/92) couples a pianist with a MAX-driven computer partner via the Disklavier piano. The result is a virtuosic piano duo in four movements which exhibits a wide variety of approaches to writing for this extended piano. The piece moves fluidly from delicate, filigree clouds of criss-crossing voices to boldly delineated harmonies and registral designs.

Eagle's second work, *Traces* (1991), combines a flautist performing with a MAX/SampleCell instrument that interprets the live performer's actions and responds with canonic material, variations, new material and in some cases takes the lead as it distills its own unique musical personality from the flautist's input. There is an organic sense to the work, the computer instrument remaining for the most part closely allied to the timbral and gestural language of the flute materials, following it closely, at times spinning a gentle web of voices around the flute, and then near the end of the work, finally establishing its own sonic image.

...I, *Laika*... (1988-89) for flute, cello, and piano by Hope Lee is adventurous in its instrumental writing and intriguing in its formal design. A sense of natural development balanced with both meditative and propulsive tendencies carries the work into many expressive areas over

y répond par des canons, des variations, du nouveau matériel et parfois même, devient la voix principale de cette pièce avec une personnalité musicale qui lui est propre et déduite en quelque sorte du jeu du flûtiste. Il y a ici une réelle impression de structure, l'ordinateur interagissant avec le langage de la flûte, répondant aux gestes et aux timbres, tissant parfois autour de celle-ci un léger voile vocal avant d'établir, vers la fin du morceau, sa propre image sonore.

...*I, Laika* (1988-89) est une composition de Hope Lee pour flûte, violoncelle et piano dont l'écriture est audacieuse et la forme, intéressante. Ce travail d'une durée de vingt minutes comportent plusieurs zones d'expression créées d'une part par la progression naturelle de la pièce et, d'autre part, par des tendances méditatives et un sentiment de propulsion. Chaque instrument établit et conserve une personnalité distincte, permettant ainsi trois perspectives différentes du même voyage musical, faisant route ensemble à l'occasion, s'opposant parfois.

entend, entend le passé qui marche... (1992), une pièce de Lee pour piano et bande conclut cet enregistrement. Il y a, tout au long de cette composition, quelque chose de fragile et d'atemporel alors que l'emphase est mise tour à tour sur le piano et sur le matériel de la bande. Ce dernier, encore une fois, consiste en un traitement du piano (d'enregistrements essentiellement), avec, ici et là, des voix additionnelles. Ce sont ces chants, ces vocalises éthérées et presque surnaturelles, que l'on peut entendre au début et qui reviennent à l'occasion pour entourer le piano d'une vaporeuse résonance.

emotion est produit en collaboration avec CBC Calgary et le Banff Centre for the Arts et est interprété par des membres du New Works Calgary Ensemble.

Laurie Radford

Gilles Gobeil - *La mécanique des ruptures*
empreintes DIGITALes

Le compositeur Gilles Gobeil procluit régulièrement de nouvelles œuvres et s'est fait connaître pour son approche personnelle et sophistiquée de la composition électroacoustique. Il a remporté l'année passée à Stockholm, l'"Electronic Arts Award" et, dans les dix dernières années, un nombre important de prix, nationaux et internationaux. Ce disque compact sur étiquette *empreintes DIGITALes* présente huit de ses œuvres composées dans la dernière décennie.

C'est *Le Vertige Inconnu* (1993), peut-être la composition qui a remporté le plus de succès, qui débute cet enregistrement. C'est une pièce qui, en quelque sorte, résume les préoccupations du compositeur, préoccupations

its twenty minute duration. The instruments establish and maintain a distinct individuality and provide three simultaneous perspectives of the same musical journey, rallying together at certain points, at others meeting in conflict.

The final work on the disc, Lee's *entend, entend le passé qui marche...* (1992) is for piano and tape. A fragile, timeless quality persists throughout this work with the focus delicately alternating between piano and tape materials. The tape part once again takes as its model the extended piano consisting of processed piano recordings with some additional vocal chants. These chants set the hovering, other-worldly tone at the very beginning of the work and return from time to time to subsume the piano in an ethereal resonance.

emotion was produced in collaboration with CBC Calgary and The Banff Centre for the Arts and features performers from the New Works Calgary Ensemble.

Laurie Radford

Gilles Gobeil - *La mécanique des ruptures*
empreintes DIGITALes

Winner of this past year's Stockholm Electronic Arts Award and of numerous other international and national prizes over the past decade, Gilles Gobeil has established his refined and singular approach to electroacoustic composition with a growing series of works. This 1994 CD from *empreintes DIGITALes* brings together eight of his works from the past decade.

The disc begins with Gobeil's most successful work to date, *Le Vertige Inconnu* (1993), a work that in a sense summarizes the composer's preoccupations found in varying degrees of evolution in the other works on the disc. He uses visceral sound materials that are drawn from machines, industry and the urban environment; fine attention to structural detail where abrupt, screaming sequences of grinding and whining metal are juxtaposed with the relative repose of whirring gears, hissing steam and rich, throbbing drones; and new spatial environments where these industrial voices are given shape, size, and speed as they collide and combine in ever-new trajectories and textures. *Le Vertige Inconnu* is severe, and of a beautiful purity of design and balance of form and material.

Two works on the disc, *Voix Blanche* (1988-89) and *Là où vont les nuages...* (1990-91), utilize the ondes Martenot in combination with tape and additional sources of sound generation and processing via MIDI (in the case of the *Là où vont les nuages...*). The ondes is not so much a soloist in these works but rather an equal sonic source contributing

que l'on retrouve aussi dans d'autres pièces de ce disque mais à différents stades d'évolution: l'utilisation d'un matériel sonore "cru" (viscéral), comme des bruits de machines ou d'environnements industriels et urbains, une attention toute particulière portée à la structure lorsqu'il y a juxtaposition de séquences de sons assourdissants de métal qui crisse et grince et de ceux, à peine plus reposants, d'embrayages de vitesses, de sifflements de vapeur et autres vrombissements, la création d'un nouvel espace, d'un nouvel environnement où ces sons industriels prennent forme, se définissent en taille et en vitesse, où ils se percutent et se combinent à l'intérieur de textures et sur des trajectoires toujours nouvelles. *Le Vertige Inconnu* est une œuvre rigoureuse et d'une belle pureté dans le concept et l'équilibre de la forme et du matériel.

Voix Blanche (1988-89) et *Là où vont les nuages...* (1990-91) sont deux œuvres pour ondes Martenot et bande et, dans le cas de la seconde, sources sonores additionnelles et traitement MIDI. Les ondes ne sont pas traitées dans ces pièces comme un instrument soliste mais plutôt d'égal à égal avec les autres sources sonores. Celles-ci sont complémentaires au matériel sur bande qui consiste en une voix cristalline, souple et obsédante émergeant de constructions complexes de gestes et de timbres. C'est seulement dans les interludes fantomatiques qui viennent s'interposer en douceur entre les frictions, collisions, ponctuations annonçant une apogée imminente des phrases principales, que les ondes Martenot font entendre leur voix, seules, comme un dernier survivant.

Le cœur de ce disque, autant en raison de sa durée que de son registre d'expression, c'est *La Ville Machine* (1992), une œuvre présentée comme "un drame électroacoustique sur l'écologie sonore". Il y a ici une tension constante entre des voix essouffées évoquant des images, des cauchemars, une mission remplie de moments de confusion et d'appréhension et qui sont immergées dans un environnement changeant constamment allant de ponctuations grotesques de sons urbains à des collages d'activités humaines: le rivage, la rue, le terrain de jeu...et les paroles pleines d'espoir d'un enfant. Il y a dans ce travail une urgence. Son contenu, bien que troublant, est optimiste dans sa façon d'affronter sans hésitation et d'embrasser la source même de destruction à laquelle il fait référence: la cité mécanisée.

Rivage (1986) est certainement le travail le plus délibérément "viscéral" de ce disque. Il reflète de manière évidente une des premières tendances de Gobeil, soit l'utilisation de sons industriels et la conception de structures formelles dépendant justement du poids des sons utilisés. Il contient plus de sons manufacturés et mélangés à des sources environnementales que dans ses œuvres plus récentes, mais a déjà le caractère pensif et sombre qui s'est confirmé dans ses dernières créations. La composition la

to and complementing the materials of the tape part with its crystalline, supple and haunting voice emerging from complex gestural and timbral constructs. It only predominates, like a sole survivor, in the ghostly interludes that hover softly between the main phrases of friction, collision and impending climactic punctuation.

La Ville Machine (1992), "an electroacoustic drama on the subject of sound ecology", is the heart of the disc both by its duration and its breadth of expression. There is an unflinching tension between breathless voices sharing images, nightmares, a mission fraught with confusion and apprehension, immersed in an environment constantly shifting from grotesque urban punctuations to collages of human activity, the seashore, the street, the playground... and the hopeful words of children. There is an urgency to the work and its contents, unsettling, yet optimistic in its unabashed confrontation and its embrace of the very source of the destruction it alludes to: the mechanized city.

Rivage (1986) is perhaps the most blatantly visceral of the works presented here. It clearly reveals Gobeil's early preoccupation with industrial sound materials and formal structures driven forward by the very weight of the sounds they contain. It features a more prominent use of fabricated materials in combination with environmental sources than the later works, but already maintains a darkly pensive character that finds its way into most of the later works.

The earliest work presented on *La mécanique des ruptures, Traces* (1985) reveals, like *Rivage*, the seeds of Gobeil's gestural and structural preoccupations: the contrast between highly charged textures and large, quivering spaces inhabited by delicate shimmers of sound and the chirping of natural environments.

The reverse chronological order of the works on the disc takes us from concision and refinement back to a time of searching and discovery. Try reprogramming your CD player and follow the composer's original journey!

Laurie Radford

alcides lanza - *New Music from the Americas, 2*
Shelan

Several recent CD releases from Shelan productions have highlighted alcides lanza as composer, most notably *Trilogy* from 1992.

This second release in the *New Music from the Americas* series focuses upon another aspect of lanza's activities, that of solo performer of works for piano with tape and/or electronics. lanza is an untiring promoter of new works from established as well as young, budding composers and

plus ancienne de ce disque, *La mécanique des ruptures, Traces* (1985), comme *Rivage*, met en évidence les premières préoccupations du compositeur en ce qui a trait aux gestes et à la structure: la recherche d'un contraste entre des textures très chargées, de larges et vibrants espaces habités par des sons discrets et délicats et la mélodie des environnements naturels. L'ordre chronologique inversé de ce disque nous permet un voyage dans le temps, de la concision et du raffinement d'aujourd'hui à une époque de recherche et de découverte. Vous pouvez aussi, si vous le désirez, re-programmer votre lecteur de CD et refaire le voyage original avec le compositeur!

Laurie Radford

alcides lanza - *New Music from the Americas, 2*
Shelan

La maison de production Shelan nous a déjà présenté l'œuvre du compositeur alcides lanza avec notamment la parution récente de plusieurs CD et plus particulièrement celle de la *Trilogy* de 1992. Voici la seconde partie de *Music from the Americas* qui nous fait découvrir un des autres volets d'activités de lanza, celui d'interprète, de pianiste en l'occurrence. Il s'agit ici d'œuvres pour piano et bande et/ou traitement. lanza est un promoteur infatigable de la musique nouvelle, celle de compositeurs établis mais aussi celle de jeunes noms et ce disque nous offre une partie du répertoire au programme des abominables Marathons de piano de 1987 et 1992. Se retrouvent sur cet enregistrement, plusieurs œuvres de compositeurs canadiens écrites pour lanza et des pièces moins récentes de compositeurs d'Amérique du Nord et du Sud que lanza a déjà présentées au cours des dernières années. La plupart sont pour piano seul, deux sont pour piano et bande, une seule combine bande et traitement.

La première œuvre sur cet enregistrement est un travail assez long du compositeur argentin Juan Carlos Paz intitulé *Música 1946*. Il s'agit du premier enregistrement de cette œuvre dodécaphonique en un mouvement d'une grande richesse qui, écrite en 1946, laissait présager des nombreuses applications de l'écriture dodécaphonique reprises plus tard par les compositeurs européens et américains de musique sérielle. Viennent ensuite deux courtes œuvres de Bengt Hambraeus, *Klockspel* et *Invenzione 2*, qui nous permettent de découvrir ce compositeur très productif à la personnalité unique. lanza, au piano, y est ici aussi subtil qu'impétueux. Plusieurs pièces des années 70 sont également interprétées sur ce disque. *Mutationen III* (1971) du compositeur brésilien Claudio Santoro est celle qui utilise le plus de traitement, la bande et le matériel en direct montrant à la fois à une approche traditionnelle et à une autre, plus innovatrice, du piano. La bande et le piano travaillent en parallèle créant

this disc offers the listener a sampling of the repertoire which made up part of his infamous Piano Marathons of 1987 and 1992. The disc combines several Canadian works written for lanza with some older works from North and South American composers he has championed in recent years. The majority of the works are for solo piano with two others combining the piano with tape and one using electronic transformations.

The first work on *New Music from the Americas, 2* is a lengthy essay by the Argentinian composer Juan Carlos Paz entitled *Música 1946*. This is the first recording of this seminal one movement dodecaphonic work which, written in 1946, foreshadowed many of the applications of 12-tone writing to be taken up later by the principle European and American serial composers.

Two short works from 1968 by Bengt Hambraeus, *Klockspel* and *Invenzione 2*, offer a glimpse at the unique voice of this prolific composer and demonstrate both lanza's subtle, as well as fiery, keyboard skills.

Several works from the 1970s are included on this compilation. Brazilian Claudio Santoro's *Mutationen III* (1971) is the most "extended" of all of the works presented on the recording deriving its tape and live materials from both traditional and more adventurous approaches to sounding the piano. The tape and piano materials are closely allied creating a piano duo effect. The focus here is on articulation and timbre, variety and nuance, the rhythmic and dynamic shape of the work floating from distant whispers to thundering cascades.

Another work from the 1970s, *Mirrors* (1978) for pianist and tape recordist, by the American composer/pianist Richard Bunger, is a long-time lanza favorite with its perpetuum mobile character and its use of tape delay as an integral part of the compositional scheme.

A trio of works from young Canadian composers round out the disc. Brent Lee's *Anteriorities* (1989) for piano and tape investigates a state of resonance and recall. The piano presents a lingering yet incessant series of harmonies while the tape echoes and projects the timbral essence of the instrument. *Of experiential fruit* (1988) for solo piano by Micheline Roi alternates an insistent driving character with extended ethereal interludes concentrating on extended piano sonorities. Unfortunately, neither of the two types of music manages to sustain its potential towards a convincing fusion or conclusion. Chris Howard's solo piano piece *Chanson d'automne* (1989) probes autumnal shades of lyricism, pensive, dark and slow moving. A rigidity of formal design and dodecaphonic language often overpowers these potentially fruitful characteristics

The trilingual program notes of *New Music from the Americas, 2* provide a wealth of information about the

ainsi un effet de duo de piano. L'accent est mis sur l'articulation et le timbre, la variété et la nuance, les formules rythmiques et les dynamiques évoquant tour à tour de lointains murmures et de retentissantes cascades. Également composée dans les années 70, *Mirrors* (1978) du compositeur et pianiste américain Richard Bunker, est une œuvre pour piano et bande, une des favorites de l'année, avec un caractère de mouvement perpétuel et un délai de la bande utilisé comme partie intégrante de la conception de la pièce.

Pour finir, trois œuvres de compositeurs canadiens. *Anteriorities* (1989) de Brent Lee, pour piano et bande, explore le domaine de la résonance et de la mémoire. Au piano, des harmonies qui demeurent malgré leur caractère très actif, la bande elle, se fait l'écho et la projection de l'essence même du timbre de l'instrument. Quant à *Of experiential fruit* (1988) pour piano seul de Michéline Roi, c'est une œuvre dont les passages entreprenants et insistants alternent avec de longs interludes plus éthérés explorant diverses sonorités de piano. Malheureusement, ni l'un ni l'autre de ces passages contrastants ne parvient à créer un sentiment de direction vers une fusion ou une conclusion qui ne soit convaincante. Finalement, *Chanson d'automne* (1989), une œuvre pour piano seul de Chris Howard, termine cet enregistrement avec une note automnale de lyrisme, réflexion, obscurité et lenteur. La conception un peu trop formelle et le langage dodécaphonique estompe malheureusement souvent ces notions qui ont pourtant un potentiel d'exploration.

Les notes trilingues du livret de *Music from the Americas, 2* fournissent énormément d'informations sur les compositeurs et leur musique; on apprécie également la qualité de cet enregistrement fait avec le procédé technologique Naturel Surround Sound. Un enregistrement important donc en ce qui concerne le répertoire pour piano du XX^e siècle présentant de nouvelles voix canadiennes ainsi que des compositeurs plus connus du milieu du siècle.

Laurie Radford

Alvin Lucier - *Clocker*
Lovely Music

Les expérimentations sonores d'Alvin Lucier ne datent pas d'aujourd'hui. Qu'il travaille avec des systèmes de feedback, comme dans *I am sitting in a room*, ou bien avec des ondes radio naturelles comme dans *Sferics*, Lucier produit toujours des pièces avec traitement intéressantes.

Clocker ne fait pas exception. Voici un travail de presque 45 minutes portant uniquement sur le tic-tac d'une horloge. Mais c'est le traitement de ce tic-tac qui rend ce travail fascinant à écouter. Le compositeur est parti de l'idée qu'en se concentrant, on pouvait entendre l'horloge accélérer ou

composers and their music and the disc offers the added listening pleasure of having been recorded with Natural Surround Sound technology. This is a strong addition to the recorded repertoire of twentieth century piano music representing both new Canadian voices and mid-century classics.

Laurie Radford

Alvin Lucier - *Clocker*
Lovely Music

Alvin Lucier has long been known as a sonic experimenter. Whether he is working with feedback systems (*I Am Sitting in a Room*) or naturally occurring radio waves (*Sferics*), Lucier has always produced interesting process pieces.

Clocker is no exception. Here is a work of nearly 45 minutes in duration which consists solely of the sound of a clock ticking. It is the manipulation of this ticking sound which makes the piece an entrancing listen. The composer proceeded with the idea of making a clock speed-up or slow-down by simply concentrating on it. With the aid of a contact mic, digital delay and galvanic skin sensor, the composer has succeeded in creating this illusion.

Almost any attempt to play this work as a piece of background music/noise is generally futile. The listener is most often drawn in to the soundscape of the ticking clock and led away from any other business at hand.

Chris Meloche

Chris Meloche is an electroacoustic artist living in London Ontario. He hosts and produces the weekly radio show *Wired for Sound*, PO Box 1403 Stn A, London ON N6A 5M2

Daniel McCarthy - *ELECTRO-ACOUSTIC*
Truemedial Records

A Michigan native, Daniel McCarthy now teaches music at Indiana State University. Music included on this CD represents his electroacoustic works dating from 1989 to 1993.

Works like *Concerto for Marimba, Percussion and Synthesizers* and *TREEBEARD: Ent and Wife* present a spontaneous, lively and quirky feel. Sections segue from sombre quiet moments to manic percussive dialogues between live musicians and drum machines.

Musically, the material runs a line stretching from reference points as diverse as Boulez, Zappa and Gentle Giant. An interesting mix, to say the least.

Chris Meloche

ralentir. Avec l'aide d'un micro de contact, d'un délai numérique et d'un capteur, il réussit à créer cette illusion. Surtout n'essayer pas d'utiliser cette pièce comme musique/bruit de fond. Le paysage sonore du tic-tac est tellement captivant qu'il retient toute l'attention de l'auditeur et l'empêche de faire quoi que ce soit d'autre au même moment.

Chris Meloche

Chris Meloche est compositeur de musique électroacoustique. Il anime l'émission de radio *Wired for Sound* (coordonnées page 19) à London en Ontario.

Daniel McCarthy - ELECTRO-ACOUSTIC

Truimedia Records

Natif du Michigan, Daniel McCarthy enseigne maintenant à l'Indiana State University. Ce disque compact présente ses œuvres électroacoustiques composées entre 1989 et 1993.

Concerto for Marimba, Percussion and Synthesizers et *TREEBEARD: Ent and Wife* ont un caractère spontané, vivant et capricieux. Des passages sombres et calmes s'enchaînent à des dialogues percussifs et emportés entre des musiciens et des boîtes à rythme.

Du point de vue musical, on sent dans ce matériel des influences aussi diverses que celle de Boulez, Zappa et Gentle Giant. Un mélange intéressant, c'est le moins qu'on puisse dire.

Chris Meloche

Neil B. Rolnick - *ElectriCity*

O.O. Discs

Quatre œuvres figurent sur cet enregistrement du compositeur américain Neil B. Rolnick datant de 1992: une œuvre de musique de chambre de longue durée pour instruments et traitement et trois courtes pièces pour soliste et, selon le cas, bande conçue par ordinateur. La pièce titre *ElectriCity* (1991) pour flûte, clarinette, violon, violoncelle, synthétiseur, échantillonneur et traitement numérique est une composition d'une quarantaine de minutes en quatorze parties exploitant le thème de l'électricité et comportant du matériel inspiré de la musique des Balkans. A vrai dire, à l'écoute, ces influences ne sont guère évidentes et on a du mal à les discerner au milieu de ce fouillis d'idées musicales auquel on a cru bon d'ajouter des touches de synthétiseur ici et là. Pour un travail utilisant soi-disant le dernier cri de la technologie et un compositeur de la trempe de Rolnick (il enseigne l'électroacoustique et les techniques médias à l'institut polytechnique Rensselaer), le contenu en est assez décevant. Les sources en ne sont pas travaillées de façon

Neil B. Rolnick - *ElectriCity*

O.O. Discs

American composer Neil B. Rolnick's 1992 CD release *ElectriCity* offers four pieces: an extended chamber music work for instruments and electronics, and three short works for soloist with or without computer-generated tape.

The "title track" *ElectriCity* (1991), for flute, clarinet, violin, cello, synthesizer, sampler, and digital processing is more than forty minutes in duration, and presents fourteen sections of music based on themes of electricity and the music of the Balkans. In actual fact, it is difficult to discern any concrete evidence of these influences in this series of rambling musical statements which are given a clichéd dash of synthesizer flavour from time to time. For a work presented as using the latest in technology by a composer with Rolnick's track record (he teaches electroacoustic and media techniques at Rensselaer Polytechnic Institute), the extent of the electroacoustic work is disappointing. The electroacoustic sources for the most part take a back seat to the acoustic instruments, adding little splashes of colour here and there, setting up delayed copies of instruments to increase the density of sections, and never veering from a pitch-oriented style except for the sound of a passing truck here and a percussion sample there. The forty minute duration of the work is especially problematic in terms of the overall formal design and shape of the piece. If the fourteen sections of the piece were short works in their own right, one could perhaps credit them for the limited musical world each sets out to explore. After forty minutes of trying to find a convincing shape from section one to fourteen?! The often banal and directionless instrumental writing did nothing to substantiate the situation especially since it represents 95% of the piece.

The shorter solo works are more successful. *Wondrous Love* (1991) for trombone and computer-generated tape is based on an Appalachian hymn, and features the masterful playing of George Lewis. The computer-generated materials intermingle, lead, follow, accompany and generally provide a convincing counter and complement to Lewis's wide-ranging performance skills.

Blowing (1980) for solo flute is the only work on the disc which does not involve some electroacoustic means. Flautist Robert Dick's ability to extend the timbral and expressive compass of the flute results in a work that in many ways presents a richer palette than the "plugged-in" works on the disc.

The final work on *ElectriCity*, *Ever-Livin' Rhythm* (1977) for solo percussion and computer-generated tape, draws its inspiration and musical materials from Ba-Benzele pygmies of central Africa. The vital, lurching rhythms and colours of the percussion part are filled out by the tape materials,

indépendante, elles se "reposent" la plupart du temps sur les parties instrumentales, servant parfois de tâches de couleur, reproduisant d'autres fois avec un retard les parties instrumentales afin de rendre certains passages plus denses. Mais jamais elles ne se démarquent du caractère écrit de la pièce, exception faite des passages où l'on entend un camion qui passe et des enregistrements de percussions échantillonnées. Quarante minutes, c'est long, d'autant plus long qu'il y a un problème avec la conception formelle et la progression de la pièce. Si les quatorze parties étaient chacune une courte pièce, au moins pourrait-on leur trouver un intérêt pour le monde musical, même limité, que chacune alors explorerait. Mais pendant quarante minutes, on essaye juste de se convaincre de l'existence d'une progression logique d'une section à une autre. L'écriture instrumentale, somme toute banale et sans vraiment de direction, ne fait rien pour arranger la situation. Surtout qu'elle représente 95% du travail...

Les courtes pièces sont plus réussies. *Wondrous Love* (1991), une composition pour trombone et bande, est basée sur un hymne des Appalaches. Elle est interprétée avec grande maîtrise par le tromboniste George Lewis. Le matériel sonore sur la bande s'entremêle, mène le jeu ou suit l'instrument, accompagne et, de manière générale, constitue un partenaire et un complément convaincant aux multiples talents d'interprétation de Lewis. *Blowing* (1980) pour flûte seule, est la seule composition de cet enregistrement sans partie électroacoustique. La capacité du flûtiste Robert Dick à étendre le registre expressif et de timbres de la flûte font de cette pièce un travail à la palette bien plus riche que les œuvres "branchées" de ce disque. Dernière pièce sur ce disque, *Electricity, EverLivin' Rhythm* (1977) est un travail pour percussions et bande dont la source d'inspiration est la musique de pygmées Ba-Benzèle d'Afrique centrale. Le matériel sur bande s'ajoute aux embardees rythmiques et aux couleurs des percussions, multipliant les timbres et offrant quelques idées musicales intéressantes. Les textures légères de radio FM et les diverses ponctuations paraissent quelque peu archaïques mais elles ont une justification musicale, celle d'établir un contraste avec les percussions qui finissent de toute façon par masquer la pauvreté de leur timbre.

On peut aspirer au mariage de la musique et de l'informatique. Mais pour célébrer ce mariage, aujourd'hui tout comme il y a dix ans, il ne suffit pas d'avoir recours à un système de délai numérique et à une émulation rudimentaire de timbres acoustiques. S'accomoder de la simplicité n'a jamais favorisé l'avancement de l'expression artistique.

Laurie Radford

extending the timbral registers and contributing some interesting musical ideas of its own. The warbly FM textures and punctuations seem somewhat archaic now, but they serve a strong musical purpose in relation to the percussion materials which ultimately outweighs their timbral shortcomings.

One has such hopes for the wedding of music and the computer. Simply using it as a digital delay unit and as a rudimentary emulator of acoustic timbres hardly satisfies the hopes of not only today but of even a decade ago. Sitting comfortably in the lap of simplicity will never push forward the aspirations of expression.

Laurie Radford

Vivienne Spiteri - *comme si l'hydrogène...the desert speaks...*
J&W Recordings

This recording displays the excellent and highly virtuosic multidimensional playing of Canada's foremost harpsichordist, Vivienne Spiteri.

High in Canadian content, this contemporary music CD opens impressively with David Keane's *Turbo Toccata* (1989). The engaging digital sounds are triggered from two TX802 synths activated by a MIDI system. With good forward momentum, this piece is one of the best composed by Keane. Swedish composers Hedman and Karlsson are known in the field of ea for the quality of their production and the singularity of their collaborative approach. Their piece, for amplified harpsichord and computer generated tape, also includes recorded harpsichord sounds. Spiteri's extended techniques include using mallets and other objects, obtaining novel tone-colours by producing harmonics and plucked sounds.

In *La Ventana deshabitada* (The vacant Window) Argentinean Elsa Justel recorded only the resonance after the onset of the sound and a collection of mechanical noises typical of the instrument. The dialogue between live and recorded parts is animated and poetic, organized as an ever increasing drama, climaxing around four minutes into the piece.

Doubling by Tim Brady is recorded here in a version for harpsichord and reverberation. Straightforward in its formal aspects, the obsessive percussive ideas alternate or overlap with the quasi trill melodic line. A more edgy section follows, with shorter ostinato phrases creating a hesitant mood which abruptly ends on a single chord.

Saariabo, in Jardin secret II (The secret Garden) fuses the pre-recorded harpsichord with Spiteri's own voice. This expressive work has an intimacy absent in the other works.

Vivienne Spiteri - *comme si l'hydrogène... the desert speaks...*

J&W Recordings

Voici une exécution remarquable et d'une grande virtuosité et un exemple du jeu multidimensionnel de la claveciniste canadienne la plus en vue, Vivienne Spiteri.

Ce CD présente essentiellement de la musique canadienne et débute avec l'impressionnant *Turbo Toccata* (1989) de David Keane. Les sons numériques utilisés sont intéressants et générés par deux synthétiseurs TX802 activés par un système MIDI. Il y a dans cette pièce des moments forts et c'est probablement une des plus intéressantes composées par Keane.

Les compositeurs suédois Hedman et Karlsson sont connus dans le milieu de l'éa pour la qualité de leur production et le fait notable qu'ils travaillent en collaboration. Leur composition sur ce CD est pour clavecin amplifié et bande générée par ordinateur et contient également des enregistrements de sons de clavecin. La très grande technique de Spiteri (qui comprend l'utilisation de maillets et d'autres objets) lui permet de créer des couleurs nouvelles en produisant des harmoniques et des sons de cordes pincées.

Dans *La Ventana deshabitada* (La fenêtre inhabitée), la compositrice argentine Elsa Justel a utilisé pour sa composition la résonance qui se produit juste après le début du son ainsi qu'un ensemble de sons mécaniques typiques de l'instrument. Un dialogue animé et poétique s'établit entre les parties jouées et les parties enregistrées; le climat dramatique s'intensifie alors sans cesse jusqu'au point culminant de la pièce qui arrive après quatre minutes environ.

La version qui est présentée ici de *Doubling* de Tim Brady est pour clavecin et réverbération. C'est une œuvre dont les caractéristiques formelles sont claires et dans laquelle des idées percussives obsédantes alternent ou se chevauchent avec une ligne mélodique qui tient plutôt du trille. Un passage plus agité suit, comprenant des phrases aux ostinatos plus courts, ce qui a pour effet de créer une atmosphère hésitante qui s'interrompt soudain avec un simple accord.

Saariabo, in Jardin secret II combine des sons de clavecin préenregistrés et la voix de l'artiste. C'est un travail expressif qui a un caractère intime qui fait défaut aux autres pièces du disque. Les sons longs enregistrés sur la bande contrastent avec les sons brefs joués par l'instrumentiste. Une pièce différente, une voix différente!

The Desert Speaks... (1988) de Bruce Pennycook est une œuvre pour clavecin, ordinateur et synthétiseurs MIDI

The sustained tones on the tape contrast with the short-lived sounds of the instrument. A different piece with a different voice!

The desert speaks... (1988), by Bruce Pennycook is for extended harpsichord, computer and MIDI synthesizers. The work is divided into three distinct parts, the last a quasi toccata as a natural answer to the more meditative second section. All actions are triggered by the performer, including the participation of a computer program that surrounds the harpsichord sound with other timbres, echoes performance gestures, and plays back MIDI sequences. A fine performance of a strong musical statement from Pennycook from his ongoing series titled Praescio (the Latin root for "prescience").

The final track is by Canadian Paul Dolden, well known for his 'excessive music'. Here, Spiteri's harpsichord confronts hundreds of digital tracks with instrumental sounds, producing a purely acoustical phenomena which can only take place using electroacoustic technology.

Not much information is given about Jacek Gruzdien. His *Turdus musicus* (1986), brief, repetitive and described as a virtuoso piece, reminded us of the rhythmic cadence of an Argentinean "malambo". It does not contribute much to the artistic content of this CD.

Since the "documentary" value of recording works like the ones on this CD is undeniable, it is a pity that this J&W compact gives no data concerning composers' nationalities or information which would situate them within the chronology of twentieth century music. The space given to the obscure elucubrations of Yves M. Larocque in the liner notes could have been used to provide data valuable for researchers. Several of the compositions were written for Spiteri. Credit is given to Eric Johnstone, who developed the MIDI system installed in Spiteri's harpsichord. It was built at the McGill University Electronic Music Studio under the supervision of Bruce Pennycook.

alcides lanza

alcides lanza, Honorary Member of the CEC, composer, pianist, tennis player, father, conductor, promoter of new music, publisher, teacher, director of the McGill University Electronic Music Studio, cyclist, walker, artistic director of GEMS...

Yasunao Tone - Musica Iconologos

Lovely Music Ltd

If you ever thought that music could be completely detached from any tradition... well, this is the disc for you! Compared with other music... experimental, noise, industrial, musique concrète, you name it, this one by

comprenant trois parties distinctes. La dernière partie, presque un toccata, sert en quelque sorte de réponse à la seconde partie, plus introvertie. L'interprète est ici aux commandes et peut même contrôler un programme informatique permettant de nouveaux timbres, des échos activés par certains de ses gestes et la commande de séquences MIDI. Il s'agit là d'une interprétation très réussie d'un travail s'insérant dans une démarche musicale d'envergure entreprise par Pennycook et qui se traduit par une série de compositions intitulée Praescio (le mot latin pour "prescience").

La dernière composition sur ce disque est du canadien Paul Dolden que l'on connaît bien pour sa "musique excessive". Le clavecin de Spiteri doit ici affronter des centaines de pistes numériques de sons instrumentaux ce qui produit un phénomène acoustique qui n'est possible qu'avec l'utilisation de la technologie électroacoustique.

Peu d'information est donnée sur le compositeur Jacek Gruzdien dont le *Turdus musicus* (1986), une œuvre brève, répétitive, nous est présentée comme une pièce d'une grande virtuosité et n'est pas sans évoquer la cadence rythmique du "malambo" argentin. Une pièce qui, somme toute, apporte peu au contenu de ce CD.

L'aspect "documentaire" des pièces de ce disque est indéniable et c'est pourquoi, il est regrettable que la compagnie de disques J&W n'ait pas eu la présence d'esprit d'indiquer la nationalité des compositeurs ou des informations les concernant ce qui pourrait les situer dans la chronologie des compositeurs de musique du XX^e siècle. Plutôt que les élucubrations de Monsieur Yves M. Larocque dans les notes de livret -qui laissent elles-mêmes à désirer-, on aurait souhaité lire des informations ayant un intérêt pour les spécialistes. Rappelons que plusieurs des compositions de ce disque ont été écrites pour Spiteri. Il est en revanche mentionné que le système MIDI relié au clavecin de Spiteri a été mis en place par Eric Johnstone (supervisé par Bruce Pennycook) dans l'Electronic Music Studio de l'université McGill.

alcides lanza

alcides lanza est membre honoraire de la CEC, compositeur, pianiste, joueur de tennis, papa, chef d'orchestre, promoteur de musique nouvelle, éditeur, professeur, directeur de l'Electronic Music Studio de l'université McGill, cycliste, marcheur, directeur artistique du GEMS...

Yasunao Tone - *Musica Iconologos*

Lovely Music Ltd

Croyez-vous que la musique puisse être détachée de toute tradition? Si oui, eh bien cette musique est pour vous! Comparons avec d'autres genres musicaux. Musique

Japanese composer and *fluxus* artist Yasunao Tone is difficult to top. Initially I didn't warm up to this music... until I began to make some feeble connections. In time I recognized phrases, textures and colors. The explanatory notes let me deal with this mechanistic soundscape as a novel sonic experience. I even enjoyed the gentle touch of soft music and the lonely glissando occurring after almost 7 minutes of harsh sounds at the start of *Jiao Liao Fruits*. The coda of the first piece has grotesque and satirical sounds which explore a wider spectral zone. The second, *Solar Eclipse in October*, explores similar ideas, modulates effects to extremes, and has a richer field of textures.

Musica Iconologos' (MI) sources were two ancient Chinese texts, whose characters Tone 'interpreted' as photo-images from our visual experience (some are on the CD cover). Reduced to pixel-resolutions they were digitally encoded, so the sounds in MI have a direct relationship with the photos. In the liner notes, composer Robert Ashley says "... in the mythical future (or today) somebody can translate the sounds of this CD back into pictures...". Craig Kendall from McGill University, Montréal - who was in charge of Computer Programming and Digital Sound Processing - says, "... it became obvious that the most effective algorithm to convert a digitized picture into a viable sound file was the X - Y projection method used in the optical character and music recognition fields", (an area of research where McGill staff has excelled).

The generating program was the C language program Projector. The sound files produced were short, being about 20 milliseconds in length. No fewer than 187 scans from the sound sources were used to create all the music. Tone believed these to be the auditory essence of each picture, and he always remained true to his strict methodology, disregarding his personal impressions of the music.

Pitch shifting was applied to certain sounds in an attempt to reflect the phonetic implication of the corresponding spoken Chinese words.

This is a stunning sonic experience... but not for everyone. Try it, perhaps you will hear the phrases, careful control of the stereo image, sudden changes of tonal color and variations in textural density. You will have to be the receiver and a willing one at that. This CD might be out of the ordinary but it has its own intrinsic beauty. Notes, photography and presentation are excellent. Thanks are given to Bruce Pennycook and McGill University, the Electronic Music Studio and Computer Music Lab where the music was created, recorded and mastered.

alcides lanza

expérimentale, "noise", industrielle, musique concrète et j'en passe! Il est quasiment impossible de comparer la musique du compositeur japonais et artiste "fluxus" Yasunao Tone avec quelque autre genre que ce soit. Au début, elle me faisait pour ainsi dire ni chaud ni froid. Et puis j'ai bien essayé de faire quelques rapprochements. Une phrase, une texture, une couleur ici et là, j'ai fini tout de même par reconnaître quelques éléments. Dans les notes de livret, on m'affirmait que ce paysage sonore mécanique était une expérience auditive nouvelle. J'ai même apprécié la douce musique et le petit glissando que l'on entend après sept minutes de sons agressants au début de *Jiao Liao Fruits*. Cette idée d'opposition d'effets extrêmes est aussi exploitée dans la deuxième pièce, *Eclipse in October*, une composition dont les combinaisons texturales sont plus riches.

Le matériel à la source de cette "Musica Iconologos" (MI) sont deux textes de la Chine ancienne dont les caractères ont été "traités" par Tone comme des photos-images de notre expérience visuelle (certaines de ces photos sont sur la couverture du CD). Réduites à une résolution pixel, ces photos reçoivent un code numérique. Ainsi la sonorité de la MI a une relation directe avec les photos. Le compositeur Robert Ashley commente dans les notes de livret: "... dans un futur mythique (c'est déjà demain!), on sera en mesure de retrouver les photos originales à partir des sons de ce CD...". Craig Kendall de l'université McGill, le responsable de la programmation et du traitement numérique de ce disque, précise: "... il est vite devenu évident que l'algorithme le plus efficace pour convertir une photo numérisée en source sonore acceptable était le procédé de projection X - Y utilisé dans le domaine de l'optique et de la reconnaissance musicale", (un domaine de recherche dans lequel McGill excelle).

Le programme permettant le transfert est Projector, un programme en langage C. Les données sonores produites étaient très courtes, environ 20 millisecondes. Il a fallu pas moins de 187 "scans" de ces données pour arriver au résultat musical. Tone y voit là l'essence sonore même de ces images et a utilisé sa méthodologie de façon très stricte sans jamais prendre en considération ses propres impressions de la musique.

Dans certains cas, la variation de hauteur (technique de "pitch shifting") a été utilisée pour certains sons et ce, afin de refléter le caractère phonétique du mot chinois correspondant.

Il s'agit là d'une expérience sonore tout à fait stupéfiante... mais peut-être pas pour tous. Essayez et peut-être y entendrez-vous les phrases, le contrôle méticuleux de l'image stéréo, les changements soudains de couleurs et les variations de densité texturale. Vous devrez être le récepteur, faire un effort conscient pour devenir le récepteur. Voici un CD hors du commun qui a une beauté intrinsèque. Les

Christian Zanési - *Grand Bruit*
Metamkine, DIFFUSION i MÉDIA

Collection *Cinéma pour l'oreille*, a series of mini-CDs by the French label Metamkine, now numbers nine titles with several others scheduled to appear in the near future. These mini-CDs offer a single electroacoustic work of approximately 20 to 30 minutes in duration by composers such as, among others, Luc Ferrari and Michel Chion. One of the most recent release is *Grand Bruit* by French composer Christian Zanési.

Listeners may already be familiar with Zanési's work on his INA-GRM CD *Stop! l'horizon...* where his refined brand of musique concrète is strongly represented. Zanési is a student of Pierre Schaeffer and Guy Reibel and works closely with François Bayle on the GRM radio broadcasts of electroacoustic music for Musique France. This distinguished lineage is apparent throughout his work in the attention to formal and sonic detail.

Grand Bruit, written in 1990 at the studios of the Groupe de Recherches Musicales in Paris and remixed in 1994, is a large musique concrète work based upon that mainstay of electroacoustic resources, the train, and in particular, the R.E.R. which shuttles workers back and forth from Paris to its suburbs. From a single recording of the train's journey through eight different stations, Zanési deftly draws out melodies, rhythms and harmonies adding touches of other material to create a fascinating poetic abstraction, an "interior" voyage where the noise of the rails, forty years after Schaeffer's *Étude aux chemins de fer*, is still the catalyst for both physical and philosophical travels.

Laurie Radford

Elektroakustická hudba - Vol. 1 and 2
Experimental Studios of Slovak Radio, Bratislava

These sets of discs (Volume One is 2 CDs, Volume Two is 1 CD) provide a cross-section of the work to come out of the Experimental Studio of Slovak Radio, Bratislava, from 1966 to 1994. The release of these 19 ea works results from the collapse of the communist governments in eastern Europe, which had marginalized ea production, and the relatively low cost (per minute) for the production and distribution of ea works in the CD format.

The center of gravity of the first volume are works from between 1967 and 1975. The table below shows the relationship between the composers' date of birth and the year of composition.

# of works	Date of birth	Year of composition
8	1930 - 37	1967 - 75
1	1943	1982
3	1953 - 55	1987 - 91

notes de livret, la photographie et la présentation sont excellentes. Bravo à Bruce Pennycook, l'université McGill, l'Electronic Music Studio et le Computer Music Lab où cette musique a été créée, enregistrée et préparée pour le disque.

alcides lanza

Christian Zanesi - *Grand Bruit*
Metamkine, DIFFUSION i MÉDIA

La collection *Cinéma pour l'oreille*, une série de mini-disques compacts sur l'étiquette française Metamkine, comporte maintenant neuf titres et plusieurs autres sont attendus dans un futur proche. Chaque mini-disque présente une composition électroacoustique d'environ 20 à 30 minutes de compositeurs comme, entre autres, Luc Ferrari et Michel Chion. La parution la plus récente est *Grand Bruit* par le compositeur français Christian Zanesi. On connaissait déjà de lui *Stop! l'horizon...*, une œuvre parue sur un compact de l'INA-GRM et qui représente bien le style de musique concrète raffiné qu'il compose.

Zanesi a étudié avec Pierre Schaeffer et Guy Reigel et collabore régulièrement avec François Bayle pour la réalisation de programmes radio de musique électroacoustique pour France Musique. Ces références prestigieuses se reflète dans ce travail surtout dans l'attention portée aux détails formels et sonores. Composée en 1990 aux studios du Groupe de Recherches Musicales de Paris et remixée en 1994, *Grand Bruit* est une œuvre de musique concrète basée sur une des ressources sonores de base de l'électroacoustique, le train en l'occurrence, et dans cas-ci, le R.E.R, cette navette qui, matin et soir, achemine les travailleurs entre Paris et sa banlieue.

Utilisant un seul enregistrement du train passant dans huit stations différentes, Zanesi dessine les mélodies avec adresse, avec quelques touches d'un matériel différent construit rythmes et harmonies et crée ainsi une abstraction poétique fascinante, un voyage "intérieur" dans lequel le bruit des rails, quarante ans après l'*Etude aux chemins de fer* de Pierre Schaeffer, sert encore de catalyseur pour des voyages autant physiques que philosophiques.

Laurie Radford

Elektroakustická hudba Vol. 1 et 2
Studios Expérimentaux de Radio Slovak, Bratislava.

Cet ensemble de disques (le volume un comprend deux disques compacts, le volume deux, un seul) offre une bonne perspective sur les productions du Studio Expérimental de Radio Slovak de Bratislava entre 1966 et 1994. On doit la

The styles of the first group fall largely within the 'analog electronics with concrete transformation' school of the German/Eastern European school of the 70s, combined with the inherent technical limitations of those studios. Not having to (or in some cases being able to) 'please an audience' most of the works evolve in their own time frame which some people today may find rather extended. The electronic sources and instrumental models of sonic morphology are the lingua franca. There is little use of the voice, text or explosive dramatic gesture. Is this possibly reflective of the socio-psychological conditions of the time? There are a number of keenly crafted works here, if few real surprises. (There are numerous secondary and tertiary references to Stockhausen's work from the 50s and 60s—few from France, and fewer if any from the American or English avant-garde.)

The later generation reflects the changes of the eighties: greater contact with other western practices, keyboards, commercial synthesis and processing equipment, improved recording facilities etc. These changes include the attendant listed advantages, and the disadvantages of loss of specific studio identity.

Volume Two's works are more evenly divided and reflect a greater diversity of styles, ages and techniques.

# of works	Date of birth	Year of composition
2	1930 - 31	1993 - 94
2	1953 - 54	1989 - 91
2	1961, 63	1991 - 94
1	1972	1991

An apparent dramatic drop in production between 1975 and the late 80s probably reflects problems the (now) Slovak Republic experienced along with other Warsaw Pact countries during the same period—not the least of which was the exodus of younger artists for greener pastures.

The surface features and textures of the works on this CD are significantly richer than the first one, and there is strong evidence of a tremendous broadening of personal and artistic horizons through technological developments and wider international contact.

Regretably there is no indication of which works employed, and to what extent, the standard European practice of an audio engineer actually executing many of the more 'mechanical' studio activities. (There is an illuminating article from the early-80s by Peter Zinoviev entitled *Should Mozart Learn Fortran* (?) that relates the range of involvement of various European composers in the actual production of their compositions.)

There is no doubt another quality CD set hidden away in the Bratislava archives, and this collection is a clear signal

parution de ces dix neuf pièces électroacoustiques à l'effondrement des gouvernements communistes de l'Europe de l'Est qui avaient marginalisé la production électroacoustique mais aussi, au coût relativement bas (à la minute) de la production et de la distribution d'œuvres électroacoustiques sur disque compact.

Le centre de gravité de ce premier volume sont des œuvres composées entre 1967 et 1975. Le tableau ci-dessous montre la relation entre la date de naissance des compositeurs et la date de composition.

# de pièces	Date de naissance	Année de composition
8	1930 - 37	1967 - 75
1	1943	1982
3	1953 - 55	1987 - 91

En ce qui concerne le style de composition de ce premier groupe, on peut largement l'associer à l'école allemande/européenne de l'est des années 70, celle de "l'électronique analogue avec transformation concrète", style qui porte la marque des limitations techniques inhérentes à la production dans ces studios. N'ayant pas à "faire plaisir à un public" (bien que certaines pourraient y parvenir), ces pièces ont chacune une durée propre que d'aucuns de nos jours pourraient considérer trop longue. Sources électroniques et différents modèles instrumentaux de morphologie sonore constituent le vocabulaire de ce style de composition. La voix, le texte et les figures dramatiques explosives sont très peu utilisés. Est-ce un reflet des conditions socio-psychologiques de l'époque? Pas de réelles surprises dans ces œuvres mais on trouve un certain nombre de pièces très bien conçues. (On remarquera de nombreuses références de deuxième ou troisième degré aux œuvres de Stockhausen des années 50 et 60 mais peu à l'école française et encore moins à l'avant-garde américaine ou anglaise).

Avec la seconde génération de compositeurs la marque des années 80 est plus visible: plus grand contact avec les pratiques de l'ouest, apparition des claviers, équipement de synthèse commerciale et de traitement, meilleures conditions d'enregistrement, etc. autant de changements qui sont liés à l'époque. Ces changements comportent bien sûr des avantages - ceux que l'on vient de citer - mais aussi le désavantage de provoquer la perte d'identité sonore des studios.

Les œuvres du volume deux se répartissent de façon plus égale dans le temps (voir le tableau ci-dessous) et montrent une plus grande diversité des styles, des âges et des techniques.

# de pièces	Date de naissance	Année de composition
2	1930 - 31	1993 - 94
2	1953 - 54	1989 - 91
2	1961, 63	1991 - 94
1	1972	1991

for the Warsaw Studio (co-curated by Josef Parkowski?) to release some CDs of their own 35+ years of materials. The Moscow Studios should not be far behind. Sets such as these (and the RCI 4 CD set on ea in Canada) are invaluable in developing a sense of common history which will inevitably lead to greater depth and more profound ea productions.

Definitely these are sets of general ea historical importance for the well-rounded ea practitioner with not a few works that should be considered for public (re-)presentation in North America. A presenter's careful preparation would make multi-speaker sound projection a rewarding experience for all.

Kevin Austin

Kevin Austin teaches electroacoustics at Concordia University in Montréal. Chat with him almost any day on <cecdiscuss@concordia.ca>.

The Hub - Wreckin' Ball
Artifact Recordings

The Hub is an amalgamation of six composers/performers - Mark Trayle, Phil Stone, Scot Gresham-Lancaster, John Bischoff, Chris Brown and Tim 'cha-cha' Perkins. Their playground is a temporary autonomous zone (TAZ) replete with computer controlled synthesizers and a rather interesting method by which they use them. Each player creates a piece, sends the pure data of the piece to each of the other players, and allows the actual implementation of each piece to be decided upon by the other players. Interestingly enough, the musical sequence of each designed piece left in the hands of the temporary autonomous zone is created by the networking of MIDI systems solely for the purposes of communication.

How is this freedom of sequence realized? Each composer-at-play designs a program to make sequential decisions. The deciding outcome rests upon the very act of responding to sequential actions sent into the TAZ. by the other programs or by the live 'performance' of the other players.

The subsequent music rises to become an aural metaphor for Heidegger's notion of a broken dialogue between a human individual and any other phenomena at hand (a hammer, another human, etc.). When the 'other' phenomena is no longer ready-to-hand (when it is broken), the individual is able to glimpse - if only for a few brief moments - the authentic meaning inherent as the relationship between I (the individual) and Thou (the other phenomena). This, the Hub's second CD, creates this breaking of relations for the listener, and as such, we can now understand that it is aptly named.

John Scott Ressler

COMPTES RENDUS ...

La baisse évidente du nombre de productions entre 1975 et la fin des années 80 est très probablement un reflet des problèmes auxquels ont dû faire face la nouvelle République Slovaque et les autres pays du Pacte de Varsovie durant cette période. Au nombre de ceux-ci est l'exode des jeunes artistes vers des horizons meilleurs.

L'aspect de surface (surface features) et les textures des œuvres sur le deuxième disque compact sont nettement plus riches que sur le premier et, de façon très évidente, les identités personnelles et artistiques se sont affirmées grâce aux développements technologiques et aux relations internationales accrues.

On ne trouve malheureusement aucune indication sur la participation possible d'un ingénieur du son, comme c'est souvent le cas en Europe, pour les tâches de studio plus "mécaniques". (A ce sujet on pourra se référer à l'article très éclairant de Peter Zinoviev datant de la fin des années 80 et intitulé "Should Mozart learn Fortran?" traitant du degré d'implication de divers compositeurs européens dans la production de leurs œuvres.)

On a affaire ici à un ensemble de disques de grande qualité, un produit sorti tout droit des archives de Bratislava. Cette collection devrait donner le signal de départ au Studio de Varsovie (co-dirigé par Josef Patkowski?) pour la parution de plus de 35 ans de leur propre matériel. Les Studios de Moscou pourraient également se faire entendre bientôt. Ces disques (ainsi que les 4 CD de RCI sur l'eau canadienne) sont essentiels au développement de l'idée d'une histoire commune qui amènera sans aucun doute les productions électroacoustiques à une plus grande profondeur.

Pour l'électroacousticien averti, il s'agit sans conteste d'une collection d'œuvres d'importance historique et quelques-unes pourraient même se prêter à une (re-)présentation en public en Amérique du Nord. L'utilisation d'un système de haut-parleurs multiples en ferait alors une expérience intéressante pour tous.

Kevin Austin

Kevin Austin enseigne l'électroacoustique à l'université Concordia. Vous pouvez le rejoindre en tout temps (ou presque) sur <cecdiscuss@concordia.ca>

The Hub - *Wreckin' Ball*

Artifact Recordings

The Hub est un collectif de six compositeurs/interprètes formé de Mark Trayle, Phil Stone, Scot Gresham-Lancaster, John Bischoff, Chris Brown et Tim "cha-cha" Perkins. Leur terrain de jeu préféré est une "zone autonome temporaire" remplie de synthétiseurs contrôlés par ordinateur et utilisés de façon très intéressante: en effet, chaque joueur crée une

IN REVIEW ...

Tellus 26 *Jewel Box* and Tellus 27 *mini-mall*
Harvestworks

These two discs are part of a series of audio art releases going back to 1984. Both discs are samples of the work sponsored by Harvestworks' Artists in Residence program in New York. Like most compilations, the variety of styles on these discs is intriguing though sometimes disruptive.

Tellus 26 *Jewel Box* features selected works by women artists. Most of the pieces are voice-based, some are narrative, others contemplative.

Starting and ending this disc are *Blue Harp Study No. 1* and *No. 2* by Anne LeBaron, two works for sampled and manipulated prepared harp. This is an improvisatory work.

Story Road by Laetitia Sonami is the first part of a recorded live performance for voice and MAX controlled sampler.

Navai by Sussan Deihim is an achingly beautiful choral piece mixing Iranian mystical poetry and melodic modes with a western harmonic approach. The effect is seductive and evocative of Bulgarian choral music but less harsh.

EO-9066 by Bun Ching Lam refers to the internment of Japanese Americans during the Second World War. It was composed for a choreography by June Watanabe, herself a former internee. Wind sounds lead to sampled voices. A live quartet ends by singing "shikataganai", "it cannot be helped".

Smell by Catherine Jauniaux and percussionist Ikue Mori is a rhythmic celebration of wetland smells.

Boys Love Baseball by Sapphire is at first a humorous dissection of gender rules and children's literature that quickly falls into a pedophilic nightmare of incestuous buggery. Yikes!

Ruler Etude: A Work In Progress by Mary Ellen Childs is a percussive study of a sampled plastic ruler.

Coordinated Universal Time by Michelle Kinney is a deconstruction of the time signal broadcast on shortwave radio and of cold war vigilance. This piece is a requiem, and a meditation on our attempts to control time.

Tellus 27 *mini-mall* contains a cross-ethnic mix of styles, artists and themes.

Charlie Ahearn's *Ode to Kiki* is a haunting song. Hindu in mood, the song's pitches slide into sorrow and resignation. Although melodramatic, the melody pleasingly sticks in the mind.

Icebreaker by Ken Montgomery is an excerpt from an installation. Surrounded by speakers, the listener sits in total darkness as this composition, derived from an Ice-O-Matic electric ice crusher, surrounds and penetrates.

pièce dont les données sont transmises aux autres joueurs et dont la configuration est ainsi déterminée par les autres joueurs. Ce qui est intéressant ici est que la séquence musicale de chaque pièce dépend directement de cette "zone autonome temporaire" (ZAT) créée par un réseau de systèmes MIDI conçu uniquement pour les besoins de la communication. Qu'est-ce qui permet cette libre configuration de la séquence? Eh bien, chaque joueur conçoit un programme qui crée une séquence; ce qui advient alors de la pièce dépend directement de la réponse des autres programmes dans la ZAT à cette séquence de départ ou bien de la réponse en direct des autres joueurs.

La musique qui résulte de ce principe devient alors le pendant sonore à la notion développée par Heidegger de dialogue rompu entre tout individu et tout autre "phénomène" dans son environnement proche (par exemple un marteau, un autre individu, etc.). Lorsque l'autre "phénomène" n'est plus à proximité (lorsque le dialogue est rompu), ce n'est qu'alors que l'individu peut entrevoir - même pour un très court instant - le sens authentique inhérent à toute relation entre Je (l'individu) et l'Autre (l'autre "phénomène").

Le matériel présenté sur le second CD de The Hub crée cette rupture de la relation pour l'auditeur. Et c'est pourquoi d'ailleurs, ce collectif porte bien son nom (NDLT: *Hub* au sens propre signifie un moyeu, au sens figuré, un pivot).

John Scott Ressler

Tellus 26 Jewel Box et *Tellus 27 mini-mall*
Harvestworks

Ces deux disques font partie d'une collection sur l'art audio dont les premiers numéros remontent à 1984. Ils proposent un échantillon du travail des artistes en résidence du programme Harvestworks à New York. Et comme souvent avec les compilations, la très grande variété des styles présentées en font un document au contenu peu homogène mais non sans intérêt.

On trouve dans le *Tellus 26 Jewel Box* des œuvres de femmes compositrices. La plupart utilisent un matériel vocal. Certaines ont un caractère narratif, d'autres plus contemplatif.

Blue Harp Study No 1 et No 2 de Anne LeBaron commence et termine ce premier disque. Il s'agit d'un travail d'improvisation pour harpe et traitement dont des sons de harpe échantillonnés.

Story Road de Laetitia Sonami est la première partie d'un enregistrement d'une exécution en public. C'est une œuvre pour voix et échantillonneur MAX.

Navai de Sussan Deihim est une œuvre chorale d'une

Music for the King of Thule by Ben Neill is an interactive computer piece originally composed for Carol Szymanski's sculptural instruments. The work is performed on a 'mutantrumpet', it samples Berlioz's *The Damnation of Faust*, and is constructed around overtones in a 9/8 ratio. This is a slow-paced work.

Electric Changgo Permutations by Jin Hi Kim is a bouncingly percussive performance using a sampler, MAX, and instruments derived from Korean traditional instruments. A third of the way into the piece, a clanging and buzzing ensemble takes over evoking the far east of old. In contrast are gamelan-type interludes.

In *Long Tube Trio* by Brenda Hutchinson, the composer sings into a long aluminum tube, concentrating on singing pitches that get modulated by the tube. The resulting sounds are intriguing: vocal, alien, child-like and purely acoustic.

Aru Mae ni Naru (Before Being, Becoming) by Kato Hideki follows. This is a short, whispered address to social devolution.

Time Piece by Pauline Oliveros and Fanni Green is a vocal work: a tone poem of time-related phrases and a narrative. At almost 12 minutes in duration, this piece feels too long to encourage the state of 'deep listening' the composers invite the listener to enter. It makes me edgy.

Paraphrases by Takehisa Kosugi is a piece for tape and live violin, voice and electronic processing including an FM transmitter. Largely an improvisation, this work sounds very formal.

Frank Koustrup

In Concert

Music for the Twenty-first Century
Concert Series, Aeolian Hall, April 22/95.

London's Aeolian Hall is a venue which most people associate with standard repertoire classical chamber music. The strains of Bach, Beethoven, Haydn and Mozart are certainly the most likely composers to be heard there on a regular basis. But, on certain occasions, the hall becomes the site for new and interesting music programmed by the Forest City Gallery (FCG).

The current FCG Music Series Director for the season is Bentley Jarvis who is a composer well known in the area of electroacoustics. Since this is his field of expertise, it is not a surprise to see him coordinate an adventurous series of concerts exploring this medium.

Canada is actually quite a hot-bed for this genre of musical creation. Many of our composers have gone on to win accolades on an international basis. This country also boasts

beauté saisissante mélangeant poésie mystique modes iraniens et harmonies occidentales. Le résultat est très séduisant et n'est pas sans rappeler les sonorités plus douces de la musique chorale bulgare.

EO-9066 de Bun Ching Lam est un travail qui évoque l'internement des américains d'origine japonaise durant la seconde guerre mondiale. L'œuvre comporte une chorégraphie de June Watanabe, lui-même un ancien détenu. On y entend le bruit du vent qui se transforme peu à peu en sons de voix échantillonnées. Finalement, un quatuor chante: "shikataganai", "it cannot be helped".

Smell de Catherine Jauniaux et du percussionniste Ikue Mori est la célébration par le rythme de l'odeur des terres marécageuses.

À première vue *Boys Love Baseball* de Sapphire n'est qu'un examen fait avec humour des règles de genre et de la littérature pour enfant. Mais cela tourne rapidement au cauchemar ou la pédophilie et l'inceste ont les rôles principaux. Ouïe...

Ruler Etude: A work In Progress est une composition de Mary Ellen Childs au caractère percussif utilisant les sons échantillonnés d'une règle en plastique.

Coordinated Universal Time de Michelle Kinney est une déconstruction du timbre sonore donnant l'heure sur la radio AM et un rappel de la vigilance radio du temps de la guerre froide. Il s'agit d'un Requiem et d'une méditation sur notre volonté de contrôler le temps.

Tellus 27 mini-mall propose un mélange multiethnique de styles, d'artistes et de thèmes.

L'Ode to Kiki de Charlie Ahearn est une chanson que l'on ne peut oublier. Sa mélodie de style hindou évoque la tristesse et la résignation et, malgré son côté mélodramatique, on trouve un certain plaisir à se la remémorer.

Ice breaker de Ken Montgomery est un extrait d'une installation: l'auditeur, entouré de haut-parleurs, est assis dans l'obscurité et se laisse envahir par cette pièce utilisant les sons d'une machine électrique à piler la glace.

Music for the King of Thule est une pièce interactive générée par ordinateur et créée à l'origine pour les instruments sculpturaux de Carol Szymanski. C'est une œuvre lente pour "mutantrompette" et des échantillonnages de *La damnation de Faust* de Berlioz.

Electric Changgo Permutations de Jim Hi Kim pour échantillonneur MAX et instruments de tradition coréenne a un caractère percussif et rebondissant. Après environ un tiers de la composition on peut entendre un ensemble cacophonique, une référence aux traditions de l'Extrême-Orient, alternant avec des interludes de gamelan.

Dans *Long Tube Trio* de Brenda Hutchinson, on entend la

one of the best organizations to support this type of music - The Canadian Electroacoustic Community. In fact, many of the performers in this series are long time members of the CEC.

So far, the series has featured the talents of the Vancouver-based performance ensemble Standing Wave, Toronto's Wende Bartley and even a concert by yours truly.

The April 22nd concert featured a wide variety of electroacoustic art forms from tape diffusion in the dark to multi-media works. The evening began with the diffusion of 3 compositions featured on the new CEC double compact disc set entitled *DISContact! II. Chants of the Apocalypse* by Wes Wragget, Christian Calon's *En vol* and Sarah Peebles' *Nocturnal Premonitions* were an ideal introduction to the program. Together, these pieces provided a look into the organization of blocks of sonic material which is quite a mainstay for this genre of sound creation.

Hurakan, The Heart of Heaven, another work for tape, by Sergio Villareal followed these pieces. The listener was presented with sounds which are a bit more identifiable as 'real' instruments - percussion. From subtle military marches to full-blown tribal rhythms, the beat is the driving force behind this electronic work.

Brian Lambert may be best known to many people as a visual artist, but, his musical work has always been equally interesting. In this concert, he was joined by Robert McMurray (guitar) and Peter Lambert (drums) in a musical accompaniment to a video (by Mark Favro and Brian Lambert) and a short film. *The True Swimmer* is a work based around the dialogue of Burt Lancaster from the film *The Swimmer*. The voice provides a pivot around which the percussion drives and the sax and guitar inter-mingle. This work was followed by a live performed soundtrack to the surreal single-frame animated film *Street of Crocodiles*. Again, the trio bend and twist around a central theme in compliment to the visuals.

The second half of the program featured the work - both as performer and composer - of trombonist Herb Bayley. *It Could be a Dream* by Bentley Jarvis incorporated a taped soundscape, slide projections and Bayley on trombone. Silhouetted in front of the projection screen, Bayley seemed to augment an ominous atmosphere of bleak industrialism - a dark vision of the future (or present).

The evening concluded with two works by Bayley. *Changing Times* featured Bayley's trombone triggering electronic sounds to accompany dancer Sonja Khan. The sparse musical portion of the collaboration was complimented by Jarvi's projections covering the area of the dancing movements.

compositrice chanter dans un long tube d'aluminium essayant de produire des notes qui modulent avec le tube. Le résultat est assez fascinant. Cette recherche vocale est originale, enfantine et le résultat, purement acoustique.

Vient ensuite *Aru Mae ni Naru* (Avant l'Être, Devenir) de Kato Hideki. C'est une ode courte et murmurée à la dégénérescence sociale.

Suit une œuvre vocale intitulée *Time Piece* de Pauline Oliveros et Fanni Green. Il s'agit d'un poème musical de phrases ayant une corrélation métrique et d'une narration. D'une durée approximative de 12 minutes, c'est une pièce trop longue pour faciliter "l'écoute en profondeur" suggérée par les compositrices. Cela m'a rendu nerveux!

On termine avec *Paraphrases* de Takehisa Kogusi, une œuvre pour bande, violon, voix et traitement électronique comprenant un transmetteur FM. L'ensemble est assez formel bien qu'il s'agisse d'une improvisation.

Frank Koustrup

Concerts

"Music for the Twenty-first Century"

Série de concerts au Aeolian Hall, concert du 22 avril 1995

Lorsqu'on pense au Aeolian Hall de London, on l'associe généralement au répertoire classique de musique de chambre. Bach, Beethoven et Mozart sont très certainement les compositeurs dont les noms apparaissent le plus souvent au programme. Et pourtant, à l'occasion, on peut y entendre de la musique nouvelle et intéressante présentée par Forest City Gallery. Le directeur artistique pour la saison du FCG Music Series n'est autre que Bentley Jarvis, un compositeur bien connu dans le milieu de l'électroacoustique. Et puisqu'il est en territoire connu, il n'est donc pas surprenant qu'il ait composé un programme audacieux explorant largement ce genre musical.

Le Canada n'en est pas à la première création musicale de ce genre. Nombreux sont les compositeurs canadiens qui ont maintenant une réputation internationale. C'est aussi au Canada que se trouve une des meilleures organisations au service de cette musique: la Communauté électroacoustique canadienne. D'ailleurs plusieurs des interprètes dans cette série sont des membres de longue date de la CEC.

La série a démarré avec un concert présentant le talentueux ensemble de Vancouver, Standing Wave. Ont suivi un concert des œuvres de la torontoise Wende Bartley et un concert des œuvres de votre humble serviteur! Le concert du 22 avril proposait diverses formes de créations électroacoustiques, de l'écoute d'œuvres pour bande dans l'obscurité aux compositions multimédias. Les trois premières œuvres présentées lors de cette soirée sont issues du CD produit par la CEC et intitulé *DISContact! II*. Il

It's My Mind and You Can Read It If You Want To finished this program of sounds and visions. Here, Bayley shows the diversity of his talents by composing the backing tape, playing trombone, dancing (with Jody Hall) and making the accompanying video. Certainly a multi-media extravaganza ending to an evening of diverse styles and talents.

Chris Meloche

This article first appeared in *Scene Magazine*

The Port

Pointe-à-Callière Museum of Archeology and History of Montréal, February 9 to April 15, 1995

Harbour Symphony

Old Port, Montréal, February 8, 1995.

This exhibition was a true multimedia event with sculpture, storytelling, music, video and two harbour symphonies. The theme of the exhibition was the port of Montréal, specifically the interpretations of the port by the artists. Pierre Bourgault was the sculptor. None other than Gilles Vigneault was the storyteller. Helmut Lipski was the composer for the exhibition and the second Harbour Symphony on March 11, 1995. Yves Racicot created the video installations. As well, two originators of the Harbour Symphony idea from Newfoundland, Don Wherry and Paul Steffler, composed the February 8 performance.

A Harbour Symphony is music composed for ship horns in a harbour. The first such compositions came out of the biannual Sound Symposium in St. John's, Newfoundland. In the Montréal show the ships were frozen in place and the composers embellished the throaty blasts with church bells and a train locomotive running along the harbourfront. The piece lasted eight minutes. So far I have heard two versions of the work: live from inside one of the ships as I performed my best metronome imitation for the person actually activating the horn, the other from a Radio-Canada DAT recorded from atop the museum's look-out. There are an infinite number of versions you can hear of a Harbour Symphony. Your listening position can dramatically alter the mix. The "concert hall" can be dozens of miles in diameter. What I heard from inside the ship was mostly my own horn plus a few from the closer neighbours. The DAT gave a more balanced mix. The composition, I felt, meandered and wandered during the first five minutes, but the final crescendo, a sustained roar of horns of sheer maritime madness was deeply impressive. Much like in some works by Paul Dolden, the superimposition of sound generated its own universe of harmonics and intensity. Too bad Jericho isn't by the sea; we could have made those walls come tumbling down again!

Frank Koustrup

s'agit de *Chants of the Apocalypse* de Wes Wragget, d'*En vol* de Christian Calon et *Nocturnal Premonitions* de Sarah Peebles. Représentatives d'une tendance très répandue en électroacoustique qui consiste à organiser des blocs de matériel sonore, ces trois pièces constituaient une parfaite introduction à ce programme.

On a pu ensuite entendre *Hurakan, The Heart of Heaven* du compositeur Sergio Villareal, une autre œuvre pour bande seule. C'est une composition dont les éléments sonores sont peu à peu identifiables et d'origine instrumentale, des percussions ici en l'occurrence. La pulsation est vraiment au cœur de ce travail électronique qui fait entendre tour à tour des marches militaires et de retentissants rythmes tribaux.

On connaît Brian Lambert essentiellement pour son travail en art visuel. On sait plus rarement que son travail musical est tout aussi intéressant. Au saxophone, Lambert, accompagné de Robert McMurray à la guitare et de Peter Lambert à la batterie, a présenté l'accompagnement musical d'une vidéo (réalisée par Mark Favro et Brian Lambert) et d'un court métrage. Intitulée *The True Swimmer*, cette vidéo s'articule autour du dialogue de Burt Lancaster dans le film *The Swimmer*. La voix agit comme un pivot autour de laquelle les percussions mènent la danse et le saxophone et la guitare s'entremêlent. Quant au film d'animation *Street of Crocodiles*, dont l'interprétation en direct de la trame sonore suivait la présentation de la vidéo, il s'agit d'un film à cadre fixe au côté surréaliste et le trio, une fois encore, a improvisé autour d'un thème central servant de réponse aux images.

En deuxième partie de ce programme, nous avons pu entendre le travail du tromboniste Herb Bayley. Bayley, le compositeur et Bayley l'interprète. Dans *Could be a Dream* de Bentley Jarvis, un travail incluant un paysage sonore sur bande, des diapositives et une partie de trombone, Bayley joua devant l'écran et sa silhouette ainsi projetée contribua à accentuer l'atmosphère déjà lourde d'un industrialisme lugubre, comme une vision noire du futur (ou du présent).

Deux œuvres de Bayley ont conclu ce programme. Dans *Changing Times* le traitement électronique du trombone sert d'accompagnement à la danseuse Sonia Khan. La partie musicale du travail est très clairsemée et complétée par la diffusion de Jarvis. C'est *It's My Mind and You Can Read It If You Want* qui a mis fin à cette soirée de sons et visions. Cette pièce est la représentation parfaite des talents multiples de l'artiste, des talents de compositeur (bande), d'interprète, de danseur (accompagnant Jody Hall) et de vidéaste. Une extravagance multimédia qui ponctua parfaitement cette soirée offrant styles et talents.

Chris Meloche

Cet article a paru dans *Scene Magazine*.

Le Port

Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, 9 février au 15 avril 1995

Symphonie portuaire

Vieux-Port de Montréal, 8 février 1995

Véritable événement multimédia, cette exposition avait à son programme sculpture, contes, musique, vidéo et symphonies portuaires. Le thème était le port de Montréal et plus précisément, la vision des artistes du port de Montréal. Le sculpteur était Pierre Bourgault. Le conteur n'était nul autre que Gilles Vigneault. Helmut Lipski était le compositeur pour l'événement et le créateur de la deuxième Symphonie portuaire jouée le 11 mars 1995. Les installations vidéo étaient signées Yves Racicot. Enfin l'autre Symphonie portuaire présentée le 8 février était une création des terre-neuviens Don Wherry et Paul Steffler.

Une symphonie portuaire est une œuvre pour sirènes dans un port. C'est au Sound Symposium de St. John, événement semestriel à Terre-Neuve, que l'on a entendu ce type de compositions pour la première fois. A Montréal, les bateaux étaient pris dans les glaces et on avait ajouté à leurs sons guturaux des sons de cloches d'église et ceux d'une locomotive roulant sur la quai du port. La durée de la composition était de huit minutes.

J'ai eu la chance d'entendre deux versions de cette symphonie: la première à bord d'un des bateaux où j'y suis allé de ma meilleure imitation d'un métronome à l'attention de la personne qui devait activer les sirènes et la seconde est l'enregistrement sur DAT de Radio-Canada fait à partir d'une fenêtre du musée. En fait le nombre de versions que l'on peut entendre de cette symphonie est infini. L'endroit où l'on se trouve fait toute la différence. La "salle de concert" fait des kilomètres de diamètre. Ce que j'ai entendu dans le bateau était essentiellement sa sirène plus quelques autres sirènes de bateaux voisins. Sur DAT le mix était plus équilibré.

J'ai trouvé des longueurs aux cinq premières minutes de cette syphonie mais je dois dire que le crescendo final, un rugissement de sirènes de pure folie maritime, était des plus impressionnant. Tout comme dans certaines œuvres de Paul Dolden, la superposition de sons génère son propre univers d'harmoniques et d'intensités.

Dommage que Jéricho ne soit pas au bord de la mer... On aurait pu faire s'écrouler ces murs encore une fois!

Frank Koustrup

ICMC'95

Robert Normandeau

International Computer Music Conference
Banff, 3-7 septembre 1995

Le Banff Centre for the Arts était l'hôte de l'ICMC qui en était à sa vingt et unième édition cette année. Migrant d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre voire d'un continent à l'autre, l'ICMC a été présentée deux fois déjà au Canada: en 1985, sous l'égide de Barry Truax, elle s'est tenue à Vancouver, puis en 1991, sous la houlette de Bruce Pennycook, à Montréal. Au Banff Centre, c'était Kevin Elliott qui en était le maître d'œuvre.

Tenue dans le cadre enchanteur du Banff Centre for the Arts (les participants de *Convergence*, les Journées CEC 1989, s'en souviendront avec nostalgie...) du 3 au 7 septembre dernier, elle avait l'avantage de réunir, de retenir pourrais-je écrire, les 400 délégués dans une même unité de lieu et de temps car outre son décor somptueux, on ne peut pas dire que la ville de Banff soit suffisamment riche en divertissements pour distraire les conférenciers de leur rencontre annuelle... Constituée de conférences, d'exposés, d'ateliers et de concerts, l'ICMC'95 proposait un programme si chargé qu'il était impossible d'assister à tout ce qui était proposé, les horaires se télescopant les uns les autres.

Le thème de cette année, *Digital Playgrounds*, avait l'avantage de la franchise. En effet, difficile de passer outre ce sentiment de légèreté qui nous envahit à la lecture des *Actes* devant tant de préoccupations, tant de mots savants, tant de diagrammes... pour tant de micro-phénomènes! Playgrounds, terrains de jeux. Je mets mon algorithme ici, tu places ta synthèse granulaire là, elle lance son système de reconnaissance gestuelle, nous concevons un programme de modèle physique, vous concoctez une interface de réalité virtuelle, ils réinventent le questionnement phénoménologique. Je serais de mauvaise foi de me faire l'écho de l'aspect conférence de l'événement car j'ai assisté à peu d'entre elles. Regroupées sous formes thématiques — Esthétique et critique, Chaos, théorie et synthèse, Architecture, Approche du modèle physique et synthèse, Musique par ordinateur et média, Performance interactive, Représentation et reconnaissance, Détection gestuelle et analyse, Détection de hauteur et réduction de bruit, Interface graphique, Traitement de signal, Algèbre et algorithme, Spectre et timbre, Grammaire, Musique informatique et culture, etc. — elles se succédaient à un rythme d'enfer (une conférence toutes les vingt minutes) et s'adressaient davantage aux spécialistes qu'aux utilisateurs.

Un autre volet de l'ICMC est présenté sous la forme plus libre de démonstrations qui permettent aux conférenciers de circuler dans différents locaux où sont présentés soit des

International Computer Music Conference
Banff, September 3-7, 1995.

The Banff Centre for the Arts was the host for this year's twenty-first International Computer Music Conference (ICMC). Moving from city to city, country to country, continent to continent, ICMC has been presented twice before in Canada, under the guidance of Barry Truax in Vancouver in 1985, and again in Montreal, under Bruce Pennycook's umbrella in 1991. In Banff, Kevin Elliot was the master of ceremonies.

Framed by the enchanting site of the Banff Centre for the Arts from September 3rd to 7th of this year, ICMC reunited and trapped, if I may say so, the 400 delegates in the same time and space. Banff, despite its sumptuous decor, is not a town sufficiently rich in distractions to pull the delegates from their annual get-together. Participants in *Convergence*, the CEC's 1989 Festival/Conference, will remember the site with nostalgia. Chock full of conferences, demonstrations, workshops and concerts, ICMC'95 presented a program so full that it was impossible to attend everything, the activities telescoped one within another.

This year's theme was *Digital Playgrounds*, a title which speaks for itself. In fact, it was difficult to leave behind the excitement that overcame us from reading the *Proceedings*. There were so many preoccupations, so many wise words, so many diagrams ... so many micro-phenomena! Playgrounds. Toys! I put my algorithm here, you place your granular synthesis there, she launches her gestural recognition system, we conceive a physical modeling program, you concoct a virtual reality interface, they reinvent phenomenological queries. It wouldn't be honest for me to summarize the conferences because I attended so few of them. Thematically grouped - Aesthetics and Criticism, Chaos: Theory and Synthesis, Architecture, Approaches to Physical Modeling and Synthesis, Music by Computers and Media, Interactive Performance, Representation and Recognition, Gestural Detection and Analysis, Pitch Detection and Noise Reduction, Graphical Interfaces, Signal Processing, Algebra and Algorithm, Spectrum and Timbre, Grammar, Computer Music and Culture, and so on. The conferences were packed together at a hellish pace, a new conference every twenty minutes, and were aimed at specialists rather than users.

Also part of ICMC were the demonstrations, far freer than the conferences. These demonstrations allowed the delegates to move between software prototypes, materials or conceptual models that delegates could try out. Friendlier, these encounters demonstrated concrete tools for

prototypes de logiciels ou de matériels, ou encore de modèles conceptuels que leur concepteurs mettent à l'épreuve avec les délégués consentants. Plus conviviales, ces rencontres avaient l'avantage de nous proposer des aides concrètes, de véritables outils de composition ou d'analyse plutôt que des éléments de recherches pures.

Mais au-delà de toutes ces présentations, ce qui m'intéressait au premier abord c'était la musique elle-même. Les concerts étaient présentés dans les deux salles du Banff Centre soit le Margaret Greenham Theatre — une salle de deux cents places — où les concerts étaient bissés vu la petitesse de la salle, soit le Eric Harvie Theatre — une salle de 1000 places réservée aux concerts de soirée. Encore une fois à cause d'un horaire très chargé, les temps de répétition étaient plutôt réduits à des tests de son. Dommage, car dans chacune des salles, des «acousmoniums» (le mot est d'Allen Strange lui-même, ci-devant honorable président de l'International Computer Music Association, lors de son allocution d'ouverture. Comme quoi l'idée fait son chemin...) de qualité acceptable. Le fait déjà de disposer de 10 ou de 14 haut-parleurs dans un cadre comme le ICMC souligne bien la spécificité canadienne de la version 1995. Dans la grande salle, un système de diffusion informatisé, installé par Sound Traffic Control de San Francisco aurait pu permettre aux compositeurs des stratégies de diffusion très complexes.

Il ne saurait être possible de passer ici en revue l'ensemble des œuvres qui ont été présentées au cours des dix concerts. Voici plutôt et sur une base strictement personnelle, les œuvres qui ont retenu mon attention.

Concert 1. Le premier concert d'un tel événement permet de jeter les bases de ce qui a présidé aux choix du comité de sélection. Ici, c'était clair dès le départ, on a joué la carte de l'éclectisme et cela s'est vérifié tout au long de la semaine. Deux œuvres me restent en mémoire. La première *Rupture d'équilibre* du belge Todor Todoroff est une œuvre acousmatique classique en ce sens qu'elle allie un propos très circonscrit «le comportement d'un pendule» avec une forme épurée qui explore systématiquement le projet de l'œuvre. Composition prometteuse qui aurait avantage à se personnaliser davantage. Puis *flung me, foot trod* de Michael Edwards pour saxophone alto et bande établit un très fort contraste avec l'œuvre précédente. Là où l'œuvre de Todoroff se déploie en finesse, ici c'est la technique du martelage qui prévaut. Lorsque l'œuvre est mauvaise cela devient assommant, mais lorsque la forme est en adéquation avec le matériau, cela donne une œuvre contrastée, dynamique et riche d'autant plus quand elle est servie par un interprète dévoué comme Gary Scavone qui l'a énergiquement défendu. Malheureusement pour le compositeur (qui était lui-même aux potentiomètres), et comme c'est souvent le cas, une diffusion à un niveau sonore excessif lui aura fait perdre l'adhésion de quelques auditeurs...

composition and analysis rather than the efforts of pure research.

However, what really interested me was the music. The concerts were presented in the two halls of the Banff Centre, the Margaret Greenham Theatre, where the concerts were repeated due to the small size of the 200 seat hall, and the Eric Harvey Theatre, a 1000 seat room reserved for the evening concerts. Typically, due to the tightly packed schedule, rehearsal time was reduced to sound checks only. This was a shame because the "acousmoniums" (a word coined by Allen Strange, president of the International Computer Music Association, for his opening speech. The idea seems to be catching on...) were of good quality. The fact that there were 10 or 14 speakers available for projection during a conference such as the ICMC underlines the Canadian influence on the 1995 version. In the large hall, a computerized sound projection system, installed by Sound Traffic Control of San Francisco, could have permitted composers to plan very complex projection strategies.

It is impossible for me to review all of the works presented at ICMC's ten concerts. Below, and from a strictly personal bias, are the works that caught my attention.

Concert 1. The first concert of such an event usually betrays the orientation of the selection committee. As was apparent from the start, and confirmed throughout the week, the committee went for an eclectic approach when programming the concerts.

Two works from the first show stay in my memory. The first *Rupture d'équilibre* by the Belgian Todor Todoroff is an acousmatic work in the classic sense. It focuses on a single idea, "the movement of a pendulum", in a pure and systematic exploration. This is a promising composition that would be even better if it was more personal.

The other work *flung me, foot trod* by Michael Edwards for alto saxophone and tape established a very strong contrast to Todoroff's composition. Where the first composition unraveled with finesse, in Edwards' work, a hammering technique prevailed. When such a work is bad, it bores you stiff, but when the form fits the material, the result is a contrasting, dynamic and rich work especially when performed by a player as dedicated as Gary Scavone. His performance was energizing. Regrettably for the composer, who was himself seated at the console, and as is too often the case, the excessive loudness of the projection repelled some listeners.

Concert 2. This concert featured the Penderecki String Quartet as guests of honour. Privilege requires responsibility, (Noblesse oblige), the string quartet, long the penultimate ensemble of western music, forcefully imposes

Concert 2. Invité d'honneur, le Penderecki String Quartet. Noblesse oblige, le quatuor à cordes, toujours entiché de la formation par excellence de la musique occidentale, a imposé avec force ses limites aux compositeurs qui s'y sont frottés. Ainsi, aucune des quatre pièces de ce soir-là écrites pour cet ensemble ne proposaient autre chose qu'une écriture traditionnelle (très bien faite dans le cas de Michael Alcorn et Stephen Montague) dont l'élément électroacoustique (traitement ou déclenchement) était soit modeste, soit carrément réduit à la part congrue.

Concert 3. En cette deuxième journée de conférence on a l'impression tout-à-coup que les haut-parleurs se déploient. En fait, de simples transducteurs, ils deviennent littéralement des projecteurs. projecteurs de sons, de formes et d'émotions. Ainsi dans *Unes, Voix de Basse* Jean-François Estager et James Giroudon déploient un dialogue fin et ciselé entre la contrebasse jouée en direct et celle qui est enregistrée sur la bande. Dans *Schall*, Horacio Vaggione expose encore une fois ses talents d'alchimiste. Ainsi, des sons tout-à-fait inouïs qu'il nous donne à entendre, on découvre peu à peu qu'ils proviennent du piano qui se reconstruit au fur et à mesure sous nos oreilles ébahies. Puis *Puzzle Wood* de Natasha Barrett, nous a donné un exemple de ce qui se fait de mieux en musique acousmatique en Angleterre. Toute en finesse, en contraste, l'œuvre impose un sens de la durée directement reliée à la forme (vous me direz que c'est là le projet musical dans son ensemble, je vous répondrai que ce n'est pas si fréquent...).

Concert 4. De retour dans la grande salle où la sono n'avait fait que bien timidement ses preuves. Dans un concert, il suffit parfois d'une seule œuvre réussie, forte, pour justifier de la tenue d'un tel événement. De ce quatrième concert, je ne retiens que *Ode to the South-Facing Form* de Mark Wingate. Musique construite sur des emprunts de chants tibétains, japonais et africains, cette œuvre réussit à joindre une grande dextérité technique à un sens évident de la forme, allié à un pouvoir évocateur et émotif assez rare en électroacoustique. De plus, le compositeur, visiblement très à l'aise au pupitre de commande, a réussi à faire disparaître littéralement les haut-parleurs et à projeter le son dans l'espace. Ainsi, l'espace est devenu voix, incantation, bourdonnement, tremblement. Rare.

Concert 5. Concert d'œuvres mixtes ou traitées en direct. Une moitié de programme réussie. Ou une moitié ratée, c'est selon... *Crow* de John Rimmer avec Laurence Cherney au hautbois a réussi le pari difficile de faire passer notre attention, alors, que la pièce s'engage sur la voie de l'humour, à une écoute plus attentive. Caricaturant le cri des corneilles (crow) avec l'anche de son instrument et répondant à celles enregistrées sur bande, Cherney, casquette de travers sur la tête nous fait rire grâce à une présence pince-sans-rire qu'on ne lui connaissait pas. Puis, peu à peu, l'œuvre apparaît à mesure que l'instrument se construit et se fond dans la bande dans un beau travail sur

its limits on composers who try their hand at writing for it. None of the night's four pieces, all written specifically for this quartet, ventured beyond traditional writing albeit very well done in the cases of Michael Alcorn and Stephen Montague. The electroacoustic elements, restricted to treatments or triggering, were modest, squarely reduced to a supporting role.

Concert 3. With this second day of conferences, I had the impression that suddenly the loudspeakers were deployed. No longer just simple transducers, they literally became projectors, projectors of sound, projectors of forms and emotions. In this way, in *Unes, Voix de Basse*, Jean-François Estager and James Giroudon unfurled a fine and chiseled dialogue between the live double bass and the bass on the tape.

In *Schall*, Horacio Vaggione again displayed his talents of alchemy. Unheard-of sounds unveiled themselves as piano reconstructed little-by-little before our astounded ears.

Next, *Puzzle Wood* by Natasha Barrett gave us an example of the best of acousmatic music from England. With finesse and contrast, the work demonstrated a clear sense of time directly related to form. (I know you're all going to tell me that this is the point of composition, but I must reply that this often ain't necessarily so.)

Concert 4. We returned to the large hall where the sound system had so far only timidly proved its usefulness. In any concert, only one successful, strong work is needed to justify the effort. From this forth concert, I retain only *Ode to the South-facing Form* by Mark Wingate. Music derived from Tibetan, Japanese and African chants, this work succeeds in linking technical dexterity to a sense of form, allied with an evocative and emotive power rare in electroacoustic music. As well, the composer, visibly well at ease at the controls, succeeded in making the speakers disappear, truly projecting the sound in space. The space itself became voice, incantation, buzz, trembling. Rare.

Concert 5. This was a concert of works mixed or processed live. Half of the program succeeded. Or half failed. That of course depends on your outlook.

Crow by John Rimmer with Laurence Cherney on oboe, managed to successfully use humour to bring our attention from polite to rapt. Caricaturing the cries of crows with the reed of his instrument while responding to those recorded on the tape, Cherney, hat worn backwards on his head, made us laugh with a deadpan manner we didn't know he had. Little-by-little, as the instrument took form, the work revealed itself, the live oboe blending with the taped sounds creating a beautiful and richly textured work.

Next came *Music for Flute and ISPW* by Cort Lippe. You really have to love technology to give a composition such a

la texture sonore. Vient ensuite *Music for flute and ISPW* (il faut vraiment avoir foi en la technologie pour donner un titre semblable à une œuvre... ISPW signifiant IRCAM Sound Processing Workstation) de Cort Lippe. Traitée habilement, le flûte déclenche une série d'événements qui deviennent partie prenante d'un véritable dialogue qui oscille entre l'accompagnement et la juxtaposition dans une écriture contemporaine qui dépasse largement le syndrome du concertiste accompagné. Enfin le concert se terminait par *Crónicas de Ultrasueno* de Sergio Barroso pour hautbois et bande dont on pouvait craindre le pire en lisant la note de programme qui spécifie que la bande a été réalisée avec des sons de synthèse FM! Mais Barroso nous étonnera une fois de plus grâce à un style caractérisé par un foisonnement et un lyrisme qui, maîtrisée comme ce fut le cas ici, demeure exceptionnel dans un genre musical plutôt retenu dans son ensemble.

Concert 6. Le contenu des concerts du soir a été réalisé par thèmes. Pour celui-ci, c'est l'Asie qui est mise en valeur, soit par la présence de compositeurs qui en sont originaires ou qui ont été influencés par celle-ci. Il y a peu à dire de ce concert sinon que soit les codes nous manquent pour appréhender et comprendre cette musique, soit les compositeurs eux-mêmes se sont engagés dans des voies obscures où ils se sont égarés. Gardons pour mémoire *7 Piccole Variazioni sul Freddo* d'Agostino di Scipio pour trompette et électronique. De très courte durée, ces études explorent chacune à leur manière et de façon étonnamment variée les bruits de chuintement fait par le souffle de l'instrumentiste lorsqu'il joue de son instrument en voix blanche si je puis dire, c'est-à-dire sans notes timbrées. Judicieusement traité, ce bruit à large bande étonne par sa diversité.

Concert 7. Le seul concert absent de mes notes. J'étais en salle de répétition cette journée-là où en plus de régler le dispositif pour ma pièce *Le renard et la rose* (commandée par l'ICMC), je répétais la diffusion de trois autres pièces *Move 1* de Ned Bouhalassa, *Miroitements* de Francis Dhomont et *La ville machine* de Gilles Gobeil.

Concert 8. Ce concert a été présenté par la CEC, manière d'affirmer la présence de l'organisme canadien à une manifestation d'envergure internationale. Ian Chuprun, directeur de la CEC a d'ailleurs effectué un bon boulot au cours de la semaine passée à Banff en assurant une visibilité hors pair à la CEC. Aux œuvres des compositeurs montréalais déjà mentionnés s'ajoutaient des pièces de Peter Stollery, Richard Zvonar et Andrew Lewis. Stollery et Lewis sont issus de la meilleure école anglaise, celle formée par Jonty Harrison. La pièce de Stollery *Shioum* (une onomatopée inventée) démontre un beau savoir faire sur le plan de la matière sonore. Les matériaux sont transformés de façon fine et nuancée. La pièce d'Andrew Lewis *Ascent* (que l'on peut entendre sur le disque produit par l'ICMC'95) est une œuvre très articulée, avec des sonorités

name! ISPW stands for IRCAM Sound Processing Workstation. Skillfully treated, the flute was an integral part of a series of events, and truly formed a dialogue oscillating between accompaniment and juxtaposition in a contemporary style that transcended the accompanied instrumentalist fad.

The concert ended with *Crónicas de Ultrasueno* by Sergio Barroso for oboe and tape. I expected the worst when I read in the program notes that the tape had been realized using FM synthesis! But Barroso astonished us once again by his abundantly lyrical style, all the more exceptional considering the usually restrained nature of such works.

Concert 6. The evening concerts were organized around themes. This sixth concert focused on Asia, highlighting both composers born there or inspired by this continent. I have little to say about this concert other than that we either didn't have the background to understand this music, or the composers themselves were lost in obscure artistic territory.

Of interest was *7 Piccole Variazioni sul Freddo* by Agostino di Scipio for trumpet and electronics. Very short, each study explored in its own way, and with astonishing variety the soft hissing sounds made by the performer's blowing as he, with a clear tone (en voix blanche), played his instrument without coloration (notes timbrées). Judiciously treated, this wide band noise surprised me by its diversity.

Concert 7. This is the only concert missing from my notes. I was rehearsing that day. In addition to working out the plan of action for my own piece *Le renard et la rose*, commissioned by the ICMC, I rehearsed the projection of three other works: *Move 1* by Ned Bouhalassa, *Miroitements* by Francis Dhomont and *La ville machine* by Gilles Gobeil.

Concert 8. This concert was presented by the CEC and reinforced the Canadian presence at this international gathering. Ian Chuprun, director of the CEC, did a great job giving our organisation an outstanding visibility. In addition to the Montréal-based composers I mentioned above, works by Peter Stollery, Richard Zvonar and Andrew Lewis made up this concert. Stollery and Lewis come from the best English school, the one started by Jonty Harrison.

The work by Stollery, *Shioum*, an invented onomatopoeia, demonstrated a good command of sonic material. He transformed his materials in a fine and nuanced fashion.

The piece by Andrew Lewis, *Ascent*, available on the CD produced by ICMC'95, is a well articulated work, with sounds and gestures reminiscent of those of Gilles Gobeil, but possesses a more evident concern for form and a larger sense of continuity. Projected superbly by the composer,

et des gestes qui ne sont pas sans rappeler ceux de Gobeil mais avec un souci de la forme plus évident et une sensation de continuité plus grande. Diffusée de main de maître, celle-ci se présente comme un bloc monolithique, très riche dont la spatialisation a tôt fait de dégager les couches multiples qui s'y superposent. L'écoute du disque permet de confirmer cette impression de richesse. Cela me permet de constater une affinité certaine entre cette école et le travail des compositeurs montréalais acousmatiques. Il y a là une parenté de pensée évidente qui gagnerait à être exploitée par une fréquentation plus régulière des œuvres et des artistes. La pièce de Richard Zvonar *Massif* pour contrebasse traitée et bande huit pistes a été l'une des seules à bénéficier du système de diffusion informatisée car le compositeur est associé à l'équipe de LCS (Level Control System) qui fournissait le logiciel de spatialisation. Reflet de son titre, la pièce joue sur la densité du matériau et notamment sur un climax où l'instrumentiste se débat dans un délire sans fin avec son instrument qui nous laisse perplexes. Un sens évident du timbre mais une forme encore à maîtriser. Je ne tiens pas à faire des commentaires sur les œuvres des montréalais présents pour des raisons évidentes. Disons simplement que si j'avais été un auditeur impartial, j'aurais parlé de chacune d'elles. Ce concert aurait donc été le seul de l'ICMC' 95 dont j'aurais parlé en entier. De là à penser que c'était le meilleur, il y a un pas que je n'oserais pas franchir... sauf si d'autres ne l'avait fait à plusieurs reprises!

Concert 9. Il y a des concerts parfois que l'on préfère oublier sitôt sorti de la salle. Oublier que l'art musical puisse à ce point être si pauvre d'imagination et de créativité. Et ce qui est dommage dans ces cas-là, c'est que l'ensemble d'un programme puisse porter ombrage à des œuvres réussies. Ainsi en était-il de *Chromophony* de Stephen Adam pour bande seule. Construite à partir de la voix, voici une œuvre où la sobriété, la précision des sons et la concision de la forme donnent à l'auditeur un sentiment de plénitude qui frise la perfection. Très rare. Puis, pour clôturer ce concert, *alcides lanza*, avec *Voo*, pour voix et bande, nous a proposé une œuvre lyrique, plus coulante que ses œuvres récentes, où la voix et la bande sont davantage fondues l'une dans l'autre, Meg Sheppard réussissant, seule au milieu d'une grande scène, à capter notre attention de bout en bout.

Concert 10. Concert de clôture. Des affiches indiquaient à l'entrée de la salle que «certains passages seraient diffusés à des niveaux sonores très élevés». Belle mentalité!!! En début de programme une création de Jonty Harrison, *Unsound Objects*, commandée spécialement pour l'occasion. On connaissait la finesse du travail de ce compositeur depuis longtemps et ici il fait la démonstration éblouissante de la maîtrise qu'il a du médium. Œuvre classique par l'utilisation de sons archétypiques, *Unsound Objects* se caractérise par une clarté des plans, une lisibilité des

this work came across as a rich, monolithic block from which he quickly released the many superimposed layers. Listening to the CD allowed me to confirm my concert impressions. I see an affinity between this school of composition and the work of Montréal acousmatic composers. There is a similarity of thought that would flourish with greater contact between these works and artists.

The piece by Richard Zvonar *Massif* for treated double bass and eight track tape was one of the only works to benefit from the computerized projection system, the composer being a member of LCS (Level Control System) that supplied this system. True to its title, the work played with density, notably during the climax as the instrumentalist sank into an endless delirium with his instrument. This left us perplexed. The composer demonstrated an evident sense of tone colour, but a lack of mastery of form.

For obvious reasons, I won't comment on the pieces by my Montréal-based colleagues. If I was an impartial listener, I would surely go on at length about each work. This concert would have been the only one at ICMC' 95 I would have talked about in its entirety. If it was the best of the concerts, I dare not say ... only that I wasn't the only one with this opinion!

Concert 9. There are concerts one prefers to forget soon after leaving the concert hall. To forget that the art of music could ever be so creatively and imaginatively poor. And what is so tragic in this case is that such a program could overshadow its few successful compositions. And this is what happened to *Chromophony* for tape by Stephen Adam. Constructed from voice, here is a work where sobriety, precision of sound and concision of form give the listener a feeling of fullness that grazes perfection. Rare.

And then, to close the show, *alcides lanza* with *Voo* for voice and tape, gave us a lyrical work, more flowing than his recent works, where the voice and the tape blended together one inside another. Meg Sheppard succeeded, alone in the middle of the stage, in capturing our attention from the beginning to the end of the performance.

Concert 10. The closing concert. Signs at the entrance to the hall warned that "certain passages will be projected at loud sound levels". Good thinking!!!

To start the program was a work by Jonty Harrison, *Unsound Objects*, a special commission for this occasion. For a long time now the finesse of this composer's work has been well known and here he gave a dazzling demonstration of the mastery he has of his medium. A classic work by its use of archetypal sounds, *Unsound Objects* is characterised by clear thinking, understandable intent, fine articulation of discourse and a virtuosity in the

intentions, une articulation du discours et une virtuosité dans l'utilisation des espaces intérieurs et extérieurs. Tout concourt ici à faire de cette pièce un classique de la musique acousmatique. Le concert se serait arrêté là, tout aurait été dit, notre imaginaire nourri, notre plaisir satisfait. En deuxième partie cependant, il y avait un «spectacle sonore» de Sound Traffic Control, une compagnie de San Francisco spécialisée dans la diffusion assistée par ordinateur et plus récemment dans la production de disques (un extrait de *Move 1* de Ned Bouhalassa figurera d'ailleurs sur leur prochaine publication). Cette compagnie était responsable de la sonorisation de cette salle et comme événement final, elle était invitée à présenter son travail de production. Surtout composée de trames sonores comme on en entendait beaucoup dans les années 70, celles-ci ne captaient notre attention que parce qu'elles étaient projetées à un niveau sonore très élevé (les affiches devant la salle de concert, c'était pour cette partie du concert). Cela me fit penser à ces compositeurs qui confondent l'intensité acoustique avec l'intensité émotionnelle, pensant que celle-ci sera d'autant plus grande que celle-là sera élevée. De plus, ce qui est dommage pour ceux qui en étaient responsables, c'est que la spatialisation que l'on pouvait presque sentir du bout des doigts tellement elle était évidente, ressemblait plus à un effet qu'à une démarche de composition. De toute évidence, les stratégies de déplacement avaient été conçues indépendamment des musiques, ce qui leur conférait un côté arbitraire. À raffiner. Ces réserves étant faites, ce groupe de San Francisco possède une réelle expertise qui, mise au service de l'électroacoustique, ajouterait une dimension réelle supplémentaire à la diffusion de concert (ils employaient d'ailleurs des haut-parleurs MacPherson d'une qualité exceptionnelle).

Quel est le bilan que l'on peut faire de l'ensemble de cet événement ? C'était ma première expérience complète à titre de délégué et comme vous l'aurez constaté, je me sentais davantage concerné par l'aspect artistique que par l'aspect scientifique. Ayant eu écho d'un certain nombre d'ICMC du passé, je pouvais m'attendre au pire. Mais bien au contraire, j'y ai découvert une grande vitalité ainsi que des œuvres et des compositeurs fort intéressants qui méritent de retenir notre attention. Rendez-vous à Hong-Kong l'an prochain...

Robert Normandeau

Robert Normandeau: Compositeur. Maîtrise (1988) et doctorat (1992) en composition de l'Université de Montréal. Membre fondateur de la Communauté Electroacoustique Canadienne. Membre de l'Association pour la Création et la Recherche Electroacoustiques du Québec (1986-1993). Fondateur de Réseaux (1991). Compositeur agréé du Centre de musique canadienne. Lauréat des concours internationaux de Bourges, Phonurgia-Nova, Luigi-Russolo, Noroit-Léonce Petitot, Stockholm et Ars Electronica. Chargé de cours à l'Université de Montréal depuis 1988.

use of interior and exterior space. Everything here converges to make this piece a classic of acousmatic music. If the concert ended here, all would have been said, our imaginations nourished, our pleasure satisfied.

However in the second part, there was a "sonic spectacle" from Sound Traffic Control, a company out of San Francisco that specializes in computer-assisted sound projection and more recently in the production of compact discs. An extract from *Move 1* by Ned Bouhalassa is included in an upcoming release. This company was responsible for the sound system for this hall, and for the final concert they were invited to present their work. Mostly made up of soundtracks like the ones we all heard over-and-over during the seventies, the program failed to hold our attention largely due to the extremely loud sound levels. The warning signs outside the hall were obviously intended for this part of the concert. I thought of those composers who confuse acoustic intensity with emotional intensity, thinking that elevating the first elevates the second. And worse for those in charge of the show, the spatialisation, so obvious you could feel it in the tips of your fingers, sounded more like an effect than a compositional tool. It was obvious that the strategies of projection were conceived independently of the music, making them feel arbitrary. Needs refining. Despite their problems, this group possesses such expertise that would, if allied with electroacoustics, add an extra spatial dimension to concerts. By the way, they use exceptional quality MacPherson loudspeakers

What assessment can I make of this whole event? It was my first time as a delegate, and as you can surely tell, my concern is more with the artistic side than the scientific side of ICMC. Having heard echos of previous ICMC conferences, I expected the worst. To my relief, I discovered a great vitality as well as strong works and composers that call for attention. See you next year in Hong Kong...

Robert Normandeau

Robert Normandeau: Composer. Masters (1988) and Doctorate (1992) in composition from the Université de Montréal. Founding member of the Canadian Electroacoustic Community. Member of the Association pour la création et la recherche électroacoustique du Québec (ACREQ) (1986-93). Founder of Réseaux (1991). Associate composer of the Canadian Music Centre. Winner at the Bourges, Phonurgia-Nova, Luigi-Russolo, Noroit-Léonce Petitot, Stockholm and Ars Electronica competitions. Instructor at the Université de Montréal since 1988.

Translated by Frank Koustrup with Isabelle Wolfmann.

BMF • MLF

Bruce Pennycook

La Bibliothèque de musique du futur: un projet pilote

La version anglaise de cet article paraîtra dans les Actes de ICMC'95 (publié par ICMA).

La Bibliothèque de musique du futur (ci-dessous BMF) est un projet pilote ayant pour objet la création d'une bibliothèque de musique virtuelle accessible à tous par internet. La technologie utilisée pour ce projet est celle qui a été développée pour l'implantation du World Wide Web (3W), un réseau planétaire informel de serveurs informatiques et de clients. Ce projet a été rendu possible grâce à une subvention reçue en avril 1994 du CANARIE, le Réseau canadien pour l'avancement de la recherche, de l'industrie et de l'éducation, et est représentatif de la volonté de développement à long terme de la Faculté de musique de l'Université McGill et de la Bibliothèque de musique Marvin Duchow.

Objectifs

Voici les trois objectifs essentiels de la BMF:

- 1) l'installation d'un serveur 3W à la Faculté de musique de l'Université McGill conçu spécialement pour l'information musicale et sonore.
- 2) la création de nouveaux outils de recherche et d'accès à l'information musicale et sonore.
- 3) la mise en service d'une collection prototype de partitions et d'extraits sonores numériques, de données biographiques et analytiques et d'informations sur la musique canadienne en général.

Le site WWW

L'adresse du site est la suivante: <http://www.music.mcgill.ca>. Le site offre de l'information générale sur les programmes d'études offerts à la Faculté de musique. On y trouve également des "pages d'accueil" personnelles d'étudiants de second cycle. C'est le site de la Communauté électroacoustique canadienne et de l'association de McGill affiliée au Audio Engineering Society. Au printemps 1995, un projet financé par le CITI (Center for Information Technology Innovation) a permis le développement de deux systèmes Web-MOO, la tenue d'une festival du film virtuel (the Virtual Film Festival) ainsi qu'un jeu musical interactif. En collaboration avec Cynthia Leive, la bibliothécaire de la bibliothèque de musique Marvin Duchow, une base de données centrale permettant l'accès, l'impression et la consultation d'un vaste catalogue discographique de l'oeuvre de Handel (collection David Edelberg) a été mis en place dans le cadre du projet BMF.

Logiciels

Le site de la BMF fonctionne avec un SGI Indy R4400SC qui se trouve dans un sous-domaine du réseau de la Faculté

The Music Library of the Future: A Pilot Project

This article will be published in the proceedings of ICMC'95 (published by ICMA)

The Music Library of the Future (MLF) is a pilot project investigating the implementation of a virtual music library publicly accessible over the internet. The project is based on technologies which have been developed for the World Wide Web (3W) - a loose collection of computer servers and clients scattered all over the globe. The project received funding from the Canadian Network for the Advancement of Research, Industry and Education (CANARIE) in April, 1994 and has evolved into a long-term development effort within the Faculty of Music, McGill University and the Marvin Duchow Music Library.

Objectives

The MLF project is based on three primary objectives:

- i) installation of a 3W server at the Faculty of Music, McGill University specifically for music and audio information.
- ii) development of new browsing and retrieval tools for music and audio.
- iii) implementation of a prototype collection of musical scores, digital audio excerpts, biographical and analytical data, and general information about Canadian music.

The WWW Site

The WWW site can be found at: <http://www.music.mcgill.ca>. There are many entries ranging from general information about the degree programs in the Faculty of Music to private "home pages" of the graduate students. The site also serves as a repository for the Canadian Electroacoustic Community and for the McGill Chapter of the Audio Engineering Society. In the spring of 1995, a new project, funded by the Center for Information Technology Innovation (CITI) has resulted in the development of two Web-MOO systems - the Virtual Film Festival and a music-based collaborative game. In collaboration with Prof. Cynthia Leive, Head Librarian of the Marvin Duchow Music Library, the MLF project included the implementation of a generalized database system for entering, editing and browsing a large discography catalog of recordings of Handel (The David Edelberg Collection).

Software Development

The MLF site runs on an SGI Indy R4400SC which sits on the Faculty of Music network sub-domain, music.mcgill.ca. System installation, development and maintenance has been the responsibility of graduate students, Kyle Dawkins

BMF ...

de musique (music.mcgill.ca). L'installation du système, son développement et la maintenance a été assurée par deux étudiants de second cycle, Kyle Dawkins et Paul Kennedy. En règle générale les codes de serveur 3W sont standards. Le site de la BMF possède lui des particularités qui le distingue de ces serveurs standards. De nombreux programmes en C et en PERL ont été développés, entre autres, afin de traiter les centaines de méga-octets de données et de créer de nouveaux outils de consultation de l'information sonore et MIDI que nous décrivons maintenant ci-dessous.

Sélecteur d'extraits sonores

Un programme d'édition pour les données sonores et MIDI a été mis en place par Dale Stammen. Ce logiciel est un élément essentiel du projet. Contrairement aux pièces de musique commerciale ou populaire, les pièces de musique classique comportent de très longs passages de matériel musical continu. Le seul moyen d'accéder aux hyperliens dans le html, c'est avec le nom du fichier. Afin de permettre l'écoute de passages musicaux présélectionnés (un peu comme avec le bras d'un bon vieux tourne-disque!), les données sonores et MIDI doivent être au préalable préparées ("prééditées") en des ensembles de sous-sections musicales individuelles. Une solution simple mais quelque peu laborieuse, consiste en la division manuelle de tous les fichiers en un ensemble de sous-fichiers. Une solution plus complète est d'utiliser des marqueurs dans un seul fichier qui est alors stocké par le serveur ou le client et que l'on utilise pour localiser le passage désiré. Le sélecteur d'extraits sonores est un outil graphique qui permet un même résultat et ce, d'une manière unique. En effet, il est possible de sélectionner des extraits des fichiers sonores ou MIDI grâce à un ensemble de marqueurs que l'on peut placer arbitrairement dans le fichier. On les enregistre alors soit comme un fichier externe de sélection d'extraits sonores pour les données audio, soit à l'intérieur d'une hiérarchie d'événements (méta-événements) pour les données MIDI.

Le lecteur MIDI

Le lecteur MIDI reconnaît les marqueurs de sélection d'extraits qui ont été stockés comme des méta-événements dans le SMF (structured markup file). Les fichiers MIDI étant généralement plus petits que les fichiers sonores, les requêtes html modifient les données SMF transmises au client. Le lecteur MIDI est une application d'aide qui démarre automatiquement au début du passage sélectionné. Lorsque la totalité des données du SMF a été transmise, il est possible de réécouter un passage en sélectionnant le nom de celui-ci dans une liste-menu.

Le lecteur audio

Le système du lecteur audio est plus complexe. Le fichier de sélection d'extraits sonores doit fonctionner avec ORACLE. Le programme PERL interprète les requêtes html par nom logique. Les données de la sélection d'extraits sont

MLF ...

and Paul Kennedy. While much of the Web server codes are public-domain, the specifics of this site required several additions to the standard web server. Numerous programs were developed in C and PERL to manipulate the hundreds of megabytes of data, and to provide new facilities to deliver audio and MIDI to our browser helpers described below.

Segment Editor

An audio and MIDI editor for Macintosh computers was developed by Dale Stammen. This software forms an essential component of the project. Unlike most commercial or popular music, classical music tends to have very long sections of continuous materials. Hyperlinks in html only access by file name. In order to permit selective playback of pertinent musical sub-sections (a kind of 'drop the needle'), audio and MIDI data must be pre-edited into a collection of individual music sub-sections. The simple but tedious solution is to hand edit all of the files into a collection of small files. A more complete solution is to deposit markers into a single file which can be stored at the server or the client and used to locate the desired section. The Segment Editor is a graphic tool which achieves this in a unique way - either audio or Standard MIDI Files can be segmented in one program. A set of markers can be placed at arbitrary points in the file, and then stored either as an external segment file for audio or embedded in meta-events for MIDI.

MIDI Player

The MIDI player recognizes segment markers stored as meta-events in a structured markup file (SMF). As MIDI files tend to be small in comparison with audio data, a request from the html browser causes the modified SMF to be transmitted to the client. The Player is a helper application which automatically plays from the selected segment start point. As the entire SMF has been transferred, the end-user can also re-play any segment locally by selecting segment names from a pull-down list.

Audio Player

The Audio Player is more complex. The segment file from the Segment Editor is passed to an ORACLE table. PERL scripts interpret the html request (by logical name). The segment data is retrieved from the ORACLE database and passed to a companion program which first retrieves the requested audio data from the file (in-point/out-point), second, prepares a MIME compatible file type and third, ships the data to the client. Any audio player which recognizes .aiff or .au files and has been designated as the "audio helper" will play the segment. However, new players developed by D. Stammen (Mac) and K. Dawkins (PC) provide more flexible tools for this purpose. The ORACLE component was written by Norma Welch and the extensions to the server were developed and written by Paul Kennedy.

recupérées par la base de données ORACLE et transmises à un autre programme qui, dans un premier temps, rapatrie les données sonores du fichier (in-point/out-point), dans un deuxième temps, prépare un fichier MIME compatible et finalement, transmet les données au client. Un lecteur audio qui peut reconnaître les fichiers .aiff (audio interchange file format) ou .au (audio) et qui a été désigné comme "l'aide audio" ("audio helper") peut alors faire entendre le passage sélectionné. Précisons toutefois que de nouveaux lecteurs développés par D. Stammen (pour le Mac) et K. Dawkins (pour les PC) fournissent des outils d'une plus grande flexibilité pour cette application. Pour finir, mentionnons que la composante ORACLE a été rédigée par Norma Welch et les extensions au serveur, élaborées et rédigées par Paul Kennedy.

Base de données

Le projet BMF comprend l'acquisition d'ORACLE 7, la base de données la plus couramment utilisée avec UNIX. Deux bases de données existantes ont été converties pour fonctionner avec ORACLE. Plusieurs outils d'interface ont été conçus en PERL et ORA-PERL, une version de PERL qui est compatible avec ORACLE. PERL est un langage servant à la manipulation de la base de données UNIX et facilite grandement le développement du logiciel d'interface. Certaines interfaces de clients ont été mises en place avec des formes html standards, d'autres ont été générées dynamiquement par PERL.

L'installation, la conception et la mise en service de tout le système de base de données ont été réalisées par Jude Collins et Norma Welch, deux étudiantes de second cycle dans le programme d'Informatique appliquée à la musique (Computer Applications in Music).

La collection David Edelberg d'enregistrements de la musique de Handel.

C'est en collaboration avec la bibliothécaire de la Bibliothèque de musique Marvin Duchow, le Professeur Cynthia Leive, que, dans le cadre du projet BMF, une base de données centrale a été mise en service permettant l'accès, l'impression et la consultation d'une large discographie de l'œuvre de Handel (la collection David Edelberg). Cette partie du projet comprend l'installation d'outils d'interface ORACLE 7 pour l'accès au site 3W grâce à des "formes" et une méthode permettant la manipulation et la visualisation de matériel en format MARC.

La Communauté électroacoustique canadienne (CEC).

Grâce à ORACLE, PERL et au html, la base de données de la CEC sur les compositeurs, institutions, lieux et événements de l'électroacoustique, à l'origine en File Maker Pro, a pu être convertie en un site du réseau. En collaboration avec Nathalie Berger du bureau de la CEC de Montréal, Jude Collins a préparé une série d'outils de consultation permettant à chacun d'accéder à cette information compilée par la CEC. Ces outils sont quelque

Database Systems

The MLF project included the acquisition of ORACLE 7, the most widely used database software for UNIX. Two existing databases were converted from other formats into ORACLE tables. A collection of interface tools were written in PERL and ORA-PERL, a version of PERL which supports sql type calls to ORACLE based data tables. PERL is an compact, interpreted scripting language (not unlike UNIX C-Shell scripting language) that greatly simplifies the development of interface software. Some of the client interfaces were implemented using standard html forms while others are generated dynamically by PERL scripts. The entire database system was installed, designed and implemented by graduate students in the Computer Applications in Music Program - Jude Collins and Norma Welch.

The David Edelberg Collection of Handel Recordings

In collaboration with Prof. Cynthia Leive, Head Librarian of the Marvin Duchow Music Library, the MLF project included the implementation of a generalized database system for entering, editing and browsing a large discography of recordings of Handel's music (The David Edelberg Collection). This part of the project included the implementation of ORACLE 7 interface tools for Web browsing through "forms" and a scheme to manage and view materials in MARC format.

The Canadian Electroacoustic Community (CEC)

Using ORACLE, PERL and html, the CEC database of composers, institutions, venues, events, etc. was transferred from File Maker Pro into a web site. In collaboration with Nathalie Berger of the CEC in Montreal, Jude Collins prepared a set of query tools to permit public access to the CEC materials. These tools differ somewhat from the Handel database in that the records are not typical catalog entries but a diverse collection of people, places and events. This section of the www site, implemented as standard html documents, also includes newsletters and other information of general interest to the Canadian compositional community.

Canadian Composers Portraits

The central component of the MLF project is the Canadian Composers' Portraits. Designed and implemented by Shireen Maluf, this portion of the site, using hypermedia techniques, explores many ideas regarding presentation of contemporary music. We address both the novice and knowledgeable user through a scheme which starts with simple biographical materials and media leading to more detailed information about the composer, complete lists of works, information about individual works and finally, a detailed presentation including graphic analyses of one or more works. Each entry includes numerous hypermedia elements - scanned scores, audio clips, voice interviews, graphic materials and even analyses which can be navigated

peu différents de ceux de la banque de données Handel en ceci que les enregistrements ne sont pas les habituelles entrées de catalogue mais plutôt des ensembles assez divers de personnes, de lieux et d'événements. Cette portion du site WWW comporte également des bulletins de nouvelles et d'autres informations intéressant la communauté des compositeurs canadiens, sous forme de documents html standards.

Portraits de compositeurs canadiens

Il s'agit ici de la composante majeure de ce projet de bibliothèque de musique du futur. Conçue et mis en œuvre par Shireen Maluf, cette portion du site exploite différentes idées quant à la présentation de la musique contemporaine faisant usage de techniques hypermédias et s'adresse aussi bien au novice qu'au connaisseur. En effet, l'information disponible va de données bibliographiques et de médias simples, d'informations très détaillées sur le compositeur, son œuvre complète et sur chaque pièce en particulier jusqu'à, finalement, une présentation détaillée comportant des analyses graphiques d'une ou plusieurs œuvres. Chaque entrée comporte plusieurs éléments hypermédias: des partitions numérisées, des clips audio, des entrevues, du matériel graphique et même des analyses que l'on peut explorer grâce aux fonctions "cartes" ("maps") du html. Par exemple, l'analyse structurelle de l'œuvre pour orchestre à cordes de Claude Vivier *Zipangu* (1980) est une carte permettant à l'utilisateur de cliquer sur n'importe quel titre de sujet, par exemple "Variation I". L'ordinateur du client présente alors la partition ainsi que le passage sonore sélectionné grâce à des liens html standards. Nous souhaitons continuer à développer cette portion du site. Le programme de sélection d'extraits et le lecteur n'ont été mis en service qu'après que des données sur dix premiers compositeurs aient déjà été entrées et c'est pourquoi ils ne sont pas encore disponibles pour le volet "Portraits de compositeurs canadiens". Tous les segments ont été faits manuellement (une division en un nombre incalculable de petits fichiers). Enfin, précisons que toutes les données historiques, biographiques, musicales et analytiques du site ont été rédigées par Shireen Maluf et d'autres étudiants de second cycle de la Faculté de musique.

McGill Records

L'étiquette de la Faculté de musique, McGill Records, possède un catalogue éclectique d'enregistrements de musiciens faisant partie du corps enseignant de l'université. Cette partie sert donc à la présentation de ces disques compacts: pochettes en couleur, notes des livrets ainsi que quelques clips sonores (vingt à trente secondes par CD). Le codage des données sonores s'est fait directement des CD puis, on a procédé à la conversion en échantillons de strate 22050 de 16 bits, en mono. Ce format, un quart de largeur de bande, permet de réduire le temps de transfert tout en préservant une bonne qualité sonore.

using the "maps" function of html. For example, the structural analysis of Claude Vivier's string orchestra work, *Zipangu* (1980) is a map permitting the user to click on a section heading such as, Variation I. This presents the associated score and audio segments to the client machine through standard html links. It is our intention to continue development of this part of the site. As the Segment Editor and Player software were completed after the first ten composers were entered, this feature of the project is not used by the Composer Portraits materials at this time. All of the segments were made by hand (edited into countless tiny files). Furthermore, all of the historical, biographical, musical and analytical data on the site have been written by Maluf and other graduate students in the Faculty.

McGill Records

The Faculty of Music label, McGill Records, includes an eclectic collection of recordings made by McGill staff. This part of the Web site is a showcase for these records, including colorful jacket covers and backs, liner notes and several audio clips (20-30s) per CD. The audio was encoded directly from CD then converted to a 22050 Hz sample rate, mono, at 16-bits. This format is one-fourth of full-bandwidth, and serves to reduce transfer times while maintaining good audio quality.

McGill University Master Samples (MUMS)

MUMS samples are used world-wide, especially in the film music business. Sean Terriah has implemented a WWW demo page for MUMS which includes background information, audio demonstration files (22050 Hz, mono, 16-bits) and a novel MIDI player. Using QuickTime 2.0 General MIDI (QT-GM) utilities, MUMS samples can be loaded into the extensions of the local client. The user can then play a Standard MIDI File of their choice with MUMS sample data. A pop-up piano keyboard also permits the user to play selectively any tone in the data set. The drawback here is that QT-GM is defined as 8-bit data. However, as an educational tool in conjunction with the other aspects of the site, this will be a powerful addition to the web toolset. For example, while browsing a contemporary score a novice may wish to learn more about the harp. By clicking on "hear the harp", the MUMS samples, a typical SMF and the graphic-piano will all be shipped to the client. Note that with QuickTime 2.0, no external MIDI interface and synthesizer is required. Note also that for now, these programs work only on Macintosh computers.

Other Activities

There are many elements to the site including as the Graffiti Wall - a public forum for comments on the site, the Snap Shots which permit instantaneous photos of three labs in our building, and a section called Current Research that includes hypermedia projects and term papers by graduate students in the program. We are also investigating new

MUMS: McGill University Master Samples

Les échantillons du MUMS sont utilisés dans le monde entier et surtout dans l'industrie du film. Sean Terriah a préparé une page de démonstration pour le WWW qui comprend de l'information générale, des fichiers d'exemples sonores (22050, mono, 16 bits) et un lecteur MIDI. Grâce aux utilitaires de QuickTime 2.0 General MIDI, les échantillons MUMS peuvent être raccordés localement aux extensions d'un client. L'utilisateur peut alors entendre le fichier Standard MIDI de son choix avec un échantillon MUMS. L'inconvénient est que le QuickTime General MIDI est défini en données de 8 bits. Mais, ceci dit, il s'agit d'un outil pédagogique qui, ajouté aux autres services du site, améliore grandement la qualité des outils généralement disponibles sur le réseau. En voici un exemple: si, en examinant une partition d'une œuvre contemporaine, un novice désire en savoir plus sur la harpe, en cliquant sur "entendre la harpe", le client aura accès à des échantillons MUMS, un SMF standard ainsi qu'un graphique de piano. Notons bien que, avec QuickTime 2.0, le client n'a besoin ni d'une interface MIDI externe ni d'un synthétiseur. Précisons qu'à ce jour, ce programme ne fonctionne que sur ordinateurs Macintosh.

Autres caractéristiques

Mentionnons quelques autres volets du site: *Graffiti Wall*, pour recevoir les commentaires sur le site, *Snap Shots*, pour des photos instantanées de nos trois laboratoires, *Current Research*, une section pour la présentation de projets hypermédias et d'essais écrits par des étudiants de second cycle. Nous souhaitons également développer de nouvelles technologies permettant la présentation de l'information musicale telles que la transmission en temps réel et le langage VRML (Virtual Reality Markup Language) pour l'exploration de partitions graphiques en 3D et des systèmes MOO pour des instructions simultanées à plusieurs participants (collaborative instructions).

Remerciements

J'aimerais remercier CANARIE Inc., La Faculté de musique, Prof. Cynthia Leive (Bibliothèque de musique Marvin Duchow) et le personnel de la bibliothèque, Michael Century (CITI) et l'équipe de développement de la BMF: Jude Collins, Kyle Dawkins, Paul Kennedy, Shireen Maluf, Dale Stammen, Sean Terriah, Norma Welch et notre responsable du système UNIX, Alain Terriault. Les autres collaborateurs sont: Marilyn Aziz (McGill Records) et Sean Ferguson, Per Broman et Osvaldo Budon (Portraits des compositeurs).

Bruce Pennycook

Bruce Pennycook, enseigne la musique à l'université McGill de Montréal où il dirige le programme de second cycle Musique, Média et Technologie.

Traduction: Isabelle Wolfmann

technologies for use in the presentation of music information such as real-time audio transmission, VRML (Virtual Reality Markup Language) for navigable 3-D graphic score presentation, and MOO-based systems for collaborative instruction.

Acknowledgments

I would like to thank CANARIE Inc., the Faculty of Music, Prof. C. Leive (Marvin Duchow Music Library) and the library staff, Michael Century (CITI) and the MLF development team - Jude Collins, Kyle Dawkins, Paul Kennedy, Shireen Maluf, Dale Stammen, Sean Terriah, Norma Welch and our UNIX system manager, Alain Terriault. Other contributors include Marilyn Aziz (McGill Records) and Sean Ferguson, Per Broman and Osvaldo Budon (Composer Portraits).

Bruce Pennycook

Bruce Pennycook is a professor of Music at McGill University in Montréal, where he directs the graduate program in Music, Media and Technology.

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

LE RAPPORT AMBIGU

THE AMBIGUOUS RELATION

Andra McCartney

Quatorze femmes canadiennes dans le studio
d'électroacoustique

Première partie: compositrices de Toronto et Vancouver

"J'entretiens un rapport ambigu avec [la nouvelle technologie]... C'est vraiment un monde d'hommes... On a un peu le complexe de l'imposteur... Ce que j'aime c'est cette possibilité d'accès à un tout autre univers de sons".

– Lucie Jasmin

Ces commentaires de Lucie Jasmin faits à différents moments de mon entrevue avec elle, reflètent la nature ambivalente des sentiments ressentis par nombreuses des femmes compositrices que j'ai rencontrées, en ce qui concerne le travail dans un studio d'électroacoustique. Cet article en deux parties présentera comment chacune des quatorze répondantes à cette étude exprime son identité de compositrice électroacoustique dans l'environnement d'un studio, à travers les mots, les choix techniques¹, les stratégies et la description de leur musique. Voici la première partie de cet article. Elle présente le travail de sept compositrices rencontrées dans la région de Toronto et Vancouver. Il s'agit de: Ann Southam, Gayle Young, Elma Miller, Wende Bartley, Sarah Peebles, Hildegard Westerkamp et Susan Frykberg. La deuxième partie de l'article paraîtra dans le prochain numéro de *Contact!*.

Ann Southam

C'est dans les années 60 qu'Ann Southam se familiarise avec l'électroacoustique au studio de l'université de Toronto avec Sam Dolin du Royal Conservatory et Gus Ciamaga. Elle s'en souvient comme d'une expérience très positive. Elle se rappelle que tout le monde "s'amusait avec le son et c'était merveilleux"². Ann travaille alors avec des oscillateurs, des filtres, des modulateurs en anneau (ring modulators), des systèmes de boucles (loop machines) et décrit la composition électroacoustique de cette époque comme "une folie sonore... Heureusement, je pense que l'équipement était si peu sophistiqué qu'il était impossible de l'aborder de façon mathématique."

Après l'obtention de son diplôme, Ann Southam crée un certain nombre d'œuvres électroacoustiques pour les productions de danse contemporaine du Toronto Dance Theatre. Elle aime le contact direct qu'elle établit avec les chorégraphes et les danseurs:

Je n'avais pas besoin d'écrire quoi que ce soit... Il me suffisait de mettre ce que je voulais sur bande et puis de la passer aux danseurs, aux chorégraphes... C'était une collaboration heureuse. J'ai tout simplement adoré travailler pour le théâtre. J'étais très enthousiaste.

Fourteen Canadian Women in the Electroacoustic Studio
Part 1: Composers From Toronto and Vancouver

"J'entretiens un rapport ambigu avec [la nouvelle technologie]... C'est vraiment un monde d'hommes... On a un peu le complexe de l'imposteur... Ce que j'aime c'est cette possibilité d'accès à un tout autre univers de sons".

– Lucie Jasmin

These comments by Lucie Jasmin, taken from divergent points in my interview with her, reflect some of the ambivalent feelings about working in the electroacoustic studio that were mentioned by many of my consultants. This two-part article will discuss how each of my fourteen consultants expresses her identity as an electroacoustic composer in the environment of the studio, through their words, technical choices,¹ strategies, and descriptions of their music. This issue of *Contact!* includes Part 1, which discusses the work of the first seven composers that I interviewed, in the Toronto region and Vancouver. These composers are Ann Southam, Gayle Young, Elma Miller, Wende Bartley, Sarah Peebles, Hildegard Westerkamp, and Susan Frykberg. The second part will follow in the next issue.

Ann Southam

Ann Southam started working with electronics at the University of Toronto studio in the 1960s, with Sam Dolin of the Royal Conservatory, and with Gus Ciamaga. She found this to be a very positive experience. She says that everyone was just "playing with sound and it was wonderful."² Ann was working with oscillators, filters, ring modulators, and loop machines, and describes electroacoustic composition at this time as a "wilderness of sound... Fortunately, I think the equipment was so unsophisticated that it couldn't possibly be thought of as mathematical."

After graduation, Ann Southam produced a number of electroacoustic works to accompany contemporary dance productions of the Toronto Dance Theatre. She likes the immediate contact with choreographers and dancers that is possible with electroacoustic music:

I did not have to write anything down... I could just make what I wanted to on tape and give it to the dancers, the choreographer... It was a happy collaboration. I just loved working in the theatre. It was very exciting.

Composing pieces to accompany contemporary dance allowed Ann to maintain a strong connection between electroacoustic music and the human body.

Composer pour la danse contemporaine permet à Ann d'établir un lien important entre l'électroacoustique et le corps humain.

Elle travaille avec de l'équipement électronique jusqu'en 1986, date à laquelle elle commence à se concentrer sur la production de pièces minimalistes pour instruments acoustiques. Quand je lui demande pourquoi elle s'est arrêté de travailler avec l'électronique, elle me répond qu'elle n'aimait pas le nouveau matériel:

J'aime mettre la main à la pâte, travailler par oreille et à la main. Travailler avec des chiffres sur un écran d'ordinateur, cela ne me correspondait pas. Je crois que je ne pouvais pas m'y faire... J'avais tellement l'habitude de travailler par oreille... Je ne pouvais m'habituer au fait de regarder le son... J'aime lutter avec l'instrument. Je n'aime pas que quelque chose soit forcé. J'aime y travailler. Avec tout mon corps. J'aime travailler à quelque chose avec tout mon corps.

La nouvelle technologie, n'attirent donc pas Ann Southam: "on dirait des fours grille-pain. Je ne veux pas mettre ma main dans un four grille-pain... ou dans un micro-ondes. Je n'ai aucune envie, vraiment, d'y être reliée de quelque façon que ce soit."³ Ann croit en un lien très solide entre la musique et la recherche de son désir:

Le désir traduit en son, tel qu'exprimé par le son, le désir d'entendre, d'avoir envie d'entendre, le désir d'entendre qui se crée lorsqu'on écoute un morceau de musique. C'est ça la recherche de son désir. Je pense que les émotions, qui sont nécessaires... et le désir fonctionnent peut-être un peu différemment pour les femmes que pour les hommes. Je crois que nous avons été conditionnés à vivre la musique d'une certaine façon. A travers les âges, la musique a été écrite par des hommes et si elle n'est pas présentée telle que les hommes l'ont faite, alors on ne la comprend pas comme de la musique. Je me pose simplement la question de savoir s'il existe un autre type de désir auquel nous pourrions être attentives et qui pourrait être entendu... Si certaines femmes étaient prêtes à faire le pas... C'est très difficile, vous savez, car il n'est aisé de faire abstraction de la musique que l'on connaît et d'écouter son propre désir. Il faut s'écouter à l'intérieur... Je ne suis même pas sûre que ce désir se soit déjà fait entendre.

Se basant sur sa propre expérience de composition avec de l'équipement numérique, Ann se pose maintenant la question de savoir si l'usage des ordinateurs peut réduire ce sentiment de travailler de ses mains (tactility) et la liberté de composition. Elle reste cependant optimiste et pense que de nouveaux outils seront développés permettant une plus grande liberté: "ça rend les choses statiques au lieu d'ouvrir de nouveaux horizons. Mais je suis sûre que de nouveaux outils peuvent maintenant le faire [ouvrir de nouveaux horizons]. Je n'en connais pas, mais il doivent bien exister."

She worked with electronics until 1986, when she started to concentrate on minimalist pieces for acoustic instruments. When I asked her why she had stopped working with electronics, she told me that she didn't like the new instruments as much:

I just like that hands-on [approach], working by ear and by hand. Working by numbers on a computer screen—I just couldn't relate to it. It seems to me that I couldn't tune it... I was so used to working by ear... I just couldn't relate to looking at the sound... I like struggling with the instrument. I don't want to push something and have it happen, I want to work for it. With my body I want to work for it.

These new instruments are unattractive to Ann Southam: "It looks like a toaster oven. I don't want to touch a toaster oven... or a microwave oven. I don't care, really, to have any sort of engagement with it."³ Ann believes that there is a strong connection between music and the tracking of desire:

[D]esire in terms of sound, as expressed in sound, as wanting to hear, longing to hear, and setting up a wanting to hear as you go through a piece of music. It is tracking desire. I think that emotional necessity... and desire might work a little differently for women than for men. But I think that we've been so conditioned to experience music in a certain way, most of it has been written by men all through the ages, and if it isn't presented that way we don't understand it as music. I just wonder if there isn't another kind of desire there to be listened for, to be heard... I think that if there are some women who are willing to step outside somehow... It's awfully hard, because it's hard to get away from the music, and to track your own desire. Having to listen within... But I don't know that it's necessarily been heard quite yet.

Ann Southam, based on her experience with digital equipment, is concerned that the use of computers to make music restricts tactility and compositional freedom. However, she is still optimistic that instruments exist that will allow freedom: "It's making everything more fixed. Instead of opening everything up. I'm sure that there are instruments now that will do that [open things up]. I haven't met them, but I know they're there."

Gayle Young

Gayle Young studied composition at York University, graduating in 1977. She says that it was a very masculine environment:

When I was at York, there was one female staff person and in the composition program, there was one other female student... But that was it... And I didn't even

Gayle Young

Gayle Young étudie la composition à l'université York et obtient son diplôme en 1977. Son environnement, dit-elle, est alors essentiellement masculin:

Quand j'étais à York, il y avait une seule femme dans le personnel enseignant et en composition, nous étions deux étudiantes... C'est tout!... Et ça ne me frappait même pas... Je me voyais comme un des gars.

Question: combien y avait-il de garçons?

Eh bien, 20. Ou peut-être 30... J'avais 24 ans à l'époque. Je me trouvais vieille comparée à ceux de 19 ans. Et avant d'aller à l'université, j'avais fait des choses peu communes, des choses que les femmes ne font généralement pas: réparer des autos, construire des maisons. Je n'étais pas très sensible... Être comme un gars, c'était ma façon à moi de réagir. D'ailleurs, je m'habillais comme un garçon. Je portais des grosses bottes de travail, des t-shirts très amples... Les étudiantes qui ne pouvaient pas s'adapter à ce milieu décidaient de faire autre chose, abandonnaient simplement.

Après l'obtention de son diplôme, Gayle est compositrice consultante pour le Structured Sound Synthesis Project dirigé par William Buxton à l'université de Toronto:

La dernière [de mes compositions écrites avec ce système] était très réussie. Un système appelé "Conduct" permettait à l'interprète de commander un ordinateur en direct... L'ordinateur... était relié à mon instrument à cordes... Une réelle interaction musicale était possible.

Le projet s'interrompt soudain en 1982. Elle compose alors une œuvre pour le Canadian Electronic Ensemble mais refuse d'acheter son propre équipement car elle n'aime pas "le gros équipement conçu pour des applications commerciales." Il y a peu, elle a loué le studio du compositeur Randy Smith. Elle prône une plus grande diffusion des œuvres des compositeurs électroacoustiques de Toronto. Durant les années 80, Gayle entreprend des recherches sur la vie et l'œuvre du compositeur et inventeur Hugh Le Caine et fait paraître en 1989 sa biographie intitulée "The Sackbut Blues". Aujourd'hui, outre ses occupations de mère, elle se consacre à la composition et est rédactrice en chef du magazine *Musicworks*.

Gayle a conçu deux instruments acoustiques lui permettant d'expérimenter des accords différents. La Colombine (Columbine) est une percussion ayant 23 notes par octave et dont le registre est de trois octaves. L'Amaranth (Amaranth) est un instrument à 24 cordes avec un système de pont que l'on peut déplacer permettant ainsi des accords différents. Elle aime mélanger bande et instruments, les deux ayant, selon elle, des avantages:

think about it. Just saw myself as one of the boys.

Question: How many men were there?

Oh, 20. Maybe 30... I was 24 when I went. I thought I was quite old compared to the 19 year olds. Also I'd done a few unusual things before I went there—a few gender-bending things. I'd fixed cars and built houses. I wasn't that sensitive... Being one of the boys was my way of dealing with it—I dressed like one, too... I wore heavy workboots, and huge T-shirts... Female students who can't easily fit in would do something else, just back out.

After graduation, Gayle was a consulting composer for the Structured Sound Synthesis Project, directed by William Buxton at the University of Toronto:

The last [piece I composed on that system] was really successful. It used a system called "Conduct" where one performer played the computer live... The computer... was tuned to my stringed instrument... A real musical interaction was taking place.

The project closed suddenly in 1982. After this, she composed a piece for the Canadian Electronic Ensemble, but did not buy her own equipment because she did not like the "very crude off-the-shelf stuff, that was meant for commercial purposes." More recently, she has rented studio time from composer Randy Smith. She has become an advocate for improved public access facilities for electroacoustic composers in Toronto. During the '80s, Gayle researched the life and work of inventor and composer Hugh Le Caine, publishing his biography, *The Sackbut Blues*, in 1989. Currently, she divides her time between parenting, composing, and being the editor of *Musicworks* magazine.

Gayle has designed two acoustic instruments which allow her to experiment with altered tunings. The Columbine is a percussion instrument with 23 pitches to the octave, with a range of just under three octaves. The Amaranth is a 24-stringed instrument with a moveable bridge system that allows for any tunings. She likes to balance live and taped work, seeing advantages in both:

When I finish a piece that's scored for live musicians there's always a very exciting feeling when I get to the first rehearsal... With a tape piece, it is kind of disembodied. And that provides a kind of freedom the music doesn't have when it requires four people to get together for... rehearsals and... performance.

What she finds most exciting about electroacoustics is the science of sound: "You can work directly with acoustics. You can think in scientific terms about what you're doing." Here, she talks about her piece *Flat Water*:

I listened for days for the right water conditions, and became aware... of how much the sound changes... from

Lorsque je termine d'écrire une pièce pour des musiciens, la première répétition est toujours un moment très excitant... Une œuvre pour bande seule, c'est un peu dépersonnifié. Mais cela permet une liberté que l'on a pas quand il faut réunir quatre personnes... pour répéter et jouer.

Ce qu'elle aime dans l'électroacoustique est cette science du son: "on peut travailler directement sur l'acoustique. On peut penser à ce que l'on fait en termes scientifiques." À propos de sa pièce *Flat Water*, elle dit:

J'ai écouté l'eau des journées entières avant d'avoir des conditions idéales... et me suis rendue compte... que les sons changeaient... Aux petites heures du matin, on n'entend presque rien... puis il y a un changement graduel, le son est différent d'un endroit à l'autre... Deux heures après le lever du soleil, c'est trop bruyant pour enregistrer, il y a trop d'action... de l'eau sur les rochers. Je voulais des sons assez isolés. Enregistrer a été techniquement très difficile car nos oreilles peuvent discriminer les sons -ou si nos oreilles ne le peuvent pas, nos cerveaux le peuvent - mais un micro ne fait pas de différence, capte tout. La structure de ce travail est le rythme naturel des vagues et la juxtaposition de leurs irrégularités. J'ai commencé avec des sons très bruyants de vagues qui se brisent, puis ai utilisé de plus en plus de sons qui avaient une hauteur. Si j'avais assez d'équipement, j'aimerais faire une analyse des fréquences de ces sons et découvrir quelles sont les fréquences des sons que nous percevons. Mais il faudrait un système très sophistiqué car la plupart de ces sons sont du bruit... C'est quelque chose que j'aimerais explorer: analyser la hauteur de ces sons et les structurer selon leur propre système d'accord.

Gayle ne pense pas que les hommes et les femmes abordent la musique de façon réellement différente: "J'aime à penser que les femmes sont plus sensibles. Mais j'ai entendu des choses très bruyantes et très tapageuses écrites par des femmes et des choses vraiment très douces écrites par des hommes. En fait, j'ai écrit des choses très bruyantes moi-même. J'aime pouvoir utiliser toute la palette, et ne veux sous aucun prétexte me sentir limiter."

Elma Miller

Elma Miller poursuit des études en composition à l'université de Toronto de 1973 à 1977 et, avec Gustav Ciamaga, se familiarise à la musique électronique. Elle dit avoir été particulièrement impressionnée par le travail d'un autre étudiant David Myska:

Il^A faisait vraiment un travail superbe. Il pouvait enregistrer le son d'une bobine de métal vide tomber sur le sol et utiliser ça pour son travail de musique concrète. Le résultat était élégant, vraiment très élégant... Le studio n'a pas vraiment d'importance si vous trouvez un moyen d'utiliser la technologie à son meilleur pour ne pas vous

the early part of the morning when there's no sound at all... a gradual change, to where it sounds different everywhere, to two hours after sunrise, when it's too noisy to record because there's so much action... with the rocks and the water. I wanted to have fairly isolated sounds. Recording these things technically is very difficult because our ears can focus—or if our ears can't our minds can—but a microphone is completely indiscriminate... The structure of the piece relies on the natural rhythms of the waves, and the juxtaposition of their irregularity. I started with a very noisy, slapping sound, then used sounds that had more and more pitch. If I got enough access to technical equipment, I'd like to do a frequency analysis of those sounds, and find out what the actual frequencies are that we're hearing. That takes a fairly sophisticated system, because most of the sound is noise... I would like to explore that further by analyzing the pitches within those sounds and building them into their own tuning systems.

Gayle doesn't believe that there is any essential difference between the way men and women make music: "I'd like to say women are more sensitive. But I've heard really loud raucous stuff by women and I've heard some really gentle pieces by men. In fact I've done some pretty loud ones too. I like to involve myself in the whole spectrum, and not feel limited for any reason."

Elma Miller

Elma Miller began her composition studies at the University of Toronto, from 1973–77, including electronic composition with Gustav Ciamaga. She was particularly impressed with the work of another student, David Myska:

He^A was just an amazing craftsman, how he taped an empty metal reel on the floor, and used that for his concrete music works—elegant, really elegant... The studio doesn't really matter so much, as long as [you find] what you can really pull from the technology, so that you don't feel that you're just a pawn in the machine... You have to go in there with a sense of one's own compositional ethos. Then, you can play glass jars, computers, it doesn't matter. You have this nebulous entity that's deep inside your ethos. Then the technology becomes a tool.

She received the graduating prize in composition, and went to Stanford University for a summer program in 1978, where she studied with Leland Smith and John Chowning:

Computer music. I was fascinated by it. I really found the small Synthi [portable synthesizer] fascinating. I could see the possibilities to eliminate the filter between me and the audience. Elimination of the performer. And full control of the entire musical output... I even brought some of my [electronic] musical ideas into my acoustic works—a mélange.

sentir comme un simple pion sur l'échiquier... Vous devez rentrer en studio en ayant déjà une idée de votre démarche de composition. Ensuite, que vous jouiez sur des pots en verre ou des ordinateurs, ça n'a pas d'importance. Vous avez déjà cette idée vague, cette entité quelque peu nébuleuse mais bien ancrée qui sous-tend votre démarche. C'est alors que la technologie devient un outil.

Elle obtient son diplôme avec un prix en composition et participe en 1978 à un cours d'été de l'université Stanford où elle est l'élève de Leland Smith et John Chowning:

L'informatique musicale, j'étais fascinée par ça. J'étais fascinée par le Synthi (synthétiseur portatif). Je comprenais comment éliminer le filtre entre moi et les auditeurs. Éliminer l'interprète. Contrôler toute la production musicale... J'ai même utilisé certaines de mes idées sur la musique [électronique] dans mes œuvres acoustiques. C'est devenu un mélange.

Seize personnes participent à ce programme, deux seulement sont des femmes. Elma pourtant ne ressent pas vraiment de sexisme venant du groupe:

Les experts en technologie, les scientifiques de la NASA, les compositeurs américains à qui j'ai eu affaire, Roger Reynolds, David Cope, je n'ai pas eu de problèmes avec eux. Je n'ai senti aucun sexisme. Bien sûr, ils ont fait des remarques comme "il n'y a pas beaucoup de dames (ladies) ici". J'ai répondu "je ne sais pas combien il y a de "monsieurs" (gentlemen) ici". Il faut avoir le sens de l'humour... être sensée... Je pense pouvoir être tout aussi sexiste que certains de ces gars. Ce n'est pas difficile.

Elma considère que son approche de la composition change durant son séjour à Stanford: elle commence à se concentrer sur le son en tant que couleur plutôt que sur les notes dans une portée:

À Stanford, je n'utilisais pas de papier à musique. Je pensais plutôt sonorités... registres, timbres, couleurs... C'était difficile d'en parler... J'essayais de classer les sons, de composer ma palette tout comme je le ferais pour une orchestration.

Elma participe également au programme Composers in the Schools (Compositeurs dans les écoles). Elle se rappelle de son passage à l'école secondaire de Dundas. Elle est restée assise dans la classe un bon moment jusqu'à ce que finalement, quelqu'un vienne lui parler: "ils n'avaient jamais vu une femme compositrice, ils ne savaient pas à quoi s'attendre. Ils pensaient que je m'étais trompée de classe."

Elle vit une expérience semblable dans une école pour filles:

Une des mes œuvres était jouée au Alma College, une école pour filles seulement. Et les femmes dans l'assistance

There were sixteen people at this course, only two of whom were women. However, Elma did not find much sexism in the group:

The technologists at the very high end... the linear scientists... from NASA, the American composers that I dealt with, Roger Reynolds, David Cope, were fine... I didn't get the sense of sexism at all. They did make a point of "Well there aren't very many ladies here." I said, "I don't know how many gentlemen there are here either." You have to [have a] sense of humor... you have to be sensible... I think I can be just as sexist as some of these guys. It's not hard.

Elma found that while she was at Stanford, her approach to composing changed, and she started to concentrate on sound as color rather than as notes on a staff:

When I was at Stanford I wasn't thinking of staff paper at all. It was streams of sound... range, timbre, color... I couldn't tell anyone... I tried to classify sounds, and limit my palette, just as I would in orchestration.

Elma has also been involved with the Composers in the Schools program. She says that when she went to a high school in Dundas, she sat in the classroom for a while until finally someone came up to her: "they had never seen a woman composer, they didn't know what to expect. They were wondering whether I was in the wrong class."

She had a similar situation occur at an all-female school:

I had a work performed at Alma College; it is an all-women school. And the women in the audience were actually a little bit sexist too... I had a hard time justifying myself as a composer, to get in to hear my own work... I started to realize that I've come into a situation where not only does the sexism show up in the men, but the women too.

It is important for Elma Miller to continue to write orchestral music, because her identity as a composer comes from her ease with orchestral instruments. She began as a clarinet player, and sees this as an advantage, both in instrumental and electroacoustic composition:

I studied all [the instruments of the orchestra]... the piano was to me the biggest challenge. But for a lot of people that's their main instrument, and so I feel sorry for them, because it limits their potential. That's why they love MIDI... they have too many possibilities. They forget streamlining and getting down to basics... Where you have so much at your disposal, what do you do? And that's the technology's problem. Now you have so many ingredients to choose from, but not all those ingredients are going to make you a banana bread.

étaient elles aussi un peu sexistes... Il m'a fallu justifier le fait que j'étais compositrice pour entendre mon propre travail joué... Je me suis alors rendue compte que le sexisme existait non seulement chez les hommes mais chez les femmes.

Pour Elma Miller, c'est toujours important d'écrire des œuvres pour orchestre car son identité de compositrice, elle la doit à sa facilité d'écriture pour les instruments de l'orchestre. Elle a d'ailleurs commencé comme clarinettiste et voit cela comme un avantage, que ce soit pour ses travaux instrumentaux ou électroacoustiques:

J'ai étudié tous les instruments de l'orchestre... Le piano a été pour moi l'instrument le plus difficile à apprendre. Nombreux sont ceux pour qui c'est l'instrument principal et je trouve ça regrettable car cela limite leur potentiel. C'est pour cela qu'ils aiment tellement le système MIDI... Ils ont à leur disposition trop de possibilités... Mais ils en oublient de faire le tri et de revenir à la base... Lorsque vous avez tellement à votre disposition, qu'est-ce que vous faites? Et c'est ça le problème de la technologie. Il y a tellement d'ingrédients dans votre cuisine, que vous ne savez même plus comment faire le plus simple des gâteaux.

Wende Bartley

C'est en 1978 que Wende Bartley débute ses études en composition à l'université de Toronto. Elle ne compose à l'époque que des pièces instrumentales:

Pour moi, c'était une question environnementale: je trouvais épouvantable le fait que l'on puisse utiliser de l'électricité pour tout autre chose que les choses de base. Je me sentais une personne très pieuse de ne pas avoir recours à la technologie.

Elle décide pourtant en 1980 de suivre un cours de musique électronique au Royal Conservatory et s'y intéresse immédiatement.

Avant cela mes compositions étaient extrêmement cérébrales, j'utilisais diverses formules arithmétiques... En studio, j'ai commencé à jouer avec le son et les pièces devenaient le résultat de ce jeu. Pour ma première composition, j'ai combiné sons de synthétiseurs et sons enregistrés (du texte et des sons environnementaux). Il est intéressant de noter que c'est la première de mes compositions qui comportait du texte [au caractère féministe]... C'est une pièce qui a beaucoup d'émotions et étant donné la nature du processus de composition [basé sur l'improvisation et le jeu], je me suis sentie très en contact avec le son. J'étais très emballée par cette expérience et j'ai donc décidé de m'inscrire en maîtrise de composition [à l'université McGill], pour continuer le travail en musique électronique.

Wende Bartley

Wende Bartley began her composition studies at the University of Toronto in 1978, where she composed only instrumental pieces:

It was an environmental issue for me—I thought it was terrible to be using power and electricity for anything other than the basics. I felt very pious in not being involved in technology.

But in 1980, she decided to do an electronic music course at the Royal Conservatory, and liked it immediately.

My pieces before that time had been extremely cerebral, using various arithmetic formulas... In the studio, I began to play with the sounds and let the piece evolve from the results of that play. The first piece I did combined sounds made from additive synthesis with recorded sound—both text and environmental sound. Interestingly, it was the first piece that I did that used texts [in a feminist way]... For me, it turned out to be a very emotional piece, and because of the organic compositional process, [based in improvisation and play], I felt very connected to the sound. I was very excited by this experience and decided to do a Master's degree in composition [at McGill University] so that I could continue working in electronic music.

At McGill University, Wende began work with the Synclavier, an early digital synthesizer. She had no experience with computers at this point:

I didn't know anything about computers when I started... I was in a class with eleven men, and they all seemed to be really hip to what was going on. There was a strong air of aggression in the class—probably all blustering, since I doubt now that many of them knew much about computers either. This was in 1982, before the days of MIDI and personal computers. Somehow I survived that environment and learned by spending hours in the studio working on the Synclavier. I got to be quite adept at it, and during my time there, I gave a demo for CBC news.

Wende found that her focus on feminist issues was controversial. She maintained her work during this time by forming friendships with women students in other years, and by going outside of the university:

*These friendships... provided a place to go and blow off steam when things got rough. I found the first year extremely difficult... The second year, I... began work on *Rising Tides of Generations Lost*... I got really great response to it, and ended up winning the Eric Award... During my time at McGill, I was asked to give a public lecture on the use of the Synclavier. I used examples of sampled material from that piece... The phrases I used*

À McGill Wende travaille d'abord avec un Synclavier, un des premiers synthétiseurs numériques. Elle ne s'est, jusque là, jamais servie d'un ordinateur:

Je ne connaissais rien aux ordinateurs quand j'ai commencé. Il y avait onze hommes dans ma classe et ils avaient tous l'air d'être très "branchés" sur le nouveau matériel. Il y avait beaucoup d'agressivité dans la classe, même si ce n'était probablement que de la frime car je doute maintenant que beaucoup aient vraiment eu des connaissances étendues en informatique. C'était en 1982, bien avant le MIDI et les ordinateurs personnels. J'ai réussi à survivre dans cet environnement et ai appris en passant des heures dans le studio à travailler sur le Synclavier. J'ai fini par devenir experte et ai même produit un démo pour CBC news.

Wende se rend compte que son intérêt pour les questions féministes est un sujet de controverse. Elle se lie d'amitié avec d'autres étudiantes, prend part à des activités en dehors de l'université, ce qui l'encourage à poursuivre son travail:

*Ces amitiés... me permettaient de vider mon sac quand les choses allaient mal. La première année a été extrêmement difficile... En deuxième année... j'ai commencé à travailler sur *Rising Tides of Generations Lost*... J'ai eu beaucoup de commentaires positifs et finalement, cette pièce a remporté le prix Eric (Eric Award)... À McGill, on m'a demandé de faire une conférence sur l'utilisation du Synclavier. Je me suis servie de matériel échantillonné tiré de cette composition... Les phrases que j'utilisais parlaient d'une histoire collective des femmes et faisaient quelques références à certains événements de l'histoire des femmes - le procès des sorcières, les suffragettes, etc - ... Certains de mes collègues y ont réagi très vivement. Un d'entre eux, très fâché, a même dit: "pourquoi est-ce que tu écris de la musique comme ça?" Le seul encouragement que j'ai reçu est venu à la fois de mes amis et d'un groupe de femmes auquel j'appartenais en dehors de McGill. Ce groupe explorait des thèmes qui m'ont permis d'avoir confiance en mon travail... Je me suis sentie en zone dangereuse mais je n'ai jamais laissé la peur empêcher ce que j'avais à dire en musique.*

Wende obtient son diplôme de McGill et déménage à Toronto où elle commence à travailler avec son propre équipement, un DX7 de Yamaha, un S550 de Roland et un séquenceur pour ordinateur Macintosh. Mais cet équipement ne lui apporte pas autant de satisfaction que le Synclavier. "Les sons n'étaient pas aussi riches et le fait de travailler avec de l'équipement MIDI vous oblige à penser plus en termes instrumentaux qu'avec le Synclavier. Vous devez penser de façon beaucoup plus traditionnelle."

Peu de temps après, Wende assiste à une conférence de Barry Truax à l'université Simon Fraser sur la synthèse par granulation et décide alors d'utiliser ce procédé.

tell a collective story of woman, making reference to various historical points in woman's experience—the witch burning trials, the suffragette era, etc... I got some strong reactions from some of my colleagues. One person was quite upset and said "Why do you have to write music like this?" My support really came from the combination of my friends and a women's group I belonged to outside of McGill. This group explored themes that gave me some grounding... I felt I was on dangerous ground, but I don't think I ever let those fears get in the way of what I wanted to say in the music.

After graduation from McGill, Wende moved to Toronto, where she began to work with her own equipment: a Yamaha DX7, Roland S550 and sequencing software for the Macintosh computer. Working with this equipment wasn't as satisfying as the Synclavier. "The sounds were not as rich, and working with MIDI forces you into thinking much more instrumentally than I had with the Synclavier. You have to think in much more traditional musical terms."

Shortly after this, Wende heard a lecture given by Barry Truax at Simon Fraser University, about granular synthesis, and arranged to go out to use this system.

Granular synthesis is a computer technique that allows you to take any recorded sound and instead of just playing it back at different speeds like with a sampler, the sound is stretched in time. A sound that lasts 3-5 seconds in real time can be stretched to last 5 minutes, without any lowering in pitch... It brings out every slight nuance of the sound, which goes by so quickly in real time that it is almost imperceptible. With this technique, these nuances become audible and complex gestures.

Wende has since worked with MAX, an interactive environment for the Macintosh computer, to further extend her work with timbre and the interaction of computer music with live performance. She prefers to use equipment that allows her to extend beyond rules of the classical European tradition: "What interests me is being able to create sounds that aren't possible in any other way, except through the use of technology."

In the past few years, through her work at the Banff Centre, and at Simon Fraser University, Wende has begun to work with interactive computer music systems. She says:

In a more traditional technological ethos, an intimate surveillance device communicates only that information which is considered accurate or reliable. Often this excludes information of a more ambiguous nature... Artistic expression needs and relies on an exploration of the ambiguous moment. Thus the dilemma arises when attempting to bring together a truly artistic musical

La synthèse par granulation est une technique informatique qui permet de traiter n'importe quel son enregistré non pas en le jouant à des vitesses différentes comme le ferait un séquenceur, mais en l'étirant dans le temps. Un son qui dure à l'origine trois à cinq secondes peut être étendu jusqu'à cinq minutes sans que sa hauteur en soit changée... Cela permet de faire ressortir toutes les petites nuances du son qui passent tellement vite en temps réel qu'elles sont presque imperceptibles. Cette technique rend ces nuances audibles et elles deviennent alors des gestes formels complexes.

Wende travaille maintenant avec MAX, un environnement interactif pour Macintosh. Elle a ainsi à sa disposition de nouveaux outils de création tout comme l'utilisation de différents timbres et l'interaction de l'informatique musicale avec l'interprétation en direct. Elle préfère l'équipement qui lui permet de se démarquer des règles de la musique classique de tradition européenne: "ce qui m'intéresse, c'est créer des sons que l'on ne peut créer qu'en ayant recours à la technologie."

Dans les dernières années, grâce à son travail au Banff Centre et à l'université Simon Fraser, Wende s'est familiarisée avec les systèmes d'informatique musicale interactifs:

Dans une démarche technologique traditionnelle, un appareil de traitement systématique de l'information (intimate surveillance device) ne communique que l'information qui est jugée juste ou fiable. Très souvent, l'information de nature plus ambiguë est exclue... L'expression artistique a besoin et se repose sur l'exploration de ce moment d'ambiguïté. Ainsi un dilemme se crée lorsqu'on essaie de concilier une performance musicale interactive réelle avec un système de supervision (intimate tracking). Notre vision traditionnelle de la relation corps/technologie interdit-elle d'autres options? Ou, si l'on regarde cette question sous un angle plus positif, comment une façon différente de percevoir le corps peut-elle affecter la relation entre l'humain et la machine? (communication personnelle, juillet 1994).

Sarah Peebles

En 1988, Sarah Peebles obtient un baccalauréat en composition de l'université du Michigan. En deuxième année, elle étudie avec Libby Larson, une compositrice de Minneapolis. C'est l'année suivante qu'elle suit son premier cours d'électroacoustique et se sert de générateurs d'ondes sinusoïdales, d'oscillateurs et des magnétophones à bobines. Il y a peu d'étudiantes en composition à l'université du Michigan: "j'étais la seule en première année... En études avancées, il y avait peut-être quatre femmes sur trente étudiants en tout. Mais il n'était pas rare de voir les étudiantes abandonner." Sarah se rappelle que celles qui restaient dans le programme avaient tendance à ne pas se

interactive performance with an intimate tracking system—does the traditional view of the body/technology relationship necessarily close down other options? Or more positively, how can an alternate understanding of the body affect the relationship between humans and machine (personal communication, July 1994).

Sarah Peebles

Sarah Peebles graduated from the University of Michigan with a Bachelor in Music Composition in 1988. After her first year, she worked with Minneapolis independent composer, Libby Larson. The following year, she took her first electroacoustic studio course, using sine-wave generators, oscillators, and reel-to-reel tape machines. There were not many women composition students at Michigan: "I was the only freshman... Grad students, maybe there were 4 women out of 30 people. But you see the women consistently dropped out." Sarah notes that even those women who stayed in the program tended not to identify themselves as women. "The women were very isolated, and many didn't talk to one another much. They were, I think, trying to prove themselves all the time there. So they didn't identify themselves as women, so I didn't have the feeling that they were there, [even though] they were."

Sarah believes that her positive experiences growing up in Minnesota helped her to continue: "I think growing up in Minneapolis was a help for me because the women carved the way there. They were noticeable figures. I never had it in my head that I couldn't do something. There were images for me." Sarah also enjoyed studying with theorist / conductor Lee Humphries: "He would refer to work by other composers which reflected my music—sometimes uncannily so—in a positive, referential way. But he didn't judge what I had written. This style of teaching remained with me as a positive force throughout the years. I felt I could really be myself."

Since graduation from the University of Michigan, Sarah has divided her time between Canada and Japan. When she is in Japan, she studies the Japanese mouth organ, the *sho*, and various forms of folk music (*kagura*), as well as observes, and participates in the new music scene. In Canada, she composes and broadcasts work by women composers. Her electroacoustic music is both recorded and live, for dance, theatre and multi-media productions.

When I spoke to her in early 1993, she was composer-in-residence at Inter/Access, a public access studio in Toronto. Here she was using AudioMedia, Sound Designer and SampleCell on the Macintosh computer, to work with sampled acoustic sounds.

Portability is important to Sarah. She often performs her own works and is light-framed. For this reason, she prefers to use the Macintosh II computers. She also uses the Kawai

considérer comme des femmes: "les femmes étaient très isolées et ne se parlaient pas beaucoup. Elles devaient, je crois, justifier leur présence constamment. C'est pourquoi elles ne se voyaient pas comme des femmes et moi, je n'avais pas le sentiment qu'elles étaient là, [même si] elles étaient là."

Sarah est convaincue que ce sont les expériences positives qu'elle a vécues durant son enfance au Minnesota qui l'ont aidée à poursuivre son travail: "je crois que grandir dans le Minnesota m'a aidée car ce sont les femmes qui ont ouvert des portes là-bas. Elles sont des personnages. Jamais je ne me suis dit que je n'y arriverais pas. J'avais l'image de ces femmes en tête." Sarah aime étudier avec le théoricien/chef d'orchestre Lee Humphries: "il avait l'habitude de se référer à des œuvres d'autres compositeurs qui rappelaient ma musique - parfois de façon inquiétante - de manière très positive, simplement pour référence. Mais il ne jugeait pas ce que j'écrivais. Toutes ces années, je me suis rappelée de sa façon d'enseigner comme d'une chose très positive. Je sentais que je pouvais être moi-même."

Depuis l'obtention de son diplôme de l'université du Michigan, Sarah partage son temps entre le Canada et la Japon. Au Japon, elle étudie le *sho*, un orgue japonais et certaines formes de la musique folklorique (*kagura*), et observe et participe aux événements de musique nouvelle. Au Canada, elle compose et diffuse des œuvres de femmes compositrices. Ses compositions de musique électroacoustique ont été enregistrées et elle a aussi écrit pour la danse, le théâtre et des productions multimédias.

Lorsque je la rencontre au début 1993, elle est compositrice en résidence au studio Inter/Access de Toronto. Elle utilise alors AudioMedia, Sound Designer et SampleCell sur ordinateur Macintosh pour travailler avec des sons acoustiques échantillonnés.

Sarah aime utiliser un équipement portable car elle exécute nombreuses de ses œuvres et elle est d'une petite corpulence. C'est aussi la raison pour laquelle elle préfère utiliser des Macintosh II. Elle se sert également du MDK 61 de Kawai, un clavier MIDI très léger et agréable à utiliser. En outre, elle aime utiliser le "mini-vibe" un instrument à tampons (*pad instrument*) pour son côté non prévisible.

Sarah a encore recours à l'écriture pour certaines œuvres, pour d'autres, elle se sert de l'électronique. Elle distingue deux procédés différents:

Lorsque j'écris, j'ai tendance à penser au concept en premier puis à compléter certaines sections. Lorsque je n'ai pas recours à l'écriture, je n'ai pas forcément de concept de temps... Phoenix Calling s'est créé en jouant avec un échantillonneur Akai et en échantillonnant le sho et des

MDK 61 MIDI keyboard, which is really light and comfortable. In addition, she likes the mini-vibe, a *pad instrument*, because of its lack of predictability.

Sarah continues to write some works, and to compose others electronically. She says that these processes differ:

I tend to think of a large concept first, and fill in blocks of time, as they go by, when I'm writing. When I'm not writing I may not have a large concept of time... Phoenix Calling came out of playing with the Akai sampler and sampling the sho, and the chords that are used in gagaku, Japanese court music... The piece is an interesting demonstration of the continuum I feel between writing and improvising sound.

Because of this continuum of improvising and composition, Sarah sometimes refers to her work as "comprovising."

In *Phoenix Calling*, some of the performers improvise, using graphic notation, in combination with specific pitch-classes and rhythmic structures written by Sarah. The piece involves these live performers on percussion instruments, and several *sho*, with tape, and a *bugaku* (traditional Japanese court) dancer.⁵

Sarah also notes the differences between improvising on acoustic instruments and electronic improvisation:

[with acoustic instruments] I think of it as sound, but I have pre-conceptions that I bring to it—what they sound like, or what they could sound like. Whereas with electronic music, it could sound like anything... I imagine a person can expand those boundaries any way they want.

Sarah wants to find ways to work with music that are less male-focused: "[If only] people could start thinking of music as something that doesn't have to have a climax or present another viewpoint of the aesthetics of music... [At the moment] it's a male direction. If you make it jump the tracks, and go in a direction that catches people off guard, then it may have the freedom to develop in its own way." She describes some of the ironies involved in technological work, when she talks about a recent piece, *Kai, Revolving Life*:

The thing I liked about working on Kai, Revolving Life, was it was necessary for me to get up, and go to Toronto Island and sleep there and get up at 4:30 a.m. and tape—you never forget that. I searched that cricket out, and sat there, and noticed everything. It was ironic. It made me do things connected to the earth that I would normally not do. And that's ironic.

harmonies qui viennent du gagaku, la musique de cour japonaise... Cette pièce est un exemple intéressant du continuum que je vois entre l'écriture et le son improvisé.

En raison de ce continuum entre improvisation et composition, Sarah décrit parfois son travail comme une "comprovisation" ("comprovising").

Dans la pièce *Phoenix Calling*, certains des interprètes improvisent à l'aide de notation graphique et cette improvisation est combinée à des ensembles de notes et des structures rythmiques prédéterminés par Sarah. C'est une pièce pour percussions, plusieurs *sho*, une bande et un danseur *bugaku* (cour traditionnelle japonaise).⁵

Sarah fait également une différence entre improvisation sur instruments acoustiques et improvisation électronique:

[Avec les instruments acoustiques] je pense au son mais j'ai des préconceptions qui vont avec: comment ils sonnent ou comment ils pourraient sonner. Alors qu'avec l'électronique, tous les sons sont possibles... J'imagine que l'on peut repousser les limites à l'infini.

Sarah voudrait trouver des façons de travailler en musique qui soient moins "masculines": "si seulement on pouvait commencer à penser la musique comme quelque chose qui n'a pas besoin d'avoir un point culminant ou redéfinir l'esthétique de la musique... [A l'heure actuelle] c'est une orientation masculine. Si vous faites quelque chose de vraiment nouveau et arrivez à surprendre les gens, alors peut-être que votre musique peut se développer d'une façon qui lui est propre." Lorsqu'elle parle de sa pièce, *Kai, Revolving Life*, elle met en lumière une certaine ironie liée à l'usage de la technologie:

Ce que j'aimais quand j'ai travaillé sur Kai, Revolving Life, c'est que je devais aller sur l'île de Toronto, dormir là-bas et me lever à quatre heures trente du matin pour enregistrer. C'est quelque chose qu'on oublie pas. J'attendais d'entendre un grillon, m'asseyait, notait tout. C'est ça l'ironie. Ça m'a fait faire des choses en rapport direct avec la nature que je ne ferais pas normalement. Et c'est ça qui est ironique.

J'ai essayé de présenter Revolving Life en partie à l'extérieur, afin de réincorporer la brise et l'ambiance du lieu (le temple Shukoji au Japon). Je pense que c'est une démarche positive. Cela réhumanise la musique en faisant porter l'attention des auditeurs sur les sons naturels autour d'eux lorsqu'il y a des moments de silence. L'auditoire semble avoir été très ému. J'ai l'impression que nous avons tous été émus par ces forces invisibles qui sont si étroitement reliées à ce lieu. J'ai trouvé un contexte où la technologie pouvait aider à reconnecter la musique à l'expérience de vie en général et à la communauté. J'espère pouvoir continuer ce dialogue dans un contexte nord-américain (communication personnelle, septembre 1994).

I've tried performing Revolving Life partly outdoors, incorporating the breeze and the presence of the place (Shukoji Temple in Japan) back into the piece. I think that's a positive direction. It re-humanizes the music, while focusing the audience's attention back to the natural sounds around them, in the silences in between the music. The audience reported feeling quite moved—I suspect we were all moved by those other, unseen forces which were so connected to the place. I found a context wherein technology could be a part of re-connecting music with our larger life experience, and with community. I hope to find a context within North America in which to continue this dialogue (personal communication, September 1994).

Hildegard Westerkamp

Hildegard Westerkamp started experimenting with electroacoustics at a very early age, when her brother had a mono reel-to-reel tape recorder, in the fifties. She would secretly record her family playing games:

I was already very aware then of the kind of self-consciousness that comes up whenever a microphone is around. I realized when I was turning [the tape] on, that I was very conscious of what everyone was saying and what was happening—maybe I was playing secret radio. I guess it's espionage.⁶

The next time that she came into contact with electroacoustics was as an undergraduate student at the University of British Columbia, where she started to attend electroacoustic concerts. Then, after fourth year, she took a six week summer studio course with Barry Truax. This led to a production: "a full-length, multi-media performance. And with my six weeks experience in the studio, I produced a sound track for a full evening." Shortly after this, she began to work with the World Soundscape Project, with Murray Schafer, and with Vancouver Cooperative Radio, which had just started broadcasting.

In the mid-seventies this all came together for me, and I learned by osmosis to work with equipment. I never took a course other than that six weeks' course. With the World Soundscape project I simply watched my colleagues, and spent a lot of time in the studio... Sometimes [I would] do nothing but listen, or edit a bit, and gradually, by 1975, I became interested in processing sounds a bit more.

She continued to work informally with Barry Truax, who was developing courses on acoustic communication:

It was conversation. I would watch him, he would show me some of the ... classic tape techniques... I began to do my first piece, Whisper Study. It was such an important... honest experience... I was thoroughly getting into something that was me... I was thinking a lot about

Hildegard Westerkamp

Hildegard commence à explorer l'électroacoustique très jeune avec le magnétophone à bobines mono de son frère dans les années 50. Elle enregistre secrètement sa famille en train de jouer:

*Je savais déjà que les gens sont très conscients de la présence d'un micro. Et moi-même, quand je branchais mon magnétophone, j'étais très consciente de tout ce qui se disait et se passait. C'était un peu comme un jeu de radio secrète. On pourrait probablement appeler ça de l'espionnage.*⁶

Son deuxième contact avec l'électroacoustique, c'est à l'université de Colombie Britannique où elle est étudiante. C'est là qu'elle entend ses premiers concerts électroacoustiques. Plus tard, après sa quatrième année, elle suit un cours d'été de six semaines avec Barry Truax. Ce cours lui permet de produire "une performance multimédia complète. En six semaines de travail en studio, j'ai réalisé une trame sonore pour toute une soirée." Peu de temps après, elle participe au World Soundscape Project avec Murray Schafer et la Vancouver Cooperative Radio dont c'était les débuts.

C'est au milieu des années 70 que tout est arrivé pour moi. J'ai appris à me servir de l'équipement en observant simplement. Je n'ai jamais pris d'autre cours que celui de six semaines. Quand j'ai participé au projet World Soundscape, j'ai simplement observé mes collègues et passé beaucoup de temps dans le studio... Parfois j'écoutais simplement ou faisais un peu d'editing et graduellement, aux environs de 1975, j'ai commencé à m'intéresser un peu plus au traitement du son.

Elle continue de travailler de façon informelle avec Barry Truax qui se consacre alors à la préparation d'un cours sur la communication acoustique:

Nous conversions. Je l'observais, il me montrait... les techniques classiques d'utilisation de la bande... J'ai commencé à travailler sur ma première pièce, Whisper Study. Ce fut une expérience très importante... et honnête... Je m'impliquais dans quelque chose qui était complètement moi... Je pensais beaucoup au silence et je voulais que la technologie reste inaudible... Je ne savais pas trop quoi penser de la technologie. Simplement je trouvais ce que je faisais incroyable. Je pensais que c'étaient les meilleures techniques que j'avais jusqu'alors expérimentées.

Hildegard se familiarise à l'enregistrement en animant une émission de radio communautaire intitulée "Soundwalking" pour laquelle elle collecte des sons environnementaux, puis les commente:

J'ai appris beaucoup en faisant ces enregistrements. Comment marier les sons environnementaux et les voix en direct? Comment répondre aux gens qui vous abordent? J'ai fini par développer un style d'enregistrement assez

silence, and I wanted the technology to be inaudible... I really wasn't that conscious of what I thought about technology. I was just amazed at what it did... I just thought that is the best process I've ever experienced.

Hildegard learned field recording by doing a community radio program called "Soundwalking": taping different sound environments, and commenting on them:

I learned a lot by just doing this recording. How do you play with environment and voice at the same time live? How do you deal with people who approach you? I developed an interesting, fairly passive style of recording. I would just stand someplace and record. Then people would approach me. I got some very interesting conversation. I found the tape recorder a way of accessing this landscape, and the culture.

As a fairly recent immigrant to Canada from Europe, Hildegard found that this compositional technique encouraged her to explore. However, she points out that now, twenty years later, she finds that these same "tools of access" can also be barriers, mediating the environment. "I guess I'm not really interested in that type of armor all that much any more." She finds institutional studios particularly isolated, often air-conditioned, and sealed off from their surroundings. She balances this by working with outdoor sounds:

It brought me into the environment I want to speak about, so that I could bridge it for a while. But it started to get worse and worse. I really hated to go into studios... my back aches afterwards, I'm not breathing properly, I just simply feel exhausted. I experience it as a huge contradiction to what I'm trying to do in the pieces... when they are playing, they open something up in the audience, in me. They're saying something about place, environment, ecology, and about acoustic balance in our lives, they're always about that... And yet the contradiction is not gone.

Hildegard also finds the studio seems a safe and intimate place:

It's a very intimate experience, a very private experience... It's a safe environment where you can't be interrupted. Or at least it gives you that illusion. The sounds are all around you, and you're right in that world.

Hildegard makes the studio environment safer by slowing down:

[I take] a very sparse approach to technology, in order to know what I would want to process and why I would want to process it. I first need to listen to it for a while and see what it is that it says, and what I want to say through it... It really depends on the sounds that I've recorded to see how I use the technology.

intéressant et plutôt passif. Je restais dans un endroit et enregistrerais. Des gens m'abordaient alors. J'ai eu des conversations très intéressantes. Le magnétophone était l'outil qui m'aidait à comprendre le paysage, et la culture.

En tant qu'immigrante européenne récemment arrivée au Canada, Hildegard trouve à l'époque que ces techniques de composition lui permettent d'explorer. Aujourd'hui, vingt ans plus tard, elle croit que ces "outils d'accès" peuvent devenir des barrières, des obstacles entre soi et l'environnement: "je n'ai plus vraiment envie d'avoir une armure." Elle trouve les studios professionnels trop isolés. Ils sont souvent climatisés et coupés de leur environnement. Elle y pallie en enregistrant des sons extérieurs:

Cela m'a permis de rentrer dans l'environnement dont je voulais parler et de faire le lien avec celui-ci momentanément. Mais les choses se sont dégradées... Je détestais aller au studio... Après une session en studio, j'ai mal au dos, je respire mal, je suis épuisée. Je vois cela comme une énorme contradiction avec ce que j'essaie de dire dans mes compositions... Quand elles sont jouées, elles ouvrent quelque chose en l'auditeur, en moi. Elles parlent d'un lieu, de l'environnement, de l'écologie et de l'équilibre acoustique dans nos vies, elles parlent toujours de ça. C'est pourquoi il y a une contradiction.

Hildegard voit tout de même le studio comme un endroit où l'on se sent en sécurité, un endroit intime:

On y vit une expérience très intime... très privée. C'est un endroit très sûr où on est pas interrompu. Ou du moins, c'est l'impression que l'on en a. Les sons vous entourent, vous êtes dans ce monde sonore.

Hildegard tâche de rendre son environnement de studio plus agréable en travaillant plus lentement:

Mon approche de la technologie est très sélective, je veux prendre le temps de savoir si je veux avoir recours au traitement sonore ou non. J'ai d'abord besoin d'écouter un moment, d'écouter ce que cela dit, comprendre ce que je veux dire avec... Le fait que j'utilise ou non la technologie dépend des sons que j'ai enregistrés.

Une des techniques qu'elle aime utiliser est le ralentissement des sons. Voici comment elle décrit la conception de la pièce *Beneath the Forest Floor*:

J'avais de très beaux enregistrements de sons d'oiseaux. Ils produisent des sons purs et longs. Nous avons utilisé cette technique si longtemps que le technicien finissait par dire: "encore?" Il n'arrivait pas à y croire... Nous avons passé des heures à travailler sur ces sons d'oiseaux pour créer des accords et mettre certains sons en relation. Au début de ce processus, les techniciens perdaient patience et se fatiguaient rapidement car il ne voyaient pas où je voulais en venir. Alors je leur ai fait entendre certaines de mes compositions afin qu'il comprennent ce que je recherchais. J'ai aussi essayé cette technique sur d'autres sons car j'étais curieuse

One of the techniques that she uses is to slow down the sounds themselves. Hildegard describes part of the process of composing the piece *Beneath the Forest Floor*:

I had very beautiful bird sounds, and they produced wonderful pure tones, long tones. We used this particular tool until the technician could not believe it. "Again?" [he said]... We went through hours of taking the various bird sounds that I had, making pitch chords and relationships of the same sound. Initially, when we started this, the technicians were getting antsy and tired, because they didn't know what I was after. So I played them some of my other pieces, so that they would understand where it might lead to. I did it with some other sounds because I was curious with this particular machine and those particular sounds, what would happen... Because of experience, I could imagine what it would do, but I wasn't sure... You have always surprises, if you use the same piece of technology for years, still with new sounds and new materials, you never quite know... I love those surprises. I like to work with [them]. So we ended up building chords, and new sounds... That took weeks... You build new instruments out of those sounds... I need a lot of time then to listen to those new instruments before I know what to do with them.

Hildegard says that she wants to transport her listeners. "I want to transport listeners into a place that's close to where I am when I compose, and which I like. And they're going to occupy that place differently, by listening to it differently, but still, it's a place." The nature of that listening environment is very important to her. She asks herself if it is a place where people can breathe. Here she is concerned both about the physical location, and the metaphorical space she creates. It can also be a place where technology can balance sounds differently, drawing attention to the small sounds that are often almost inaudible. At the same time, she is concerned that as we sample environmental sounds, we can believe that we are "capturing" them, and that this is a dangerous illusion. She spoke to me about her work on the piece *Cricket Voice*:

It was dark... I was sitting in the desert recording crickets, and I'd been there for fifteen minutes, just recording, sitting still. Then a cricket comes out, it sounds like it's right against the microphone, close-miked, and it sings for about two minutes, stops in between when I move a bit, then it moves away. And it became a huge deal for me because it was an incredible experience... Cricket Voice is the cricket enlarged and slowed down and made into a musical piece and it's wonderful, but it's also funny when you think about it. I made a big deal about that experience of encountering this animal so close by, and I feel it's very important that we do that... Just as photography shows the patterns of natural environments or close-ups of animals that we don't even know any more, if we also can hear the close-ups of their calls we really get to

de voir les possibilités de cette machine. Avec mon expérience, j'imaginai ce que ça pourrait donner mais je n'étais pas sûre... On peut toujours avoir des surprises, et ce, même si on utilise la même technologie pendant des années, avec des sons nouveaux, du matériel nouveau, on ne sait jamais... J'adore ces surprises. J'aime travailler en ayant des surprises. Finalement, nous avons créé des accords, des sons nouveaux... Cela a pris des semaines... C'est à partir de ces nouveaux sons que l'on construit de nouveaux instruments... J'ai besoin de beaucoup de temps pour écouter ces instruments et savoir ce que je veux en faire.

Hildegard avoue son désir de transporter ses auditeurs: "je veux transporter mes auditeurs dans un lieu proche de là où je suis lorsque je compose et que j'aime. Ils occuperont ce lieu d'une façon différente, en écoutant d'une façon différente, mais il s'agit bien d'un lieu." Cette écoute de l'environnement est très importante pour elle car elle se pose la question de savoir si occuper ce lieu, c'est pouvoir respirer. Si le lieu physique est important pour elle, l'espace métaphorique qu'elle crée l'est aussi car il peut devenir le lieu où la technologie présente les sons de manière différente et où on prête attention aux sons qui sont d'habitude presque inaudibles. L'échantillonnage des sons environnementaux l'inquiète cependant. L'impression que l'on peut avoir de les "capturer" est, selon elle, une illusion dangereuse. Voici ce qu'elle m'a dit à propos de la réalisation de la pièce *Cricket Voice*:

Il faisait nuit... J'étais assise dans le désert pour enregistrer des grillons. J'étais là depuis quinze minutes, immobile. Tout à coup, un grillon s'est rapproché. Son chant était si fort qu'on aurait dit qu'il était juste devant le micro. Il a chanté environ deux minutes. Il s'arrêtait si je bougeais un peu. Puis, il est parti. Cela a été pour moi une expérience très importante, vraiment incroyable... Cricket Voice est le son du grillon grossi et ralenti, devenu une pièce musicale. C'est merveilleux mais c'est aussi drôle quand on y pense. Pour moi c'était incroyable de rencontrer un animal d'aussi près. Je crois qu'il est très important de pouvoir faire ça... Tout comme une photo peut nous montrer les détails de la nature et un agrandissement, les animaux dont on ne connaît même pas l'existence, entendre de près le chant de ces animaux peut nous apprendre à les connaître, à entrer en rapport avec eux. D'un point de vue écologique, vous vous dites qu'il est important de protéger leur existence. Je crois qu'il est très important de pouvoir faire ce type d'expérience. Bien sûr, ce n'était seulement qu'une expérience de deux minutes et l'animal, lui, est là pour bien plus longtemps que ça. Il connaît son existence bien mieux que moi. Tout ce que j'ai fait, c'est de faire entendre ces deux minutes, et de les mettre en valeur comme peut le faire une œuvre artistique en montrant certains aspects de nos vies, en les amplifiant et en nous faisant réfléchir. Mais je dois être réaliste, il ne s'agit de rien de plus que ça.

know them, and we get a relationship to them again. You know you want to protect that sort of existence on an ecological level. I think it's very important to be able to do that. But let's be clear about the fact that it was two minutes. That animal is there for longer than that and it knows its place much better than I do. Really all I'm doing is bringing those two minutes out, and I'm highlighting them the way artistic work highlights certain aspects of our lives, amplifies them and gets us to think about things. But I want to be realistic, that it's no more than that.

Susan Frykberg

Susan Frykberg first worked with electroacoustic technologies in 1973, when she was a student at the University of Canterbury. There was a small electronic studio there that she used. She also used the tone generator facilities of the engineering school:

They were tools for doing literal engineering, they weren't musical tools, yet I was really excited because I had these two boxes that I could physically plug in and change the frequencies. And I could do modulation, so this was just fantastic. I made a quite a number of pieces.

The engineering school began a computer music project, so Susan became involved in that, then was offered a programming job. At this point, she left the music school, and followed her interest in engineering, "even though I wasn't necessarily turning into an engineer or anything. I just liked [it]. I made some hardware boxes and machines. I just liked that approach." At the same time, she took summer school courses and composed.

After a few years, she decided to study more systematically. She studied that summer with Iannis Xenakis, in Aix-en-Provence, and shortly after went to a summer school with John Cage. At Xenakis' studio, she met William Buxton, who was conducting the SSSP music project at the University of Toronto. Susan went to Toronto and began working as a programmer there, and composing. She liked the user interface of Bill Buxton's systems, but not the sound:

It's the way things are presented. I'm sure my favorite system, in terms of physical use, was Buxton's system—they were both graphic interfaces [there were two systems], and you could be drawing waveforms, or envelopes, or graphical scores and then the computer would interpret that... It [had] a huge, huge tablet so you had this wonderful sense that there's something very physical about it... But the sound on both of the systems was horrible [because of technical problems that were common in the early '80s].⁷

She also performed electroacoustic concerts with Bentley Jarvis and Jim Montgomery, calling themselves the Gang

Susan Frykberg

Susan Frykberg utilise pour la première fois la technologie électroacoustique en 1973. Elle est alors étudiante à l'université de Canterbury et se sert d'un petit studio électronique de l'école. Elle a également accès à des générateurs (tone generators) de l'école d'ingénierie:

Ces générateurs étaient conçus pour l'ingénierie, pas pour la musique mais j'étais tout de même très enthousiaste car j'avais à ma disposition ces deux "boîtes" que je pouvais littéralement brancher et changer les fréquences. Je pouvais également obtenir des modulations et ça, c'était fantastique. J'ai créé un certain nombre de pièces avec ces outils.

L'école d'ingénierie met alors en place un projet d'informatique musicale dans lequel participe Susan. On lui offre par la suite un poste de programmatrice. Elle décide donc de quitter l'école de musique pour satisfaire son intérêt pour l'ingénierie: "je ne voulais pas nécessairement devenir un ingénieur, mais j'aimais vraiment ça, j'ai conçu du matériel hardware, des machines. J'aimais cette approche." Elle prend en même temps des cours d'été et compose également.

Quelques années plus tard, elle décide d'étudier de façon plus intensive et devient l'élève de Iannis Xenakis à Aix-en-Provence et, peu de temps après, de John Cage, dans le cadre d'un cours d'été. Au studio de Xenakis, elle rencontre William Buxton qui dirige le projet SSSP à l'université de Toronto. Elle se rend donc à Toronto et commence à travailler comme programmatrice et reprend la composition. Elle aime l'interface qu'utilise Bill Buxton mais pas ses sons:

*J'aimais comment les choses étaient présentées. Le système avec lequel j'ai préféré travailler est définitivement celui de Buxton pour son confort d'utilisation. Il avait deux interfaces graphiques [il y avait deux systèmes] et il était possible de dessiner des courbes, des enveloppes et même des partitions graphiques que l'ordinateur pouvait interpréter... La console de travail était énorme alors il y avait un côté très physique au travail que je trouvais très agréable... Mais les sons des deux systèmes étaient horribles [en raison des limitations techniques de la technologie du début des années 80]*⁷

Avec Bentley Jarvis et Jim Montgomery, elle présente également des concerts d'électroacoustique à Toronto. Ils se baptisent eux-mêmes "La bande des trois" ("The Gang of Three"). C'est à cette période qu'elle réalise la composition *Machine-Woman*:

Nous étions en 1984 et c'était la première de mes compositions qui présentait un monde dans lequel toutes mes idées musicales pouvaient être elles-mêmes. Machine-Woman était un personnage, mi-machine, mi-femme qui avait une sono portative sur le dos. Elle se promenait à

of Three. It was in Toronto that she produced the piece *Machine-Woman*:

That was 1984, and that was my first piece that dealt with the idea of a world within which my many musical ideas could be themselves. Machine-Woman was a character, half machine and half woman and had a portable sound system on her back. She moved around an outdoor site and told stories about technology... The person who was hired to be Machine-Woman kept saying: "But technology and women, they're so different, why do you put these things together?"

Then Susan discovered that she was pregnant: "I decided to go back to school, because I couldn't see how I could be a [sole-support] parent and do my music. So I came out here and did a master's at SFU (Simon Fraser University)." Her master's was in electroacoustic music theatre, an interdisciplinary study she designed herself. She was trying to create "a world in which my music could exist as a woman. Electroacoustic music and my interest in technology could exist as a woman and as a mother." A recent work, *Woman and House*, continues Susan's interest in technological and organic characters, and in the integration of electroacoustic music with theatre.

When I asked Susan about her favorite pieces of equipment, she spoke about the importance of developing a variety of interfaces beyond keyboards, and of her interest in timbre. Her thinking is more focused on imagining new equipment, than on existing systems, since she has found systems that have *either* good sound, or good interfaces, but not both:

If women had've invented computers, they wouldn't be print based, and they wouldn't be 2-dimensional. Somehow I have this imaginary daydream... interface—a spherical thing that is... gooey... Something much more organic, more fluid and 3-dimensional... I would go completely for timbre. I would not have any notes. I would make timbre the first thing that people create... maybe mathematical mapping could be the way to do that but... it could scare people off. But you could make it metaphorical. Astronomy, fractals... astrology, I Ching, tarot... Abstract models... to create a complex timbral event, then... layering those on top of each other, tuning those events... the fundamentals... harmonics, or making them coexist in a happy way. A timbral interface. Squishing down the harmonics and stretching up the envelope.

Susan Frykberg is planning to apply for a grant to set up an Internet network for women electroacoustic composers to keep contact with each other. She would also like to use this electronic means to create collaborative compositions:

l'extérieur et racontaient des histoires sur la technologie... La personne qui avait été engagée pour jouer Machine-Woman n'arrêtait pas de dire: "mais, la technologie et les femmes sont des choses si différentes, pourquoi fais-tu ce rapprochement?"

Susan découvre alors qu'elle est enceinte: "j'ai décidé alors de retourner à l'école car je ne voyais pas comment être parent [unique] et continuer ma musique. Alors je suis venue ici pour poursuivre une maîtrise à l'université Simon Fraser." Il s'agit d'une maîtrise en musique électroacoustique pour le théâtre, un programme interdisciplinaire qu'elle conçoit elle-même et dans lequel elle cherche à créer "un monde dans lequel je pouvais être, en tant que femme compositrice. En tant que femme et mère je veux faire vivre ma musique électroacoustique et nourrir mon intérêt pour la technologie." Une des œuvres récentes de Susan montre cet intérêt pour la technologie et les êtres vivants et également pour la musique électroacoustique pour le théâtre.

Lorsque je demande à Susan quel est son équipement favori, elle parle de l'importance de développer, en plus des claviers, une grande variété d'interfaces et parle également de l'importance des timbres. Elle se concentre sur la création de nouveaux systèmes plutôt que sur l'utilisation de systèmes existants qui, selon elle, ont soit de bons sons, soit de bonnes interfaces, mais pas les deux:

Si les ordinateurs avaient été créés par des femmes, ils ne seraient pas basés sur les caractères et ils ne seraient pas bidimensionnels. Quelquefois, je rêve de cette interface... une chose sphérique qui est... gluante... Quelque chose qui est de nature organique, bien plus fluide et tridimensionnel... Mon interface de rêve serait totalement basée sur les timbres. Il n'y aurait pas de notes. Le timbre serait la première chose que les gens créeraient... On pourrait le faire de façon mathématique mais... ça pourrait effrayer les gens. Alors on le ferait de façon métaphorique, via l'astronomie, les fractales... l'astronomie, le I Ching, les tarots... Des modèles abstraits... qui créerait un événement timbral puis... par stratification, on accorderait ces événements... les fondamentales, les harmoniques... on les ferait coexister en harmonie. Une interface timbrale. Qui réduirait les harmoniques mais agrandirait l'enveloppe.

Au nombre des projets de Susan, il y a une demande de subvention et la mise en place d'un réseau internet pour maintenir la communication entre les compositrices électroacoustiques et peut-être aussi pour l'élaboration de compositions communes grâce à ce médium électronique:

J'ai cette idée de "perles de son". Chacune compositrice crée un son - un objet sonore ou bien une pièce - et l'envoie par modem à une autre compositrice. Celle-ci y ajoute quelque

I have this idea of "sound pearls." Everyone in their electronic node makes a sound—either a sound object, or sound piece—and then they send it down the modem to the next person. And they add a little bit on, and so on, and at any time they can download it and play it on their systems. They can also collect all of the pearls and play them.

I interviewed Susan Frykberg in the summer of 1993. The fall of that year was to take me to Montréal, where I would interview six composers between September and November. My last interview for this project then took place in Waterloo, Ontario. The next issue of *Contact!* will contain Part II of "Le Rapport Ambigu / The Ambiguous Relation", including vignettes about each of these seven composers, as well as a short discussion of the important commonalities of and differences between their experiences.

Andra McCartney

Andra McCartney, <andra@yorku.ca>, is a PhD student in Music at York University.

^{1,2,3} Choice of equipment is an important way of expressing identity. Edwards quotes Jonathan Jacky, a computer scientist at the University of Washington, as saying that "each computer language tends to encourage a particular programming style" (Edwards, Paul. "The Army and the Microworld: Computers and the Politics of Gender Identity." *Signs* (Autumn 1990): 106). I would argue that particular kinds of electroacoustic equipment also encourage particular ways of working, based partly on the symbolic language used, the interfaces connected, the shape and feel of the instrument, and the assumptions programmed in.

⁴ All of the interviews took place between January and November of 1993, usually in the composer's home or private studio.

⁵ Ann notes that at one point she had a "brief fling" with a Yamaha DX7, but stopped using it because of this unattractive appearance.

⁶ David Myska now teaches electroacoustic music at the University of Western Ontario.

⁷ *Phoenix Calling* won an ASCAP award (Grants to Young Composers) in 1994.

chose et ainsi de suite. À tout moment elle peuvent écouter la composition sur leur système. Elles peuvent également rassembler toutes les "perles" et les écouter.

L'entrevue avec Susan remonte à l'été 1993. C'est à l'automne de cette même année que je me suis rendue à Montréal pour y interroger six compositrices entre le mois de septembre et le mois de novembre. La dernière entrevue a eu lieu à Waterloo en Ontario. Le prochain numéro de *Contact!* présentera la seconde partie de cette étude intitulée "Le rapport ambigu / The Ambiguous Relation". Elle comportera des présentations courtes du travail de sept compositrices ainsi qu'une brève discussion sur les similarités et les différences entre leurs expériences

Andra McCartney

Andra McCartney, <andra@yorku.ca>, poursuit un doctorat en musique à l'université York.

Traduction: Isabelle Wolfmann

1,2,3. Le choix de l'équipement est très important pour l'expression de l'identité. Edwards cite Jonathan Jacky, un chercheur informaticien de l'université de Washington qui dit ceci: "de chaque langage informatique découle un style particulier de programmation" (Edwards, Paul. "The Army and the Microworld: Computers and the politics of Gender Identity." *Signs* (automne 1990): p. 106). Mon point de vue est que de certains types d'équipement électroacoustique découlent des façons de travailler qui dépendent donc en partie du langage utilisé, des interfaces, de la forme et du confort d'utilisation de l'instrument et du programme .

4. Toutes les entrevues ont eu lieu entre janvier et novembre 1993, généralement chez les compositrices ou dans leur studio.

5. Ann mentionne qu'elle a eu "une petite histoire" avec un DX7 Yamaha mais qu'elle a rompu (!) en raison de son "look" peu séduisant.

6. David Myska enseigne maintenant l'électroacoustique à l'université Western Ontario.

7. *Phoenix Calling* a remporté le prix de l'ASCAP (remis à de jeunes compositeurs) en 1994.

*Les CD mentionnés dans les comptes rendus sont distribués par:
The CDs reviewed in Contact! 9.1 were supplied by:*

Artifact Recordings, 1374 Francisco St, Berkeley CA 94702 USA.
Aucourant Records, PO Box 672902, Marietta GA 30067-0049 USA.

DIFFUSION i MèDIA, 4487 Adam, Montréal QC H1V 1T9.
T +1 514 254 7794, F +1 514 281 1884.

empreintes DIGITALes, voir/sec *DIFFUSION* i MèDIA.
Harvestworks, 596 Broadway #602, New York NY 10012 USA.
T +1 212 431 1130 F +1 212 431 8473.

J&W Recordings, Box 2684 Station D, Ottawa ON K1P 5W7.
Lovely Music, 10 Beach St., New York NY 10013.
T +1 212 941 8911; F +1 212 334 5149.

MAGISON, 31 rue de la Harpe, 75005 Paris.
T/F +33 1 46 33 16 29

Metamkine, 13 rue de la Drague, 38600 Fontaine France.
T +33 76 26 04 84 F +33 76 53 07 13

New Concert Discs, Canadian Music Centre Distribution Service,
20 St Joseph St, Toronto ON M4Y 1J9 T +1 416 961 6601,
F +1 416 961 7198.

O.O. Discs, 502 Anton ST., Bridgeport, CT 06606-2121 USA.
Shelan, 6351 TransIsland Ave. Montréal, Qc. Canada H3W 3B7.
T +1 514 733 7216

Truemedi Records c/o Daniel McCarthy, Indiana State University
Department of Music, Terre Haute IN 47809 USA.

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 'Q' 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



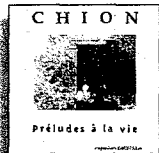
SOUND TRANSFORM SYSTEMS
Oakland California USA
VOX 510-465-6896 FAX 510-465-4656

AFFILIATION CEC MEMBERSHIP

- ACREQ
 Alford, Ronald E.
 Alitalo, Simo
 Allik, Kristi
 AMARC
 ANAT
 Anhalt, István
 Archer, Violet
 Ascione, Patrick
 Association of Independents in
 Radio (AIR)
 Aswell, Nathen
 Austin, Kevin
 Australian Computer Music
 Association
 Banff Centre Library
 Barroso, Sergio
 Bartley, Wende
 Barwin, Gary
 Bayle, François
 Bebris, Egils
 Beecroft, Norma
 Bell, Malcolm
 Berger, Nathalie
 Bertin, Yves
 Bertrand, Ginette
 Bonnefoux, David
 Bosma, Hannah
 Bouhalassa, Ned
 Brady, Tim
 Calon, Christian
 Carastathis, Aris
 Carré, Remy
 Chambers, Evan
 Cherney, Lawrence
 Chuprun, Ian
 Ciamaga, Gustav
 CMC BC
 CMC National
 CMC Ontario
 CMC Prairies
 CMC Québec
 Cobian, Michael Rosas
 Concordia University Music
 Department
 Concordia University Vanier
 Library
 Connolly, Paul
 Copeland, Darren
 Corwin, Mark
 Coté, Jean-Pierre
 Crispo, Martine H.
 Cross, Janit
 Cruickshank, Robert
 Cussac, Olivier
 Daoust, Yves
 de Mestral, Charles
 Degazio, Bruno
 DegeM
 del Buono, Robert
 Denis, Jean-François
 Deschênes, Marcelle
 Dhomont, Francis
 Dion, Denis
 Djwa, Philip
 Dolden, Paul
 Dorter, Greg
 Dostie, Pierre
 Drouin, Jacques
 Dyson, Frances
 Eagle, David
 Edmonton Composers Concert
 Society
 Eigenfeldt, Arne
 Erlich, Robert T.
 Feist, Daniel
 Ferris, Shawn
 Figiel, Stefan
 Fitzell, Gordon
 Fleck, R. J.
 Fleischer, Tsippi
 Fortin, Luc
 Frenette, Claude
 Frigon, Michel
 Frykberg, Susan
 Fuchs, Mathias
 Fumarola, Martín Alejandro
 Galaise, Sophie
 Gauthier, Liette
 Gauthier, Luc
 Gauthier, Mario
 Gerwin, Thomas
 Gibson, Steve
 Ginader, Gerhard
 Giroudon, James
 Gobeil, Gilles
 Golden, Barbara
 Gonneville, Michel
 Gotfrit, Martin
 GRAME
 Guérin, François
 Hambraeus, Bengt
 Hamel, Keith
 Harley, James
 Hatch, Peter
 Heimbecker, Steve R.
 Hein, Folkmar
 Helmuth, Mara
 Hobden, Garth
 Holland, Brent
 Hopper, Ralph
 Humon, Naut
 Jagger, Brian
 Jarvis, Bentley
 Jarvlepp, Jan
 Jean, Monique
 Joachim, Otto
 Kahn, Frédéric
 Kamevaar, John
 Keane, David
 Keillor, Elaine
 Kennedy, Kathy
 Kernohan, Daniel
 Koustrup, Frank
 Kryshalovich, Peter
 L'Espérance, Denis
 Labrosse, Diane
 Lalonde, Alain
 Lander, Dan
 lanza, alcides
 Lassonde, Claude
 Le Caine, Trudi
 Leduc, Daniel
 Lee, Brent
 Lefèbvre, Marie-Thérèse
 Lekkas, Markos
 Lewis, Andrew
 Lindsay, David G.
 Lopata, Peter
 Lopez, Francisco
 Lowe, Greg
 Madan, Emmanuel
 Maguire, Michael C.
 Mattes, Al
 Matthews, Michael
 McCaig, David
 McCartney, Andra
 McGill University Faculty of
 Music
 McIntosh, Diana
 Meloche, Christopher
 Migone, Christof
 Milat, Mario
 Miller, John
 Minard, Robin
 Minnesota Composers Forum
 Montgomery, Jim
 Moulden, Dave
 Mountain, Rosemary S.
 Myska, David B.
 Naylor, Steven
 Normandeau, Robert
 Ohtani, Yasuhiro
 Olds, David
 Oliver, John
 Oswald, John
 Peebles, Sarah
 Pelletier, Guy
 Pelletier, Marie
 Pennycook, Bruce
 Petreman, Tanya
 Philp, Jamie
 Phonothèque québécoise
 Piché, Claire
 Piché, Jean
 Pinchbeck, Shawn
 Polen, Er
 Porretta, Sal
 Potvin, Yves
 Pritchard, Bob
 Pudlas, Don
 Pura, William
 Queen's University
 Queensland Conservatorium of
 Music
 Radford, Laurie
 Raine-Reusch, Randy
 Reimer, Nathan
 Ricard, Gisèle
 Rieck, Stephen
 Rimmer, John
 Robert, Jocelyn
 Rodrigue, Mario
 Rokeby, David
 Roson, Robert J.
 Routhier, Jean
 Roverselli, Frédéric
 Roy, Stéphane
 Saindon, Denis
 Sainte-Marie, Pierre
 Scarlett, Anne
 Scheidt, Daniel
 Schryer, Claude
 Schudel, Thomas
 SEAMUS
 Sears, Evelyn
 Semeniuk, Fred
 Simon Fraser University
 Smith, Randall A.
 Solose, Kathleen
 Sonic Arts Network
 Southam, Anne
 Spiteri, Vivienne
 State U of NY at Buffalo
 Steenhuisen, Paul B. A.
 Stollery, Pete
 Stunell, Steven James
 Szymanski, Frederick
 Tanin, Gary
 Tedeschini, Paul
 Teller, Jørgen
 Tétreault, Michel
 The School of the Art Institute of
 Chicago - J Flaxman Library
 Thérberge, Paul
 Thibault, Alain
 Thomson, Ian
 Thomson, Phil
 Tremblay, Marc
 Tremblay, Jacques
 Troughton, Tom
 Truax, Barry
 Trudel, Pascale
 Tureski, Trevor
 U de Montréal Faculté de musique
 U de Montréal Bibliothèques
 U of Alberta Department of
 Music
 U of Saskatchewan Music
 Department
 UBC Library
 Vallée, Bernard
 Vancouver Public Library
 Vande Gorne, Annette
 Villarreal, Sergio
 Ward, Warren
 Westerkamp, Hildegard
 Windeyer, Richard C.
 Winiarz, John
 Woodley, E.C.
 World Forum for Acoustic
 Ecology
 Wraggert, Wes RD
 York University
 Zibens, Mara
 Zimbaldo, Daniel

2 mondes de

bourdonnements



CHION
Préludes à la vie
Le prisonnier
du son (1972-91)
24 préludes à
la vie (1989-91)
IMED 9523



LE GOFF
Titakti
Meta incognita (1991)
Nipingit-la parole (1994)
La guerre (1995)
Plan séquence (1995)
IMED 9524



ASCIONE
Polyphonie polychrome
Lune noire (1987-89)
Sur champ d'azur
(1984-86)
Valeurs d'ombre (1986)
IMED 9522



CORAZÓN ROAD
Kristoff K Roll
Corazón Road (1993)
Danse de Corazón Road
Aquí en Yucatán
Entre deux hamacs
Belize City
Sieste musicale
Guatemala
La Pacifique
IMSO 9303



Vande Gorne+Lambersy
Le ginkgo (1994)
Architecture nuit
(1988)
Noces noires
(1986)
IMSO 9504



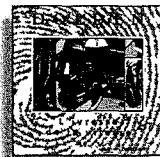
Ichneumon crassorius
T11 4068.13



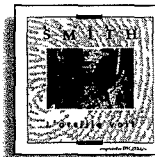
TANGRAM
Bédé (1990)
Éclats de voix (1991)
Spleen (1993)
Tropes (1991)
Tangram (1992)
IMED 9419/20



LA MÉCANIQUE DES RUPTURES
Le vertige inconnu (1993)
Voix blanche (1988-89)
Associations libres (1990)
La ville machine (1992)
Rivage (1986)
Nous sommes heureux de...
(1992)
Là où vont les nuages...
(1990-91)
Traces (1985)
IMED 9421



L'IVRESSE DE LA VITESSE
L'ivresse de la vitesse
(1992-93)
Physics of Seduction.
Invocation #1 (1991);
#2 (1991); #3 (1992)
Dancing on the Walls of
Jericho (1990)
Beyond the Walls of Jericho
(1991-92)
In a Bed Where the Moon was
Sweating. Resonance #1 (1993)
Revenge of the Repressed.
Resonance #2 (1993)
Veils (1984-85)
IMED 9417/18



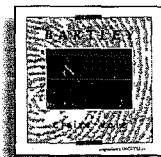
L'OREILLE VOIT
La volière (1994)
The Black Museum (1993)
Ruptures (1991)
Counterblast (1990)
The Face of the Waters
(1988)
IMED 9416



ALCHIMIE
Tilt (1986)
Cristaux liquides
(1990)
Qu'est-ce concert?
(1987)
Le voyageur (1993)
Piano forte (1985)
IMED 9415



Tropes atropos
T11 4068.8



CLAIRE-VOIE
Ellipsis (189-93)
Rising Tides of
Generations Lost
(1985-93)
Ocean of Ages
Revealed (1991)
IceBreak (1992)
IMED 9414



TURCOTTE
Amore
L'Amore: préambule
T'es le fun téléphone
Love You
Olé-Léa-Léo
Interlude
Trop-Tard (1988-92)
IMED 9413



CHION
Requiem
Requiem (1973)
Variations (1990)
Nuit noire (1979-85)
IMED 9312



Apis mellifica
T11 4068.32



Sirex juveneus
T11 4068.23

D I F F U S I O N i M É D I A

Obtenez notre catalogue (plus de

Get our catalog (70. CDs including 24 empreintes DIGITALES

70 CDs dont 24 empreintes DIGITALES & 4 SONART)

& 4 SONART) by sending us your address by

en nous postant votre adresse au

4487, rue Adam - Montréal QC H1V 1T9

mail

en nous la transmettant par télécopieur

+1 514 281-1884

fax or, better (when

ou (si possible) par courrier électronique au

dim@cam.org

possible) by email

en le téléchargeant directement

You may also download it directly from

du <ftp://ftp.cam.org/users/dim/catalog.rtf>

or during your visit to our Web site at

ou lors de votre passage au site Web

<http://www.cam.org/~dim/>

TWO BUZZING WORLDS
DEUX MONDES DE BOURDONNEMENTS