

Notes de programmes

Ensemble de musique contemporaine de McGill

Archæologia in musica

19 janvier 2019

Carmagnole (2015)

Cette pièce a connu une très longue maturation et même plusieurs états purement mentaux jusqu'à ce qu'elle devienne une musique exactement ajustée à l'ensemble Cairn, écrite en pensant à chacun des musiciens qui sont des compagnons de route depuis de longues années. Carmagnole a quelque chose d'une toccata joyeuse, virtuose - musique souvent pulsée tirant parfois vers la danse, sans doute parce qu'à un état du projet de programmation pour le Printemps des Arts de Monte-Carlo, la partition devait être créée en regard de danses anciennes dont on trouve des échos dans cette musique – et jusqu'à une très courte auto-citation de mon Branle du Poitou (1997).

Carmagnole est comme un concerto de chambre déguisé dont les trois solistes sont appariés en deux binômes: le piano et la percussion, d'une part – le percussionniste jouant le plus souvent dans le piano –; et la guitare de l'autre, instrument que le percussionniste double, disposant lui aussi d'une guitare posée sur une tablette dont il joue parfois lorsqu'il n'est pas requis comme pianiste manipulateur. Face à ces solistes, flûtes et clarinette jouent presque toujours soudées, ainsi que le trio à cordes de son côté qui fait bloc. Ces entités croisées génèrent des sons se transformant entre eux à mesure et menant parfois à une impression d'électronique (utilisation de bottleneck, professionnels ou bricolés, d'un métronome à deux tons!), voire à une électronique véritable quoique primitive: deux ebows émettant une tierce mineure grésillée qui semble là comme la trace d'une fréquence fantôme. Et à propos de fantôme, on entend au milieu de la pièce, moment lent de la partition, ma première tentative en matière de musique spectrale (d'ailleurs furtivement pulsée en valse lente), passage qui marque là un degré d'incandescence du timbre se résolvant en harmonie. Pour que cette kermesse sonore soit plus complète, l'octuor se change parfois (dans la première partie de la pièce) en une chorale émettant des sons inspirés/expirés, sur les notes do et ré (les premières de la chanson de 1792), ou utilise (dans la dernière partie) des grappes de grelots joués avec les pieds.

Ces évocations de danses anciennes, antiques, et même orientales, ces airs ornés se trouvent progressivement lacérés (comme les tapisseries des pastoureaux et leurs agneaux rose tendre dans l'Enfant et les sortilèges de Ravel) par des sons grinçants, ferraillants (utilisation d'archets sur les cordes des deux guitares), portés à blanc par un échauffement progressif de l'énergie rythmique jusqu'à une résolution qui semble une course, un match ou un charivari, comme si les musiciens s'envoyaient à la tête les sons les plus déchiquetés, les mieux jubilatoires.

Ce mot de «carmagnole» fonctionne plutôt comme une indication de caractère, ayant ici le sens d'une fête instrumentale allègre et confiante dans l'avenir, et ce n'est que comme un signal ludique, mais non programmatique, que les six premières notes de la célèbre chanson révolutionnaire apparaissent ici et là, plusieurs fois dans la pièce - tout à fait repérables dans les dernières secondes de la partition (soit dit en passant, il est piquant qu'une «carmagnole» ait été commandée par l'institution artistique d'une principauté et qu'elle y ait été créée).

Carmagnole a été écrite pour Cairn, le même ensemble qui a créé Blanc mérité (mais non tout à fait les mêmes musiciens), pourtant ces deux musiques ont infusé dans mon esprit, pendant la même période, en totale antinomie. Tout ce qu'une est, l'autre ne l'est pas. C'est pourquoi il nous a semblé qu'il fallait les placer en symétrie dans ce disque: en chiens de faïence, bien que ces musiques ne cessent de se parler, et, j'espère, de se répondre.

Commande du Festival le Printemps des Arts de Monte-Carlo- Création le 22 mars 2015 au Festival le Printemps des Arts de Monaco par l'Ensemble Cairn

Gérard Pesson

Puppenspiel III (1994)

Dans les mêmes années que *Souvenir* (1967), Donatoni se concentre sur sa vocation de collectionneur d'inexplicables machines de traitement du son dans un assemblage sans précédent d'objets sonores et gestuels : ainsi a commencé la série des *Puppenspiel* qui sont inspirés par un théâtre de marionnettes imaginaires qui évoque explicitement Heinrich von Kleist (en fait, c'est Mario Bortolotto qui avait suggéré cette association, tout de suite acceptée par le compositeur, qui lui donna ce titre emblématique).

Les *automi sonori* les plus récents sont utilisés dans Puppenspiel n. 3, (1994). La pièce, pour flûte et 14 instrumentistes, a 3 changements d'instrument soliste dont chacun identifie une section formelle: piccolo (mesures 1 à 39), flûte en sol (mesures 40 à 77) et flûte en ut (mesures 78 à 111). L'ensemble est réduit, avec un petit groupe de 10 cordes, 2 instruments à vents (clarinette et cor) et harpe et percussion. À la fragmentation initiale des figures du soliste, enveloppées par un accompagnement calme et sombre, répondent des groupes symétriques de timbres instrumentaux qui doublent tour à tour les traits rapides du piccolo. Cette tâche est de manière générale donnée aux instruments à vent et à la percussion, alors que les cordes semblent projeter l'articulation du soliste en amplifiant le champ harmonique en rafales parallèles. Le développement de la composition tend à être structuré en une musique fait de soudaines explosions et mouvements vifs, d'après un lexique délibérément tendu et schématique : gammes, notes répétés, ornements, arpèges, un catalogue complet de *théâtre instrumental* abstrait dans lequel chaque changement d'ambiance du soliste est immédiatement reçu et commenté par le reste de l'ensemble sous forme de murmures discrets ou d'incursions soudaines.

La partie centrale de la composition est prise en charge par le discours d'un trio jouant simultanément (flûte en sol, clarinette et vibraphone) pendant que le « chœur » des cordes - lui aussi pris dans une écriture homorythmique - répond par des « gromelots » apparemment absurdes et inexplicables. L'opposition continue de manière imperturbable jusqu'à la conclusion, qui est seulement supposée puisque les pièces de Donatoni ne finissent ni ne commencent jamais : elles sont plutôt des configurations acoustiques allusives, caractérisées par la vie multiple des instruments-personnages qu'elles contiennent. En d'autres termes, ce sont des sortes d'énigmes.

Commande de Mario Ancillotti

Marco Angius

(Traduction de l'anglais: Bobby Lajoie et Guillaume Bourgogne)

Archeologia del telefono (2005)

L'archéologie du présent nous aide à créer un court-circuit mental bénéfique. Nos jours, qui nous paraissent "modernes", se trouvent soudain appartenir au monde de l'inanimé. L'ironie permet de redécouvrir les objets, de les faire vivre à nouveau, car il deviennent l'objet d'un regard distancié, peut-être venant du futur: en définitive, la vie, sans la mort, n'est pas accomplie. D'une certaine façon, toute chose doit être en devenir pour atteindre notre conscience. Une lumière latérale est nécessaire pour rendre son identité à toute chose, hors de toute banalité.

Mes compositions tendent à s'assécher, et mes structures à s'auto-représenter, le discours veut devenir réalité, au moins à en apparence, alors que l'acte d'écoute se réduit à néant, et que nous percevons les sons et le silence transfigurés. Dans *Archeologia del telefono* (archéologie du téléphone), des présences solistes alternent avec des moments statiques ou la musique se travestit en signaux technologiques ; tout en restant instrumentale, elle se cache derrière la tonalité neutre de la ligne.

Tempo di Policronio est l'indication qui figure au début de la partition, conforme à une certaine folie du temps qui m'est coutumière. Ce nom antique (Policronio, "de plusieurs temps"), utilisé au début de l'ère Byzantine, incarne parfaitement l'incohérence dimensionnelle produite par les technologies actuelles. La nature de la communication technologique est intermittente et aléatoire. La ligne est ouverte et ensuite fermée ; cela génère un rituel de propositions et de refus, situé dans une expérience qui est fortement relative dans la mesure où elle est vécue depuis toutes sortes de lieux différents.

Lignes libres, signaux de ligne occupée, tout ceci correspond à des réactions et des états psychologiques d'attentes récompensées ou frustrées. La dramaturgie du discours musical est inhérente à ma musique, mais il se dévoile parfois et devient apparent (comme dans *Efebo con radio* et *Cadenzario*), alors la dramaturgie du son devient un exercice essentiel afin de mettre à nu notre conditionnement, et même lui sourire. Si utilisé avec intelligence, la technologie nous apporte les merveilleux résultats de l'intelligence humaine. Nous sommes néanmoins assailli par le faux mythe de la mode, un mythe irrésistible qui, quoique généré par la technologie, s'identifie à elle.

En effet, ce ne sont pas les dernières inventions qui nous rendent moderne: chaque nouveauté technologique, lorsqu'elle devient un fait médiatique, se réduit à son essence purement commerciale. Par exemple, ce ne sont pas les microphones les plus récents qui donnent nécessairement le meilleur son. Contrairement à ce que certains pensent, il n'y a pas de forme artistique de la modernité.

Si l'écran de télévision a isolé l'individu de sa vie relationnelle, en l'enfermant dans sa bulle, à présent la technologie des téléphones cellulaires prive notre discours de la réflexion. Le bavardage est partout, il remplit chaque instant. Le fil du temps se résume à un flot de mots sans relations, et ne forme que la surface d'un dialogue.

Avec leur ouverture apparente aux autres, les téléphones cellulaires induisent une disponibilité sans limite, transformant les relations en quelque chose d'irréel, mais de collant. Ne possédant pas de téléphone cellulaire, je peux observer des comportements étranges, qui montrent un certain mimétisme solitaire : les obsessions, jadis réservées au giron familial, se mettent en scène maintenant sur les trottoirs, les drames domestiques se multiplient maintenant dans les trains et partout ailleurs.

Les italiens ont subi un énorme lavage de cerveau par une télévision néfaste. Plus récemment, ils ont détenu le record dans l'utilisation des téléphones cellulaires: un record dépendance et de perte.

Je me demande qui pourrait sincèrement faire des recherches sur la nocivité des stations-relais. Quant aux téléphones cellulaires, dès l'apparition des premiers modèles (qui attendent maintenant de figurer dans les collections d'antiquités) sont sortis, on savait déjà qu'ils endommageaient le cerveau. Mais nous, intoxiqué par leurs premières ondes, ne s'en sommes pas soucié, et nous avons interdit la cigarette, dont le poison avait fait son temps.

Avec la diffusion globale des téléphones cellulaires, on ne peut jamais cesser de parler, dans une forme trompeuse d'exclusivité qui se substitue à la proximité ; une grande confusion domine, grâce à un mélange corrosif de "marketing" et de vie privée. Nous attendons constamment un appel, pour nous extirper de notre solitude indifférente.

Une sonnerie personnalisée, choisie parmi des joujoux à la « sublimité » la plus commune. Trop de gens pensent qu'ils sont « personnalisés », alors qu'ils jouent avec les objets les plus banals et les plus identiques. Miaulement, gazouillement, vieilles sonneries : un riche assortiment de courtes trouvailles sonores, ambitieuses et éphémères, exhibées pour impressionner son voisin. Je continue d'imaginer ces appareils tristes et triomphant, lorsqu'ils seront exposés derrière les vitrines d'un musée.

Commande de Südwestrundfunks et de Klangforum Wien

Salvatore Sciarrino

(Traduction de l'anglais et de l'italien : Bobby Lajoie et Guillaume Bourgogne)

Jenny's last rock (2012)

Le curling, comme beaucoup d'autres sports, ainsi que de nombreuses formes de musique vivante, se décompose en de multiples instants singuliers, irréversibles et non-reproductibles, qui se passent dans des espaces conçus pour des individus choisis, afin que ces instants singuliers soient observés par de nombreux spectateurs et perçus comme des mouvements extrêmement habiles d'objets, d'humains ou de parties du corps, à travers le temps et l'espace. Une chose qui distingue la musique et les arts du sport est la part de déshumanisation des athlètes opérée par le spectateur, ainsi que l'ensemble des statistiques et des prédictions anonymes de succès ou d'échec d'un athlète ou d'une équipe. L'athlète est remplaçable et sert une cause précise. John Fiske compare cela à un renversement des

rôles entre un citoyen et son gouvernement. Dans les arts, cependant, le spectateur admire l'expérience de l'artiste en tant qu'individu unique et responsable de ses propres actions.

Les deux expériences renforcent le spectateur, en premier lieu par le truchement de l'inversion des rôles et en second lieu en lui permettant de témoigner de sa liberté de vision, d'action et d'expression.

Aujourd'hui, les développements technologiques modernes qui permettent la documentation, la production de masse et la possession de ces instants singuliers non-reproductibles sont de grande importance pour ces deux domaines de divertissement. La possession de ces enregistrements apporte au spectateur une illusion de pouvoir.

Dans *Jenny's last rock*, la fonctionnalité est invalidée avec la première note. J'ai transcrit des enregistrements d'acclamations de spectateurs et des sons concrets du jeu de curling en employant perception sélective et une multitude de techniques de transcriptions. Dès que je l'ai perçu comme substance musicale et structure, l'univers sonore du curling était libre d'exister séparément de sa temporalité, son espace et sa fonction d'origine.

Il y a un processus de ré-humanisation - du spectateur et de l'athlète - dans la pièce. Trois enregistrements de différentes perspectives de spectateurs permettent aux voix et aux techniques d'enregistrements de certains individus du public de survenir comme solistes expressifs qui ressortent de la masse. Les entrevues avec le retraité Randy Kline, de Tweed (Ontario), ainsi que sa personnalité dépeignent un athlète amateur et la connexion qu'il fait entre le curling, la vie personnelle et la musique.

Les sources sonores sont rejouées en direct avec l'instrument qui fut un temps associé à la reproduction technique "do it yourself" - le magnétophone à cassettes - contrôlé par les musiciens. Ironiquement, les musiciens jouent également avec des reproductions d'eux-mêmes, extraites d'un passé distant aussi bien que d'un passé plus immédiat. Le fait de reproduire la performance des musiciens en direct les place sur un pied d'égalité avec les athlètes professionnels ou amateurs et leur spectateurs (tous captés et reproduits sur les magnétophones ou par les musiciens par le biais de la transcription).

La thématization de la reproduction mène à l'un des thèmes centraux de la pièce - confrontant les problèmes et les potentialités inhérentes à la copie carbone de matériaux liés à un temps et un espace donnés.

Écrit pour l'Ensemble contemporain de Montréal, direction : Véronique Lacroix.

Annesley Black

(Traduction de l'anglais : Bobby Lajoie et Guillaume Bourgogne)

Program Notes
McGill Contemporary Music Ensemble
Archæologia in musica

January 19th 2019

Carmagnole (2015)

This work took a long time to mature, and went through several purely mental states before it became perfectly adjusted to the Cairn ensemble. Written with each musician in mind, all of whom I have known and worked with for many years, Carmagnole is a kind of joyful, virtuoso toccata, pulsating and sometimes verging on dance – most probably because this piece, written for the Monte-Carlo Printemps des Arts, was at first meant to be performed in parallel with early dances which are thus echoed in this work (including a very short self-quotation of my 1997 *Branle du Poitou*).

Carmagnole is a short chamber concerto in disguise, with three soloists combined into two pairs: piano and percussion on one hand - the percussionist mostly playing inside the piano; and the guitar on the other, doubled by the percussionist, who plays a guitar lying horizontally on a table, whenever his requirements as a pianist-manipulator leave him the opportunity. Opposite the soloists, the flutes and clarinet bond together and the string trio forms a close-knit group. These intersecting entities generate sounds which transform each other and are transformed as the piece develops, sometimes leading to an illusion of electronics (using professional or makeshift bottlenecks, and a two-tone metronome !), or even to real, albeit primitive, electronics, with two e-bows emitting a sizzling minor third... the trace, it would seem, of a phantom frequency. And speaking of ghosts, in the very middle of the piece, which is the score's slow moment, one can hear my very first attempt at spectral music (furtively pulsating into a slow waltz); this passage marks a degree of incandescence of timbre resolving into harmony. To complete this feast of sounds, the octet turns into a choir (in the first part of the piece), inhaling and exhaling sounds on c and d (the first notes of the 1792 song), or using (in the last part) sleighbells at their feet.

These impressions of ancient, archaic, sometimes even oriental dances, these ornate melodies are progressively lacerated (like the tapestries of shepherd boys and sweet pink lambs in Ravel's *l'Enfant et les sortilèges*) by grinding metallic sounds (using bows on the strings of both guitars); thanks to a steady increase of rhythmic energy, they are kindled, galvanized until they reach a climax — it could be a race, a sports match or a charivari, with the musicians ripping sounds apart, and hurling them at each other in an atmosphere of total jubilation.

The word "Carmagnole" indicates here a character, the idea of a joyful musical celebration expressing confidence in the future; thus, the first six notes of the famous revolutionary song appear here and there only as a playful sign, with no programmatic intention; they are very recognizable in the last seconds. (It is rather amusing, by the way, to note that this "Carmagnole" was commissioned by the artistic institution of Monaco, a principedom, and first performed there).

Carmagnole was written for Cairn, the same ensemble that first performed *Blanc Mérité* (although not exactly the same performers). These two works, so antagonistic in spirit, nonetheless steeped simultaneously in my mind, during the same period. What one is, the other is not. Therefore it seemed important to place them face-to-face in this CD : opposites, yet never ceasing to communicate and, hopefully, understand each other.

Commissioned by Le Printemps des Arts of Monte-Carlo world premiere on march 22 - 2015 Festival Le Printemps des Arts - Monte-Carlo - Ensemble Cairn

Gérard Pesson

(Translation from French : Elena and Zo  Andreyev)

Puppenspiel III (1994)

In the same years as the *Souvenir* (1967), Donatoni focused on his vocation as collector of inexplicable sound-processing machines in an unprecedented assemblage of sound and gesture objects : thus,there begins the series of the *Puppenspiel* which is inspired by an imaginary marionette theatre explicitly invoking Heinrich von Kleist (in fact, it was Mario Bortolotto who suggested this association, which was immediately accepted by the composer, who gave it an emblematic title).

The *automi sonori* of the last series are placed in *Puppenspiel n. 3*, (1994). The piece, for flute and 14 performers, has three changes of solo instrument which each identify a formal section: piccolo (bar 1-39), flute in G (bar 40-77) and flute in C (bar 78-111). The ensemble is reduced , with a small group of ten strings to wind instruments (clarinet and horn and harp and percussion). The initial fragmentation of the solo figures, which are enveloped in a silent sinister background, is answered by symmetrical groups of instrumental timbres that duplicate in rotation the extremely rapid and darting movements of the piccolo. This task is basically and given to the wind instruments and percussion, while the strings seem to project the articulation of the soloist by amplifying the harmonic fields in parallel windy gusts. The development of the composition tends to be structured in a music made up of sudden bursts and tics, according to a deliberately tense and schematic lexis: scales, repeated notes, embellishments, arpeggios, a complete catalogue of abstract *instrumental theatre* in which every mood change in the soloist is immediately received and commented on by the rest of the ensemble in a subdued buzz or unexpected paroxysms and incursions.

The central part of the composition is taken up with the narrative of a trio playing together synchronously (G flute, clarinet and vibraphone); meanwhile the chorus of the strings- they, too, harnessed in a homorythmic ensemble - answers in apparently absurds and inexplicable *grammelots*. The disagreement continues unperturbed until the conclusion, which is only presumed because Donatoni's pieces never finish and never begin: rather, they are allusive acoustic configurations, characterized by a multiple life of their instruments-characters. In other words, enigmas.

Commissioned by Mario Ancillotti

Marco Angius

Archeologia del telefono (2005)

The archeology of the present helps us create a good short-circuit of the mind. Our days, that we deem "modern," suddenly belong — in this new perspective — to the realm of the inanimate. Irony then rediscovers objects, and makes them alive again, as they are the subject of a glance that comes from the outside, maybe from the future: in fact, life, without death, is not complete. In a way, everything needs to "become" in order to reach our consciousness. A side light is necessary to render its identity free from banality.

My compositions tend to dry up, my structures to be self-representative, the discourse wants to become reality, at least on the face of it, while the act of listening is reduced to zero, and perceive, transfigured, sounds and silence. In Archeology of the Telephone soloist presences alternate with static moments where music is disguised as technological signal; even remaining instrumental, it hides behind neutral line tones.

Tempo di Policronio is the indication at the opening of the score, following a certain tempo madness which is my habit. This ancient name (Policronio, "of many tempos"), used in the early Byzantine age, perfectly embodies the dimensional incoherence produced by current technologies. The nature of technologic communication is intermittent and random. The line is open then closed; it generates a ritual of proposal or refusal, set in an experience that is strongly relative insofar as it is offered to all location variables.

Free line, busy line signals, correspond to reactions and psychological conditions of rewarded or frustrated waiting. The drama of musical discourse is always present in my music, but it sometimes declares itself and becomes apparent (as in *Efebo con radio* and *Cadenzario*), then sound dramaturgy becomes an essential exercise in order to bare our conditionings, and even smile at them. If used with intelligence, technology brings to our door the marvelous results

of human intelligence. We are nevertheless besieged by the false myth of fashion, an irresistible myth that, though generated by technology, somehow identifies with it.

In fact, it is not the latest invention that makes us modern: every technological update, when spread by the media, is reduced to its purely commercial essence. Let me give an example. It is not the latest microphone that gives us the best sound. Contrary to what many think, there is no artistic formula for modernity. If the TV screen has isolated the individual from his life of relations, closed him in his cell, now the technology of cellular phones deprives our discourse of reflection. Chit-chat is everywhere, it fills every moment. The time stream is now thick with words that build no contact, only the skin of a dialogue. With their apparent openness to others, cell phones induce a limitless availability, making relations something unreal, but sticky. I, owning no cell phone, can observe peculiar behaviors, showing solitary expressions: obsessions, once belonging to the household, now set on sidewalks, domestic dramas now appearing in trains and everywhere else.

Italians underwent a massive brainwash by a ghastly television. More recently, they gained pre-eminence in the use of cell phones: a primacy of dependence and loss. I wonder who could truly research the harmfulness of relay stations. As for cell phones, as soon as the first models (now waiting to appear in antiques collections) were out, it was already known they damaged the brain. But we, intoxicated by their first waves, did not care, and we banished smoke, whose poison had its day.

With the widespread diffusion of cell phones, we can never cease to talk, with a deceptive form of exclusiveness, substituting closeness; a great confusion is taking place, a corrosive mixture of marketing and private life. We are constantly waiting for a call, to pull us away from our indifferent solitude.

A personalized ring, chosen, that is, among the obvious sublimities of jokes. Too many people think they are "personalized," while toying with a few identical banalities. Meowing, chirps, old telephone rings: a rich showcase of short "sound finds," ambitious and ephemeral, to impress your neighbor. I keep imagining these devices when, sad and triumphant, they will lay on the shelves of a museum.

Commissioned by Südwestrundfunks and Klangforum Wien.

Salvatore Sciarrino

(Translation from Italian: Andrea Fontemaggi)

Jenny's last rock (2012)

Curling, like many sports, and many forms of live music, is composed of numerous singular, irreversible and non-repeatable instants that occur inside a certain space designed for select individuals to be witnessed by numerous spectators and perceived as the exceptionally skilled movement of objects, humans and body-parts through time and space. One thing that distinguishes music and the arts from sports is the practice of de-humanisation of the athlete by the spectator; the anonymous gathering of statistics and predictions of success or failure of an athlete or team. The athlete is replaceable, serves a specific purpose. John Fiske describes this as a reversal of the role of the citizen and his/her government. In the arts, however, the spectators revel in the experience of the artist as an unique individual responsible for his or her own actions.

Both experiences empower the spectator, in the first instance by means of a role reversal and in the second instance by allowing them to witness freedom of vision, action and expression.

Presently of great importance to both fields of entertainment are the modern technological developments that allow for documentation and mass reproduction and possession of these singular non-repeatable instants. The ownership of these recordings lends the spectator an illusion of power.

In Jenny's last rock, functionality is invalidated with the first note. I transcribed recordings of the cheers of the spectators and concrete sounds from the game of curling employing selective perception and a multitude of transcription techniques. When I perceived it as musical substance and structure, the sound-world of curling was free to exist separate from its original time, space and function.

There is a process of re-humanisation - of spectator, and also the athlete - in the piece. Three recordings from different audience perspectives allowed the voices and recording techniques of singular audience members to arise as expressive soloists out of the masses. The interviews with / portrait of the retiree Randy Kline, from Tweed, Ontario, depicts an amateur athlete and his personal connections between curling, life and music.

The sound sources are played back live by the instrument that at one time went hand in hand with do-it-yourself technical reproduction - the cassette-player - operated by the musicians. Ironically, the musicians play with reproductions of themselves as well, from both the distant and the immediate past. The medial reproduction of the live musicians places them on common ground with the professional, amateur athletes and their beholders (all captured and reproduced on the cassette-players and by the musicians via transcription).

The thematisation of reproduction leads to one central theme of this piece - confronting the inherent problems and possibilities of carbon copies of material bound to a certain time and space.

Written for the Ensemble contemporain de Montréal, Véronique Lacroix, director

Annesley Black