

PODCAST 21

LES AMIS DE LA MUSIQUE CANADIENNE

**JOSEPH PETRIC
INTERVIEWÉ PAR RICHARD TRUHLAR
19 NOVEMBRE 2008**

R.T.: Bienvenue. Ici votre animateur, Richard Truhlar. Notre podcast vous parvient du Centre de musique canadienne où vous pouvez acheter des CD commerciaux ou des téléchargements numériques, emprunter ou acheter de la musique imprimée et vous renseigner sur vos compositeurs préférés. Venez nous rendre visite à www.centremusique.ca.

Aujourd'hui, j'ai l'honneur de recevoir en studio l'un des interprètes les plus éminents du Canada, l'accordéoniste Joseph Petric. Parmi ses nombreuses réalisations, il a remporté en 2005 le prix Les Amis de la musique canadienne et il a commandé à ce jour 223 œuvres contemporaines pour son instrument. Bienvenue à l'émission, Joseph.

J.P.: Je suis très heureux d'être ici, Richard.

R.T.: Joseph, comme je viens de le mentionner, vous avez commandé un très grand nombre d'œuvres nouvelles pour votre instrument. Qu'est-ce qui vous dirige vers la musique d'un compositeur en particulier, et comment est-ce que cela s'inscrit dans votre motivation à commander des œuvres originales ?

J.P.: C'est une excellente question parce que, dès le début, ma démarche a été parfois intuitive. Il m'arrivait d'assister à un concert et d'entendre toutes les œuvres au programme, et une œuvre en particulier me touchait beaucoup, vous savez. En même temps, vous savez, j'étais enclin à utiliser deux approches : me familiariser avec la musique d'un compositeur ou avec un compositeur, et il y avait aussi un besoin que je percevais, du moins lorsque j'ai commencé.

Il y avait des accordéonistes qui faisaient carrière dans plusieurs pays dans le monde au milieu des années 1970 et au début des années 1980, et c'était – nous n'avions pas un répertoire complet, mais c'était un répertoire très intéressant et dynamique. Beaucoup d'œuvres existaient déjà. Vous savez, en 1972, Arne Nordheim avait déjà composé *Dinosaurius*, l'une des premières pièces électroacoustiques pour accordéon.

Mais il y avait aussi de nombreuses lacunes quant aux combinaisons instrumentales dans le domaine de la musique de chambre. J'aime que mes exécutions portent la marque des idéaux stylistiques baroques et classiques en matière d'interprétation, le phrasé, des choses du genre, alors quand venait le moment de passer une commande à un compositeur, le choix des instruments avec lesquels je voulais travailler était tout aussi important pour moi, parce que je connaissais des interprètes vraiment intéressants et des interprètes vraiment motivés.

Je choisissais donc une instrumentation qui, à mon avis, allait bien fonctionner parce que je savais que la communication entre les interprètes allait être très intéressante. Une autre raison pour laquelle je choisissais ces instruments est que, en général, dans les œuvres que je commandais les dix à quinze premières années, ces combinaisons instrumentales n'avaient jamais fait l'objet de commande auparavant.

Ainsi, les pièces de Dan Foley pour piano préparé, trio à cordes et accordéon, c'était la première combinaison du genre dans le répertoire, et le reste a suivi. J'essayais toujours de combler les lacunes du répertoire pour accordéon. Ainsi, je procédais par intuition. J'écoutais beaucoup de musique, et si une œuvre d'un compositeur à un concert me plaisait, je le contactais et on s'assoit pour discuter. On parlait beaucoup, au début ; je regardais dans quelles dispositions il était, en ce qui concerne l'orientation qu'il voulait donner à sa production à cette étape de sa vie.

R.T.: Avez-vous constaté que l'accordéon n'est pas un instrument pour lequel, vous savez, les compositeurs ont l'habitude de composer ? Avez-vous trouvé que les compositeurs faisaient généralement preuve d'ouverture à l'égard de l'accordéon ? Connaissaient-ils l'instrument et avaient-ils de la facilité à composer pour l'accordéon ?

J.P.: Oh, tout à fait, les réactions ont toutes été favorables. Évidemment, vous savez, certaines personnes ne veulent pas composer pour la flûte, et je suppose que certaines personnes ne veulent pas composer pour l'accordéon.

R.T.: Bien sûr.

J.P.: Ils ont le droit, vous savez.

R.T.: Exact.

J.P.: C'est la vie, mais l'ouverture et l'esprit d'inclusion, il s'agissait de gens – je veux dire, je travaillais pour les auditeurs et, vous savez, mes premiers succès auprès des compositeurs, des auditeurs et des gens de la radio de la SRC, des membres des médias, ils n'étaient pas aux prises avec une imagination limitée. Je veux dire, c'étaient des gens vraiment ouverts, qui m'ont fourni un terrain très fertile.

Bon, ça ne veut pas dire, vous savez, qu'il n'y a pas eu de difficultés à l'occasion pour trouver des débouchés à des œuvres, ou à obtenir une création. Je veux dire, ces défis ont toujours existé. Les compositeurs y sont confrontés tous les jours.

R.T.: Très juste.

J.P.: Il existe vraiment, vous savez, un esprit inclusif dans ce pays – vraiment, il n'y avait pas de différence entre travailler à Vancouver ou à Montréal. Il y avait une espèce d'énergie à l'époque qui s'est maintenue jusqu'à aujourd'hui, pour ce qui est du sens d'appartenance au milieu, vous savez, et de la manière dont les gens font les choses.

R.T.: Eh bien, dans ce cas, écoutons l'une des œuvres que vous avez commandées. Il s'agit du dernier mouvement de *The Winds of Thera* d'Andrew Paul MacDonald, interprété par vous-même, Joseph, et le Penderecki String Quartet.

J.P.: Je voulais seulement – si je pouvais ajouter ---

R.T.: Bien sûr.

J.P.: --- le quintette d'Andrew MacDonald, lui et moi parlions d'une commande depuis plusieurs années ; j'ai longtemps attendu avant de commander une pièce pour accordéon et quatuor à cordes, et Andrew possède un talent manifeste pour composer des œuvres à programme.

C'est vraiment intéressant. Je veux dire, il est Anglais, il vit au Québec, mais il a ce don merveilleux pour composer des œuvres à programme.

R.T.: Surtout basées sur la mythologie grecque.

J.P.: Oui, la mythologie grecque.

R.T.: Oui.

J.P.: Et il s'est vraiment pris au jeu. Je veux dire, son idée était : « Laisse-moi faire. J'ai hâte de commencer », et c'était parti.

R.T.: Fort bien, voici la pièce.

R.T.: Nous écoutons un extrait de *The Winds of Thera*, une oeuvre d'Andrew MacDonald, une commande de mon invité, Joseph Petric. Joseph, vous m'avez déjà dit qu'à votre avis le Canada est dans une situation unique dans le milieu international de la musique nouvelle. Pouvez-vous nous parler un peu de cela, et de la manière dont cela a influencé vos propres activités ?

J.P.: Il me faudrait deux ou trois heures ! Je vais tâcher d'être aussi bref que possible. C'est – je pense que c'est vraiment une caractéristique importante de la vie artistique canadienne. Je veux dire, les Européens, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, avec le modernisme – vous savez, Stockhausen enseignait. Si quelqu'un apportait en classe une pièce qui datait d'avant Webern, je veux dire, il la jetait par terre, la sifflait et la piétinait, et des gens m'ont rapporté que c'est arrivé pour vrai.

Et lorsque – je veux dire, je comprends pourquoi c'est arrivé, mais les questions de dogme, je ne suis pas certain qu'elles sont très utiles à la production créatrice. Du moins, c'est une chose à laquelle j'ai fait très attention tout au long de ma carrière, parce que l'accordéon – cela touche à plusieurs choses. Cela touche à la question de l'accordéon en tant que « l'autre ». L'accordéon étant un instrument qui peut soit transcoder les adaptations, soit commander des œuvres nouvelles, ou même lorsque des œuvres nouvelles sont commandées, les exécutions à l'accordéon peuvent être marquées par les styles d'interprétation baroques et préclassiques.

Et, pour être en mesure de faire cela, de commander, d'exécuter, d'interpréter et, a priori, de comprendre un compositeur à demi-mot, nous avons ici un espace grand ouvert : nous allons prendre cette direction et nous ne savons pas ce que nous y trouverons ; voici l'instrumentation ; voyons ce que nous pouvons en tirer.

Donc cette attitude inclusive était en vérité très, très différente de ce que j'ai trouvé aux États-Unis dans les années 1980, et certainement en Europe lorsque j'ai commencé à faire des tournées là-bas dans les années 1980. C'était beaucoup plus – le mot « prédictif » existe-t-il ? « Prédit ? »

Ce que vous alliez faire était prédit, il y avait des attentes quant à ce qu'on devait faire.

R.T.: En effet.

J.P.: En dépit de cela, il y avait des choses intéressantes, mais essentiellement dans les milieux universitaires, et je pense qu'ici les compositeurs de nos universités avaient déjà trouvé un moyen d'aller au-delà de cet esprit, de travailler au-delà, de composer au-delà, et des gens comme Glenn Buhr me viennent immédiatement à l'esprit. Je pense à Andrew MacDonald. Je pense à, mettons, une foule de compositeurs dans ce pays qui correspondent à cette description, et je crois que cela n'existe que dans ce pays.

R.T.: Oui, super.

J.P.: La seule chose que je dirais est que j'ai rencontré des individus en France ou en Europe qui sont des musiciens, des compositeurs et ainsi de suite, mais ils se distinguent de leur milieu s'ils pensent de cette manière inclusive. Ici, c'est un processus beaucoup plus répandu et plus profond ---

R.T.: Oui.

J.P.: --- et une question de création.

R.T.: Bon, l'éventail des compositeurs à qui vous avez commandé des œuvres, je veux dire, nous allons maintenant entendre un peu de musique, celle de Jocelyn Morlock.

J.P.: Oh oui, Jocelyn, oui.

R.T.: Qui, comme vous savez, -- ce sont des pièces merveilleuses qu'elle compose, et vous avez remarqué immédiatement cette voix qui n'appartient qu'à elle.

J.P.: Eh bien – je suis content que vous abordiez ce sujet, parce que le CD que nous allons entendre a pour titre *Euphonia*, et il y avait pas mal de femmes au Canada à la fin des années 1990 qui faisaient des choses vraiment intéressantes pour accordéon, et j'ai bien regardé : je n'ai pas vu

cela en Europe ; je n'ai pas vu cela aux États-Unis. Je veux dire, plusieurs femmes composaient – Gubaidulina, évidemment.

R.T.: Exact.

J.P.: C'est un nom très célèbre, mais avoir à la fois des styles approfondis et des noms connus, je me suis dit qu'il est vraiment temps, je veux dire, d'aller au-delà de l'équation féministe et de montrer cette production.

R.T.: Oui.

J.P.: Et de dire simplement : « Regardez ceci. » Et Linda Smith, et Jocelyn Morlock, et Micheline Roi et Rose Bolton. Je veux dire, la liste est longue : Barbara Pentlans ---

R.T.: Oui.

J.P.: --- et Norma Beecroft.

R.T.: Oh oui, Norma. Bon, d'accord, écoutons la pièce. Elle a pour titre *Curvilinear*, de Jocelyn Morlock.

R.T.: Nous venons d'entendre *Curvilinear* de Jocelyn Morlock, interprétée par Joseph Petric. Joseph, j'ai remarqué qu'il y a bon nombre d'œuvres électroacoustiques dans votre répertoire. Est-ce un genre musical qui a une importance spéciale pour vous, et comment vous inspire-t-il ?

J.P.: Oh, c'est pour moi un genre très spécial, en effet. Il a longtemps été pour moi une source de travail créateur, et il continue de l'être. Je dois dire, encore une fois, si je retourne à l'équation de l'inclusivité, vous savez, que c'est arrivé à répétition. Le Canadian Electronic Ensemble m'a invité à collaborer avec eux, en 1986, à la création de plusieurs pièces. J'avais passé une commande à David Jaeger.

Par la suite, j'ai commandé une œuvre à Larry Lake, et je joue régulièrement sa pièce intitulée *Sticherarion*. Pouvoir travailler avec une équipe vraiment douée, un ensemble de musiciens vraiment formidables qui comprenaient la musique générée par ordinateur à la fin des années 1980 était quelque chose d'exceptionnel, et, seulement pour souligner à quel point

cela était exceptionnel, Yehudi Menuhin, à l'époque où il faisait cette émission à la BBC ---

R.T.: Je m'en souviens.

J.P.: --- il est venu rendre visite au Canadian Electronic Ensemble, et ils étaient – je pense qu'ils ont participé à cette émission, celle de la BBC. Plus tard, je veux dire, à un moment, c'était l'ensemble électronique dans le monde qui existait depuis le plus de temps, sans interruption.

R.T.: Formidable.

J.P.: Ils prêtaient leur studio à des musiciens de tous les coins du pays qui faisaient de la recherche. Si vous aviez besoin d'équipement, ils le dénichaient pour vous. Je veux dire, c'était extraordinaire. C'était comme un incubateur et, depuis 1986, j'ai commandé 26 œuvres électroacoustiques.

La plus récente était *Breathe on me, O Breath of God* de Bob Pritchard pour vidéo interactif en direct, logiciel interactif en direct, voix et accordéon. Je veux dire, tout y est.

R.T.: Sentez-vous, en ce qui concerne l'exécution concrète de ces pièces, je veux dire, j'imagine que l'installation est plus complexe pour vous, vous savez, si vous jouez avec une vidéo, une bande ou des éléments interactifs.

J.P.: Vous soulevez un point intéressant parce que, pendant de nombreuses années, une des clauses d'une commande électroacoustique était que je devais pouvoir arriver sur la scène avec une table d'harmonie et des haut-parleurs, je devais être capable d'installer le tout et j'avais seulement besoin d'un technicien du son pour ajuster le volume. Parce qu'en tournée, je veux dire, certaines salles ont de bons haut-parleurs. D'autres ont des haut-parleurs à peine passables. Certaines salles ont une acoustique superbe, d'autres pas. Certaines n'ont même pas de technicien, alors il faut faire avec, et les compositeurs au Canada ont été vraiment formidables.

Je veux dire, je me rappelle ma première tournée européenne en 1986. Mon premier concert lors de cette première tournée avait lieu à Reykjavik, en Islande, au Musée de l'Homme. J'avais dans une valise un système de délai numérique Yamaha CX5M. Le Yamaha CX5M était pour la pièce *Pneuma* de Peter Hatch – le délai numérique. *Shadow Box* de David Jaeger, qui figure sur un de vos albums Centredisques et *Equivoque* de Christos Hatzis. J'ai tout installé moi-même, dans toute l'Europe – dans toute

l'Europe, parce que je comprenais les défis qui pouvaient se poser. De toute façon, l'idée de commander une œuvre est de la diffuser le plus possible, vous savez.

R.T.: Bien sûr.

J.P.: Cela a été un succès de ce point de vue. La seule œuvre – je veux dire, avec la technologie aujourd'hui, des pièces comme *Orbiting Garden* de Christos Hatzis, une autre œuvre qui a été enregistrée par Centredisques, j'ai seulement besoin d'un CD. Je le mets dans un lecteur avec une paire de bons haut-parleurs et c'est parti.

R.T.: Oui.

J.P.: Je fais la même chose avec presque toutes les autres pièces que j'ai commandées, sauf pour la dernière œuvre de Bob Pritchard, mais lui, c'est un vrai soldat ! Je veux dire, il se pointe. Il vient de Vancouver en avion à ses frais, il arrive la veille et m'installe tout l'équipement, c'est compliqué à ce point, même si nous avons – en fait, nous avons réalisé un projet où nous allons préparer une exécution à plusieurs niveaux. C'est-à-dire que nous pouvons faire seulement l'exécution sonore, ou son et vidéo sans l'interaction en direct. De cette façon, nous pouvons jouer dans de petites salles et dans de petites villes.

R.T.: Je vois.

J.P.: Vous savez.

R.T.: Le mode adaptatif.

J.P.: Mais tout cela est pris en compte dans l'équation.

R.T.: Eh bien, nous allons entendre de la musique électroacoustique, et elle est tirée de *Mystery Theatre*, un merveilleux CD que vous avez enregistré avec David Mott. La pièce a pour titre *Tarantelle*. Elle est de David Keane, et elle est interprétée par Erosonic, le groupe que vous formez avec David Mott. Quelles sont les origines de cette œuvre ? Je veux dire, je sais que vous avez toujours fait de la musique électroacoustique, mais je ne me souviens pas que ce soit le cas de David, alors vous deux ---

J.P.: Oui, oui. David et moi sommes collègues depuis longtemps. Lorsque nous nous sommes rencontrés la première fois, je veux dire, j'ai compris que j'avais devant moi un homme qui a une perspective très vaste, vous savez, et cela ne pouvait que signifier des choses vraiment intéressantes si on s'asseyait pour jouer ensemble, et nous avons beaucoup joué. Je veux dire, en fin de compte, David a écrit pour moi un nombre incroyable de pièces, et je l'ai entraîné vers l'électroacoustique. Il était – il préfère improviser. Il préfère écrire, composer et être son propre média quand ---

R.T.: Il a aussi fait du jazz.

J.P.: Absolument, mais je pense que dans un programme avec accordéon, intégrer des éléments électroacoustiques était vraiment important, alors, pour ce qui est des solos, je fais *Orbiting Garden* en concert. Le duo *Tarantelle*, en réalité, a été composé pour Lawrence Cherney au hautbois et une instrumentation complètement différente de la partie électroacoustique, mais j'ai vu qu'il y avait un potentiel dans la pièce pour le saxophone et l'accordéon, et David Keane était l'un de mes professeurs à l'Université Queen's il y a des années.

R.T.: En effet.

J.P.: Depuis, il s'était installé à Toronto. J'ai repris contact avec lui et je lui ai demandé s'il serait intéressé à transcoder une pièce pour accordéon et saxophone baryton et il a dit – il n'a pas sourcillé, il l'a fait tout de suite. Et c'est l'une de ces pièces où, je veux dire, il est l'un des premiers compositeurs à avoir eu l'idée de prendre une guitare fuzz, de la transférer dans une toile de fond électroacoustique et de la jumeler à l'accordéon.

Je veux dire, c'est ici que le vernaculaire fait son entrée. Alors, on a le vernaculaire, cette sonorité de guitare funky, avec le saxo de David Mott qui joue sans interruption, et ce paysage sonore d'accordéon, vous voyez.

R.T.: Eh bien, écoutons la pièce tout de suite.

J.P.: Super.

R.T.: C'était de la musique électroacoustique du compositeur canadien David Keane, sa *Tarantelle*, interprétée par le duo Erosonic, formé du saxophoniste David Mott et de mon invité d'aujourd'hui, Joseph Petric.

R.T.: Joseph, en plus de jouer de la musique contemporaine, vous faites également des adaptations d'œuvres baroques, par exemple ?

J.P.: Oui.

R.T.: Pouvez-vous nous en parler brièvement, et cela est-il lié de près ou de loin à vos activités dans le domaine de la musique contemporaine ?

J.P.: Oh, il y a certainement un lien. C'est très important. Nous parlions d'idéologies tout à l'heure.

R.T.: Tout à fait.

J.P.: À un certain point au cours de ma carrière, il y a eu une attente sous-entendue, pas seulement envers moi mais aussi envers beaucoup de jeunes artistes, à l'effet que la seule chose que nous devions faire, c'était de jouer des commandes de musique nouvelle, et je n'ai jamais été à l'aise avec cette idée. J'en ai certainement fait beaucoup, et j'en fais encore, comme vous le savez très bien.

R.T.: Oui.

J.P.: Cependant, d'un point de vue psychologique, et compte tenu de ce que j'ai vu dans les idéologies, les choses que – des procédés de composition, des styles d'interprétation imposés comme un dogme dans plusieurs coins du monde, je – j'éprouvais un malaise par rapport à cela, et plus j'y pensais, plus je me disais : « Pourquoi est-ce que je m'intéresse autant à l'adaptation ? Pourquoi suis-je si intéressé à travailler avec Bach, Rameau, Scarlatti et Soler ? »

Et il est devenu évident pour moi, il y a quelques années, que si l'un a peur de l'autre, si l'un redoute quelque chose d'inconnu ou quelque chose qu'on ne veut pas découvrir au sujet de l'autre, alors, fondamentalement, le résultat est qu'on ampute cette partie de soi-même. Ainsi, on est incomplet. À mes yeux, il s'agissait d'être complet. Ce dont il s'agissait était l'exploration complète sur le plan artistique, et, pour moi, jouer de l'accordéon, l'accordéon était « l'autre » instrument – il est resté périphérique un siècle et demi avant d'être accepté pour de bon dans les années 1950. Il a été inventé dans les années 1820.

Je trouvais particulièrement ironique que les accordéonistes soutiennent cette espèce de – on pourrait l'appeler la bénédiction classique de l'accordéon. Vous savez, c'est ce que c'était, vous savez, il fallait que ce soit l'instrument classique, et pourtant l'accordéon a toujours été « l'autre », le périphérique. Alors cela ne me paraissait pas très logique, même si je joue dans les salles de concert du monde entier.

Ce qui était plus intéressant du point de vue artistique était l'approche où on respecte « l'autre » et où on se respecte soi-même. On respecte son instrument. On respecte le média pour ce qu'il est capable de faire, où il est capable de le faire, et si on est ouvert à cela, alors, vous savez, c'est comme l'histoire de Gilgamesh et d'Enkidu. Enkidu était la bête non civilisée, moitié homme, moitié animal, mais quand Gilgamesh a compris comment il pouvait apprendre... C'est l'histoire de la Cité, de la République, et de l'autre.

R.T.: Oui.

J.P.: C'est de là que vient cet intérêt pour l'adaptation.

R.T.: Je vois.

J.P.: La sensibilité au fait que « l'autre » peut être très, très précieux dans le présent, ce qui a été le cas.

R.T.: Il semble – j'ai entendu vos adaptations et il semble que cette musique convient naturellement à l'accordéon, je veux dire, étant donné que c'est un instrument à vent, comme les anciennes orgues à l'époque de Bach.

J.P.: Très juste. Prenons le répertoire de Bach, par exemple ses Sonates en trio. Je les ai jouées dans une version pour hautbois et accordéon avec Normand Forget, et nous avons commencé à étudier ces pièces. Nous avons fait des recherches. Nous avons fait des découvertes musicologiques incroyables au sujet de ces pièces. Seule la Sonate en trio en sol majeur a été écrite pour orgue à l'origine.

R.T.: Vraiment ?

J.P.: Les cinq autres étaient soit des sonates en trio qui existaient déjà, soit des mouvements de sonates en trio, des œuvres pour orchestre ou des ouvertures d'œuvres pour orchestre que Bach a prises ---

R.T.: Et transcrites ?

J.P.: --- et retravaillées.

R.T.: Vraiment ?

J.P.: Il les a retravaillées pour orgue pour Wilhelm Friedemann, comme un recueil d'études. Plus nous sommes remontés dans le temps, plus nous avons découvert que l'art baroque reposait sur l'interchangeabilité. Ce que cela signifie, et que très peu de gens aujourd'hui comprennent, est que dans la maison de Bach dans les années 1720 à Köthen, je pense, il avait onze instruments et vingt-deux enfants. Onze instruments, notamment des orgues, plusieurs orgues, des clavecins à pédales, un clavicin, un clavier. La liste est interminable.

Là où je veux en venir est que beaucoup de ses pièces, par exemple les Suites anglaises, les préludes, ces préludes peuvent très bien avoir été joués par Bach sur un orgue à deux claviers, un clavicin, un clavicorde ou sur un clavecin, un clavecin à deux claviers, et c'est probablement ce qui s'est passé, parce que c'était courant à l'époque. Les compositeurs retravaillaient les œuvres et, vous savez, nous appelons – on appelait cela des transcriptions – c'est un terme emprunté à un coffre à outils d'autrefois.

R.T.: Oui.

J.P.: Ce que je trouve fascinant est que la théoricienne torontoise « adaptable » Linda Hutcheon a rédigé une série de vocabulaires et d'ouvrages sur la théorie de l'adaptation, où elle parle de la notion de transcodage. Quand on transcode une œuvre, ce que faisait Bach – lui, il transcodait dans le temps. Il re-travaillait en 1725, 1730 ou 1735 des œuvres qu'il avait peut-être composées en 1720. Barthes, un autre auteur dans ce domaine, appelle cela une « transposition temporelle ».

Donc, ce qu'on fait est qu'on prend un texte à un moment précis dans le temps et on le transporte, à l'accordéon dans mon cas, à un autre moment dans le temps. Il s'agit d'une transmission culturelle. C'est du transcodage. Ce n'est pas seulement une transcription. Ce n'est pas seulement un arrangement. C'est – ça va au-delà, et c'est pourquoi quand vous dites : « L'accordéon semble convenir parfaitement à ces textes »...

R.T.: Oui.

J.P.: Dans de nombreux cas – je ne me souviens pas d’avoir changé une seule note dans toutes les sonates à trio de Bach. D’accord ?

R.T.: Je vois.

J.P.: Et les sonates pour piano de Mozart sont – c’est la prochaine étape. Les gens seront surpris s’ils ont étudié les sonates pour piano de Mozart. Elles sont fondamentalement à deux voix, il y a énormément d’espace et de moments d’arrêt à la main gauche. La main droite fait des fioritures, ponctue. La main gauche ponctue aussi, mais la texture est très mince.

Donc, tout repose sur le sens dramatique et l’impact, et cela m’a beaucoup appris parce que lorsque j’ai commencé à commander des œuvres à des compositeurs dans ce pays, je leur ai dit que la meilleure façon de composer pour accordéon est essentiellement d’utiliser une écriture à deux – deux voix. Ajoutez une troisième voix de temps à autre, mais soyez très, très sélectifs, et si vous voulez consulter un bon modèle, regardez un prélude des Suites anglaises de Bach, choisissez les sonates de Haydn ou de Scarlatti, parce que la main gauche ne fait que ponctuer.

R.T.: Tout à fait. Je peux comprendre comment le transcodage et l’adaptation s’appliquent également à la musique contemporaine, en un sens.

J.P.: Oh, certainement.

R.T.: Vous savez, parce que la musique contemporaine est un vaste espace et, en même temps, il est adaptatif et – je veux dire, dans certains cas, je suppose ---

J.P.: C’est intéressant que vous souleviez ce point, parce que de nombreux compositeurs aujourd’hui oeuvrent dans cet espace vraiment intéressant de créativité, de créativité personnelle, de re-création, ce qui signifie retourner à – on en parlait autrefois comme de « citations », mais ce n’est plus le cas, parce que lorsque le compositeur applique sa puissance créatrice à la pièce, cela devient un processus complètement différent.

L’œuvre qui vient à l’esprit est *Orbiting Garden* de Hatzis, parce qu’il l’a composée à l’origine pour le piano, à l’intention d’Anthony de Mare.

R.T.: En effet.

J.P.: Je lui ai dit : « C'est une pièce pour accordéon. Elle va prendre un essor incroyable avec les sonorités évocatrices de l'accordéon. » Il a dit : « Tu sais, cela pourrait être vraiment intéressant. » Il a donc re-travaillé pour l'accordéon la version originale pour piano. Cela signifie qu'il a dû ré-orchestrer tous les éléments électroacoustiques et me donner des voix entièrement différentes de celles qu'il avait données au piano, parce que c'était l'accordéon maintenant. Et, dans la pièce, il avait de la musique d'Albinoni et de Puccini qu'il a re-travaillée, et du rock 'n roll, et, je veux dire, si cela n'est pas un microcosme de la créativité moderne, je ne sais pas ce que c'est.

R.T.: Oui, c'est exact.

J.P.: Vous comprenez.

R.T.: Eh bien, écoutons la pièce maintenant. C'est une œuvre de Christos Hatzis, *Orbiting Garden*, interprétée par mon invité Joseph Petric.

R.T.: C'est tout le temps que nous avons aujourd'hui, et je vous remercie infiniment, mais je veux annoncer votre nouveau site Web. Vous avez un nouveau site Web qui est très beau.

J.P.: Merci ! Oui, j'ai eu – j'ai eu la très grande chance de travailler avec des gens, mon équipe, qui l'ont mis sur pied. Je crois que l'élément le plus intéressant du site est le contenu audio en continu, et certaines sections informatives, mais l'audio en continu est très varié. Les choses qu'il inclut vont de Gubaidulina à des œuvres canadiennes, en passant par les adaptations. J'aurai très bientôt un concerto de jazz, et j'ajouterai du Rameau et choses du genre, et d'autres pièces électroacoustiques d'Alcides Lanza.

R.T.: Merveilleux ! Donnez-nous l'adresse.

J.P.: C'est www.josephpetric.com. Je prononce mon nom avec un « c » à la fin, pour que ce soit plus facile. C'est petric, avec un « c », point com : www.josephpetric.com.

R.T.: Eh bien, merci mille fois, Joseph.

J.P.: Cela m'a fait grand plaisir.

R.T.: Voilà, c'est ainsi que se termine notre podcast. Tous les enregistrements que vous avez entendus sont disponibles en ligne par le biais du Centre de musique canadienne, certains sous forme de CD et d'autres sous forme de téléchargements numériques, alors n'oubliez pas de visiter notre site Web à centremusique.ca. J'espère que vous serez des nôtres à la prochaine émission, où nous vous présenterons d'autres œuvres passionnantes de compositeurs canadiens. Au microphone, Richard Truhlar. Au revoir.

- *transcription de Mara Zibens*
- *traduction de Véronique Robert*