Michel Gonneville

Chute/Parachute

pour piano et bande magnétique

1989

CENTRE DE MUSIQUE CANADIENNE
CANADIAN MUSIC CENTRE
AU QUÉBEC

MICHEL GONNEVILLE

Né à Montréal en 1950, Michel Gonneville obtient les prix d'analyse et de composition au terme de son passage dans les classes de Gilles Tremblay au Conservatoire de musique du Québec à Montréal, en 1975. Après un séjour de trois ans en Europe, notamment auprès de Stockhausen à Cologne et de Pousseur à Liège, il revient au Québec en 1978, partageant son temps entre la composition et l'enseignement. Depuis 1997, il est professeur au Conservatoire de musique du Québec à Montréal (composition et analyse). Il a organisé et coordonné divers événements musicaux, collaboré à plusieurs émissions radiophoniques, écrit dans diverses revues spécialisées et participé à de nombreux jurys et tables rondes. Il est également membre du comité artistique de la Société de musique contemporaine du Québec depuis 1979.

La fondation Émile-Nelligan lui accordait, en 1994, le prix Serge-Garant pour l'ensemble de sa production. Cette dernière s'enracine dans les tendances récentes du postmodernisme musical, modulé à l'intérieur de techniques sérielles élargies. Dans ses œuvres, construction savante et désir de simplicité ou d'évidence formelle se conjuguent, dans une visée mélodique et harmonique constante. Parmi celles-ci, mentionnons: Chute/Parachute, pour piano et bande magnétique; des musiques pour le chorégraphe Jean-Pierre Perreault; Adonwe, pour piano et orchestre; les pièces du cycle Danses des hauteurs, pour les solistes du Nouvel Ensemble Moderne; Petit-Tchaïkovski, drame de musique et de théâtre inspiré par certains aspects de la vie du compositeur Claude Vivier, sur un livret de l'auteur et dramaturge montréalais, Alain Fournier; Régions éloignées, pour ensemble instrumental et vocal, avec dispositif de traitement, coproduit par Grame de Lyon

---

Michel Gonneville, born in Montréal in 1950, began piano studies at a very early age. Later, when he was 18, and after some significant musical shocks -- Ravel, then Messiaen, Boulez, Tremblay, Xenakis and Stockhausen -- he made the definitive choice to study music. He received his bachelor of music from the École Vincent-d'Indy where he studied from 1968 to 1972, and one year later, he opted for composition, enrolling in the composition and analysis class of Gilles Tremblay at the Montréal Conservatory (he won premiers prix in both subjects in 1974 and 1975).

The Stockhausen seminars that he attended in 1974 convinced him to work with that composer. With the assistance of grants from The Canada Council and the Ministère de l'Éducation du Québec, he took three semesters of composition classes with Stockhausen in Cologne; he also worked in the electronic music studio of the Musikhochschule in the same city under the direction of Hans Ulrich Humpert. He then became the student and personal assistant of Henri Pousseur in Liège. During those three years in Europe, he also studied with Johannes Fritsch, Rolf Gelhaar and Frederick Rzewski.

With the help of commissions from The Canada Council and creative arts grants from the Ministère des Affaires culturelles du Québec, he composed works for Louis-Philippe Pelletier, Michael Laucke, Robert Leroux, Groupe 7, the Ensemble d'Ondes de Montréal, the SMCQ, the Vallières-McCutcheon duo, and the CBC. His works have been performed in Montréal, Québec City, Toronto, Winnipeg, Metz, Cologne, Bonn, Liège and Paris.

For Gonneville, aesthetic research is a function of research on the 'means' that exist to transmit Beauty, of research about language and about technique. His efforts in this direction are related to new initiatives seen in the most recent works and theories of Stockhausen and Pousseur, ideas that have been adopted by many young composers in Canada and elsewhere. In this area, the most successful aspects of new music echo very old and fundamental ideas, like melody, consonance, driving rhythms, repetition...

The results of his research are best heard in Contribution..., Variations Auras and Le sommeil, le regard, le choix.

MICHEL GONNEVILLE

Chute/Parachute
1989

Pour piano et bande
Durée — 13:00

1- Partie de bande seule

2- LA 440 Hz

3- DO de référence (261.6 Hz)

Attention : avant le début proprement dit de la partie de bande (piste 1) figurent sur le canal 1 (droite) 5 « bips» donnant le tempo du début de la pièce (noire = 155) suivis de 3 temps de silence au même tempo (donc : l'équivalent d'une mesure de 4 temps en bips + le 1er temps de la mesure suivante en bip + 3 temps de silence). Ces signaux ne doivent absolument pas être audibles pour le public. Ils ne sont là que pour permettre une synchronisation parfaite avec le début réel de la partie de bande. On imaginera le moyen le plus adéquat pour transmettre ce signal à l'interprète (par ex : en le diffusant à un niveau audible pour l'interprète seulement). Les haut-parleurs de la salle ne seront mis en activité au volume adéquat que lors du début réel de la partie de bande.

Les pistes 2 et 3 sont données pour la verification de l'accord du piano.

For piano and tape
Duration — 13:00

1- Tape part alone

2- A 440 Hz

3- C as tuning reference (261.6 Hz)

Attention : on track 1, before the actual beginning of the tape part, 5 periodic beeps are heard at the tempo of the beginning of the piece (quarter note = 155), followed by 3 other beats (quarter notes) of silence. These beeps must absolutely not be heard by the audience. They have been provided to allow a perfect synchronization of the pianist with the real beginning of the tape part. One must imagine the most adequate way to transmit these signals to the pianist, for example, by playing them at a level audible to the pianist only. The loudspeakers must then be rapidly brought to the adequate performance volume only at the real beginning of the tape part.

Track 2 and 3 are given to verify the tuning of the piano

Fonctions harmoniques

Voici un tableau détaillant le contenu harmonique des différentes sections de la pièce. Ceci peut être utile pour analyser la pièce tout autant que pour comprendre les effets causés par les différences d'intonation entre certains sons non tempérés de la bande et ceux (tempérés) du piano.
Chacune des sections délimitées ci-dessous dans la colonne Mesures ne fait entendre, à différentes octaves, que les notes décrites dans la 3e colonne. Ces notes sont toujours des harmoniques naturels d'une fondamentale donnée dans la 2e colonne, chacune de ces fondamentales étant elle-même toujours harmonique naturel d'un DO tempéré (avec le LA central =440 comme référence).
La 3e colonne résume souvent les sons employés en les englobant sous les noms de Mode 16 @ 31, ou Mode 8 @ 15. Le Mode 16 @ 31 contient les harmoniques 17,19,21,23,25,27,29,31 de la fondamentale en cours + cette même fondamentale. Le Mode 8 @ 15 contient les harmoniques 9,10,11, 12,13,14,15 (en fait les harm. impairs de 3 à 15 ramenés à l'intérieur d'une octave) de la fondamentale en cours + cette même fondamentale.

Mesures	Fondamentale	Harmoniques de cette fondamentale
PARTIE 1		
1 @ 8.4	SI (h.31 de DO)	Mode 16 @ 31
8.4 @ 16	LA# (h.29 de DO)	Mode 16 @ 31
16 @ 22.4	LA (h.27 de DO)	Mode 16 @ 31
22.4 @ 29	SOL# (h.25 de DO)	Mode 16 @ 31
29 @ 34.4	FA# (h. 23 de DO)	Mode 16 @ 31
34.4 @ 40	FA (h. 21 de DO)	Mode 16 @ 31
40 @ 44.4	RÉ# (h.19 de DO)	Mode 16 @ 31
44.4 @ 50	DO# (h.17 de DO)	Mode 16 @ 31
50 @ 82	DO (fondamentale)	Mode 16 @ 31 -> Mode 8 à 15
PARTIE 2		
82 @ 100.2	DO	Mode 8 @ 15
100.2 @ 117	SOL (h. 3 de DO)	Mode 8 @ 15
117 @ 117.2	DO	Mode 8 @ 15
117.2 @ 118	SOL (h. 3 de DO)	Mode 8 @ 15
118 @ 119.2	MI (h. 5 de DO)	Mode 8 @ 15
119.2 @ 137	SIb (h. 7 de DO)	Mode 8 @ 15
137 @ 137.1	DO	Mode 8 @ 15
137.1 @ 143.2	SOL (h. 3 de DO)	Mode 8 @ 15

On aura compris que, jusqu'à 50, les fondamentales sont données par les quadruples octaves de la portée du bas de la partie de bande.

143.2 @ 148.2	MI (h. 5 de DO)	Mode 8 @ 15
148.2 @ 153.4	SIb (h. 7 de DO)	Mode 8 @ 15
153.4 @ 158	RÉ (h. 9 de DO)	Mode 8 @ 15
158 @ 163	FA# (h. 11 de DO)	Mode 8 @ 15
163 @167.5	SOL# (h. 13 de DO)	Mode 8 @ 15
167.5 @ 174	SI (h. 15 de DO)	Mode 8 @ 15

Ici aussi, on aura compris que, pour toute cette 2e partie, c'est la "basse" de la partie de bande qui donne les fondamentales successives. On appliquera le même principe pour les mesures finales de la 2e partie:

174 @ 193	DO etc	
	(h. 1 @ 15 de DO)	Mode 8 @ 15

PARTIE 3

195 @ 200	DO	Mode 8 @ 15
201 @ 209	les clusters successifs sont formés d'harmoniques dont les fondamentales sont les mêmes notes que les sons résultants notés entre ()	
210 @ 217	la note la plus grave de chaque accord donne la fondamentale et les sons employés pour chaque accord proviennent du Mode 8 @ 15 de ces fondamentales	

PARTIE 4

218-219	DO# (h. 17 de DO)	1,3,5,7,9,11,13,15
	SI (h. 15 de DO)	1,3,5,7,9,11,13,15
220-221	RÉ# (h. 19 de DO)	1,3,5,7,9,11,13
	SOL# (h. 13 de DO)	1,3,5,7,9,11,13
222-223	FA (h. 21 de DO)	1,3,5,7,9,11
	FA# (h. 11 de DO)	1,3,5,7,9,11
224-225	FA# (h. 23 de DO)	1,3,5,7,9
	RÉ (h. 9 de DO)	1,3,5,7,9
226-227	LAb (h. 25 de DO)	1,3,5,7
	SIb (h. 7 de DO)	1,3,5,7
228-229	LA (h. 27 de DO)	1,3,5
	MI (h. 5 de DO)	1,3,5
230-231	SIb (h. 29 de DO)	1,3
	SOL (h. 3 de DO)	1,3
232-233	SI (h. 31 de DO)	1
	DO	1

Le carillon qui s'établit peu à peu à partir de 218 (portée du bas de la partie de bande) est constituée par l'accumulation des fondamentales de 218 @ 233.

CHUTE/PARACHUTE (1989)

Notes pour l'exécution

1. Cette pièce est écrite pour piano et bande magnétique. La partie de bande magnétique est constituée de sons provenant d'un synthétiseur DX-7 (de Yamaha) augmenté d'une carte E! (de GReY MAttEr RespONsE), cette carte conférant au synthétiseur des capacités en microtonalité. Ces sons, tous de hauteur définie, font partie de modes dérivés de la série des harmoniques naturels et s'éloignent à divers degrés du tempérament égal en 12 demi-tons. Tout le jeu de la composition étant de confronter le monde tempéré du piano et celui, hors tempérament, de la bande magnétique, il est essentiel que le piano et la bande magnétique soient accordés entre eux.

Au début de la bande, avant le début de la pièce proprement dite, figurent des sons de référence: d'abord un LA 440 Hz puis des DO joués simultanément sur 4 octaves (65.4 , 130.8 , 261.6 et 523.2 Hz, c'est-à-dire: les fréquences de 4 DO tempérés par rapport au LA 440 de référence). On se servira de ces sons de référence en répétition pour accorder soigneusement ensemble le piano et la bande. On peut aussi se servir, comme référence, de deux passages de l'oeuvre où les DO de la bande doivent être exactement accordés avec ceux du piano: mesures 83-84 et mesure 232.

2. La diffusion de la bande doit être telle que les sons des deux parties (piano et bande) soient équilibrés quant à leur dynamique. Pour permettre une diffusion de la bande à un volume suffisant, il sera utile dans certaines salles d'amplifier le piano. Cette amplification est également recommandable, même si légère, de façon à réduire l'impression d'étrangeté, de non-fusion souvent perçue lors de telles confrontations de média sonores amplifiés et non- amplifiés.

L'emplacement le plus adéquat des haut-parleurs pour la partie de bande s'est avéré être le suivant : vus depuis la salle, ils devraient être à un mètre derrière le piano, sur des supports les élevant à environ 2 mètres du sol, le haut-parleur du canal gauche placé à l'extrémité gauche du piano (du côté du clavier), le canal droit à l'autre extrémité (près du bout de la queue du piano).

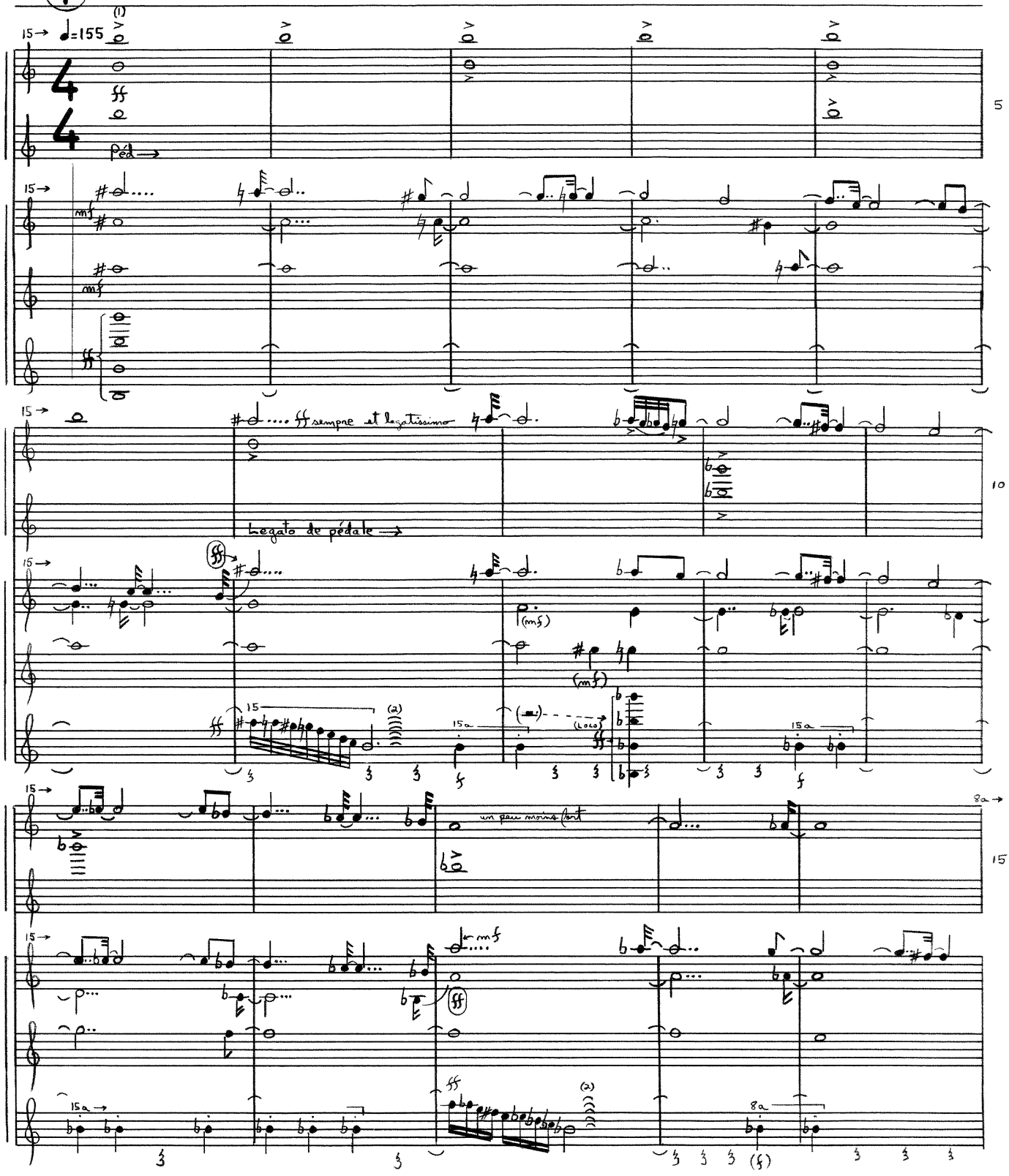
3. Si nécessaire pour entendre avec encore plus de précision les sons de la bande qui lui servent de points de repère, l'interprète peut se servir d'un troisième haut-parleur placé à droite du clavier près de lui (moniteur) ou encore d'une paire d'écouteurs ultra-légers. Ces derniers ne devraient pas être isolés acoustiquement, pour éviter que l'interprète ne perde contact avec le son direct de son instrument.

A noter que la transcription de la partie de bande n'indique pas les très nombreux et irréguliers écarts microtonaux par rapport au tempérament habituel (où LA = 440 Hz).

Durée de la pièce: 12'24"

1 CHUTE PARACHUTE

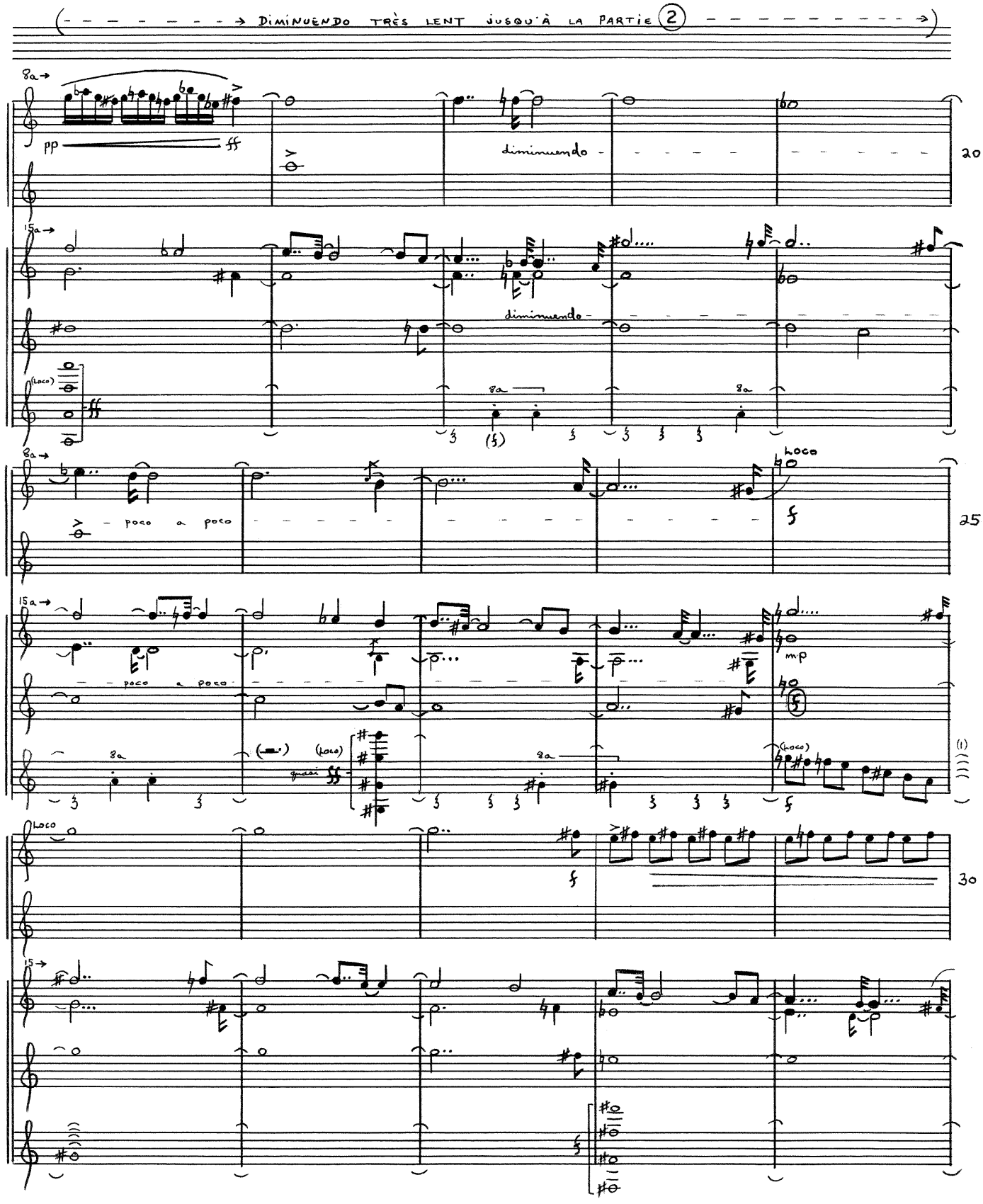
MICHEL GONNEVILLE



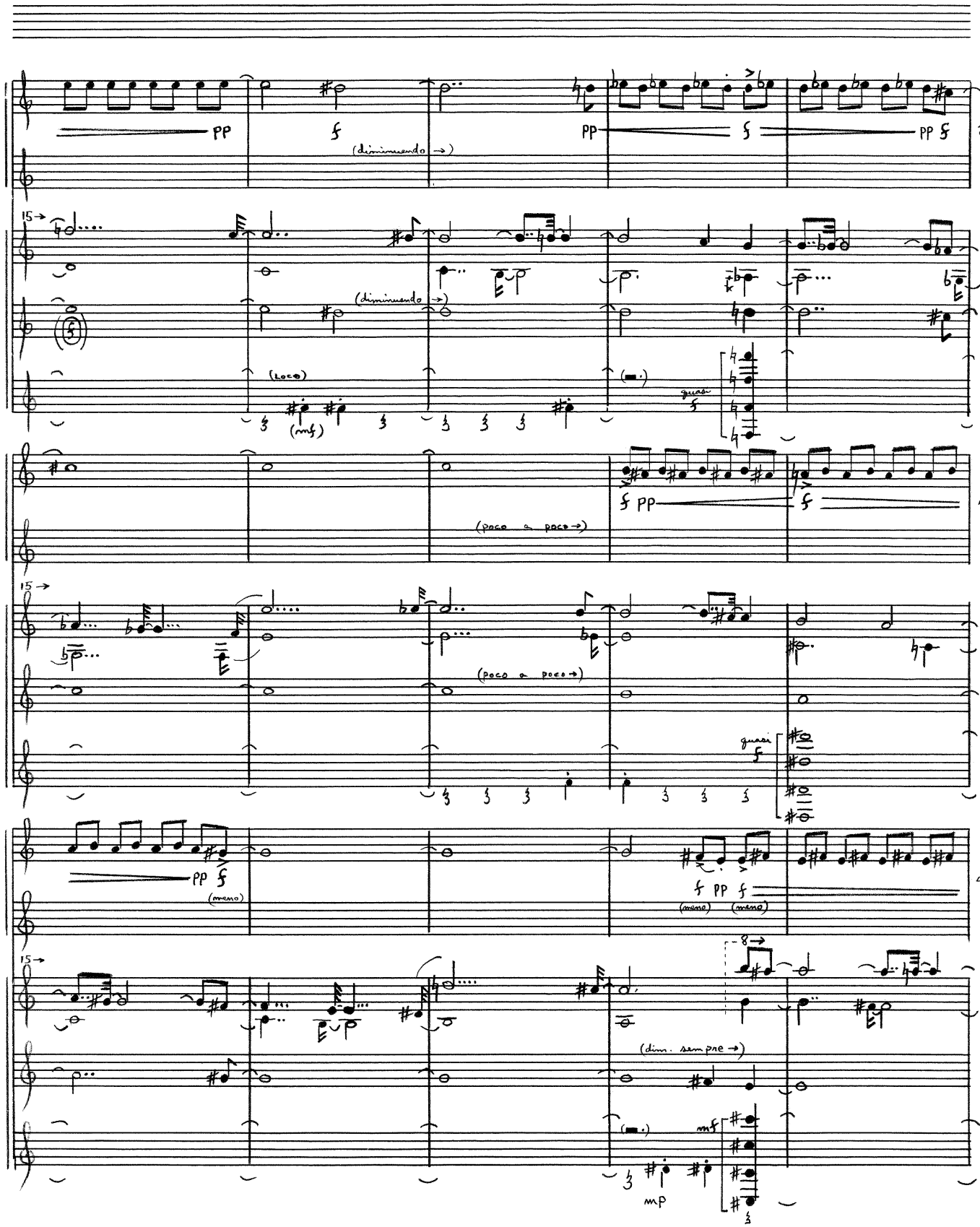
(2) les notes de cette gamme sont tenues jusqu'à l'arrivée de la gamme suivante. Elles sont réattaquées simultanément (comme un accord de 9 sons) mais transposées à chaque changement de "tonique" (cf. les quadruples octaves). Elles ne sont pas retranscrites ici par souci de ne pas surcharger la partition.

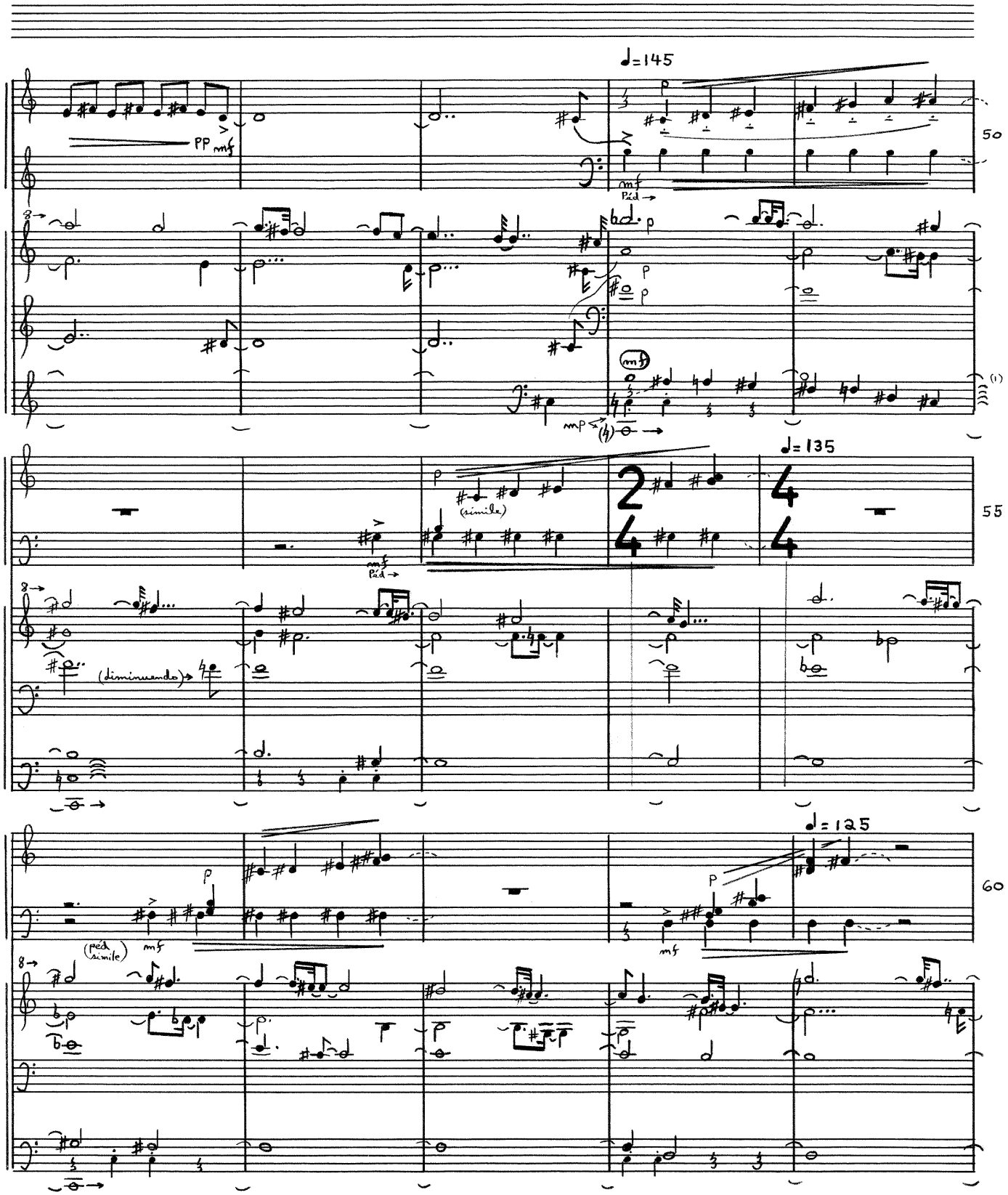
(1) si une synchronisation parfaite avec la bande n'est pas possible, on peut attaquer ces notes immédiatement après l'entrée de celles de la bande.

© M. GONNEVILLE 1989

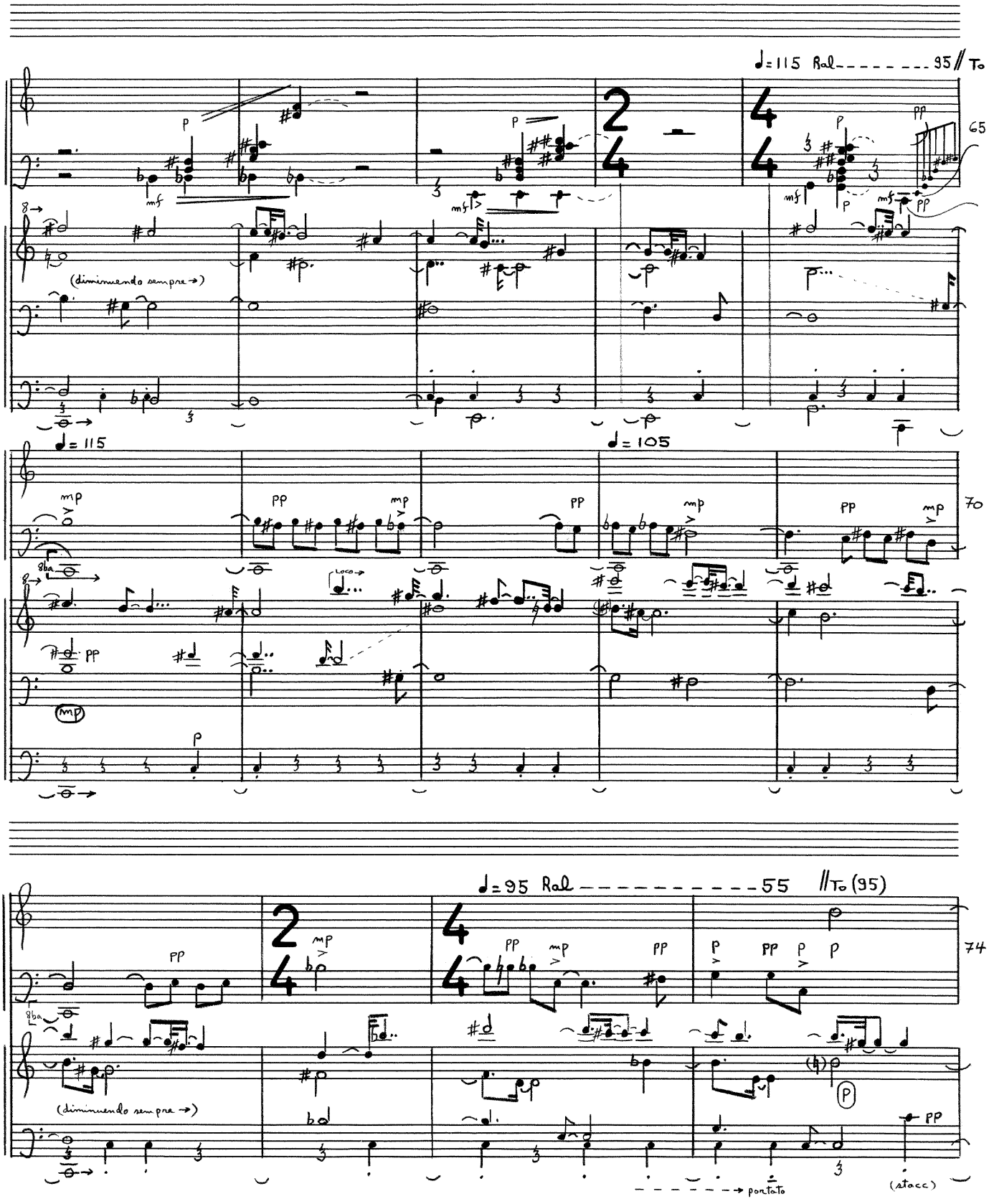


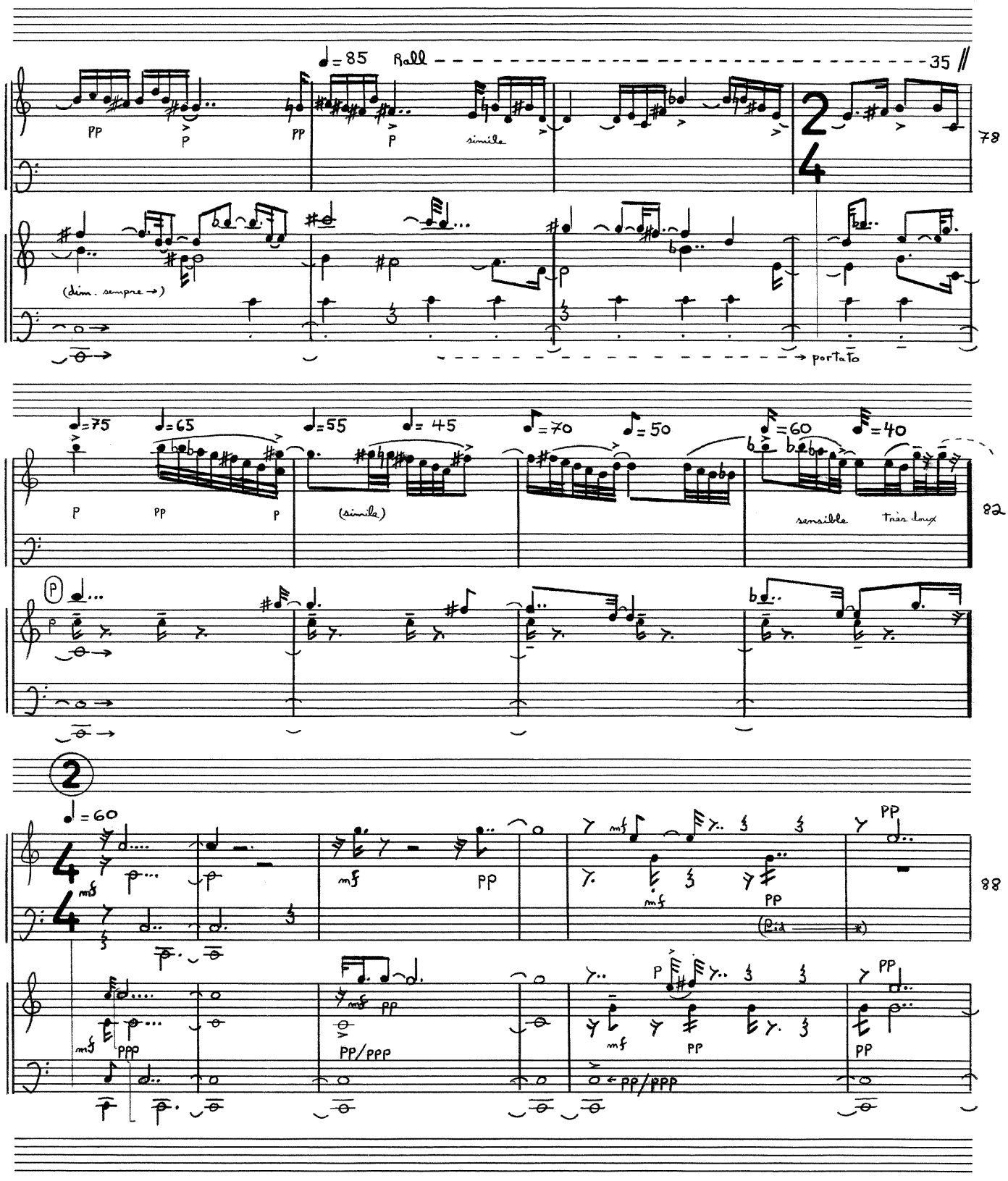
(1) cf note de la page précédente

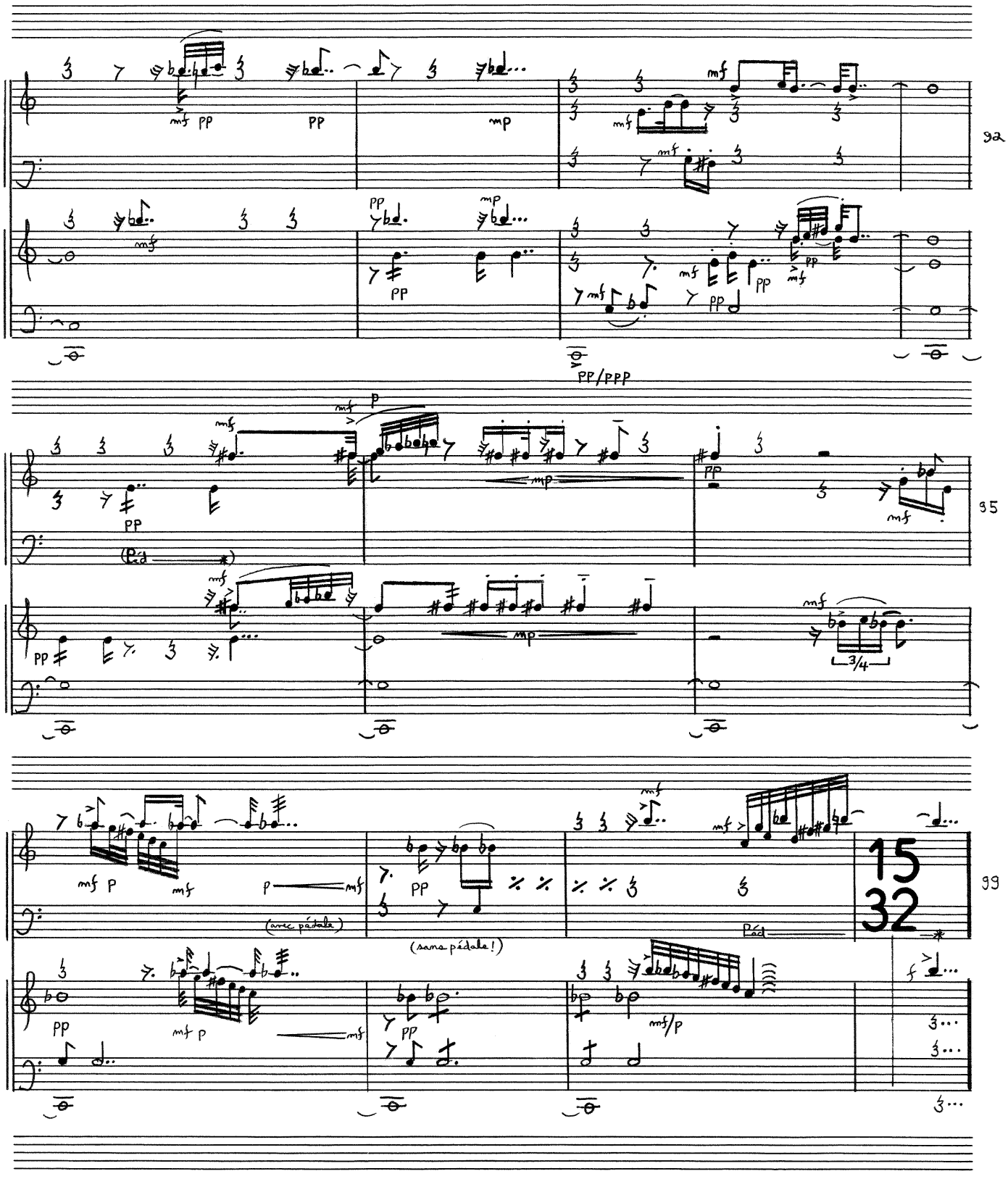

pp
f
(diminuendo →)
pp
f
pp f
35
15→
(diminuendo →)
(Loco)
(mf)
quasi f
f pp
f
40
(poco a poco →)
15→
(poco a poco →)
quasi f
pp f
(meno)
f pp f
(meno) (meno)
45
15→
8→
(dim. sempre →)
mf
mp

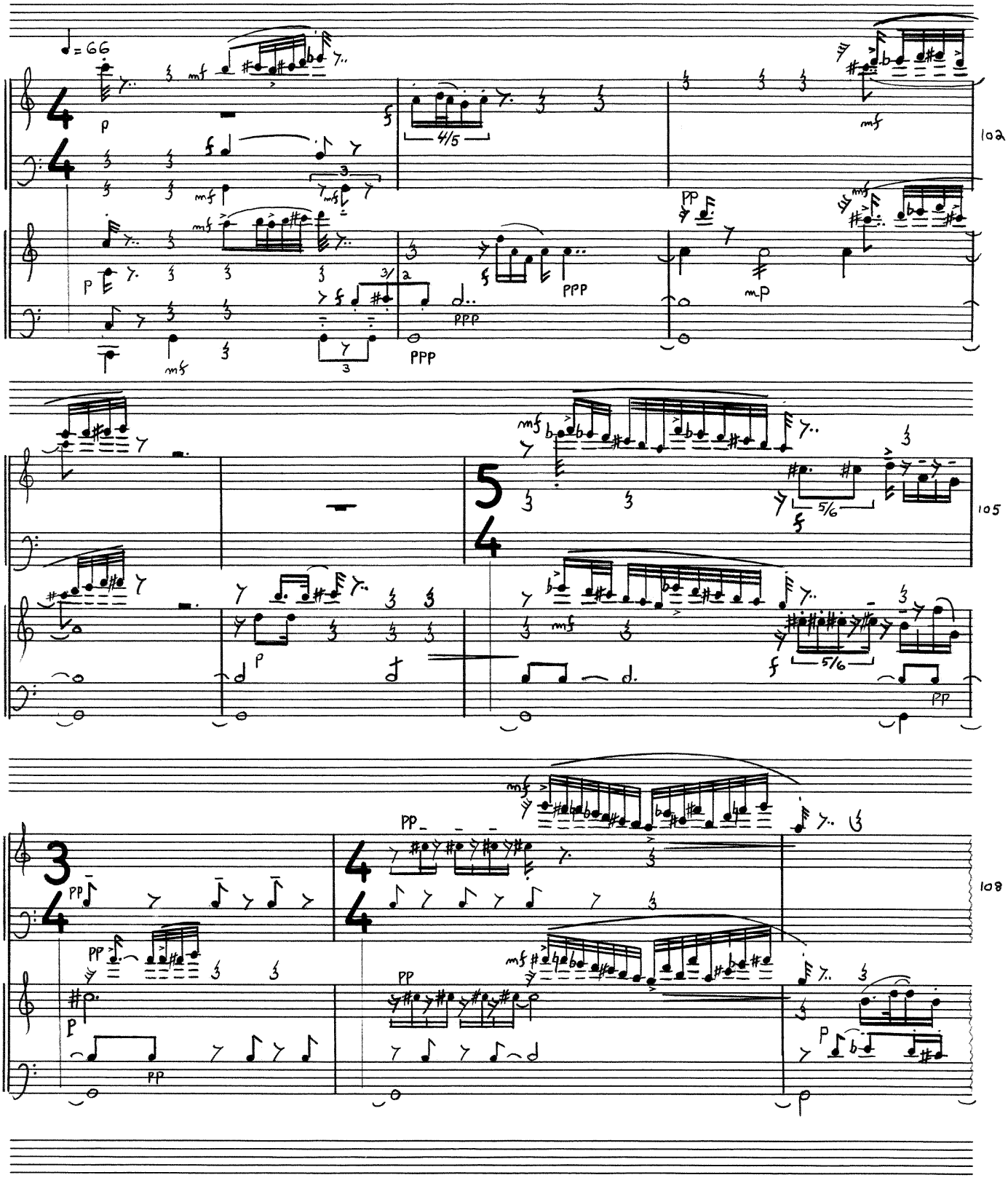


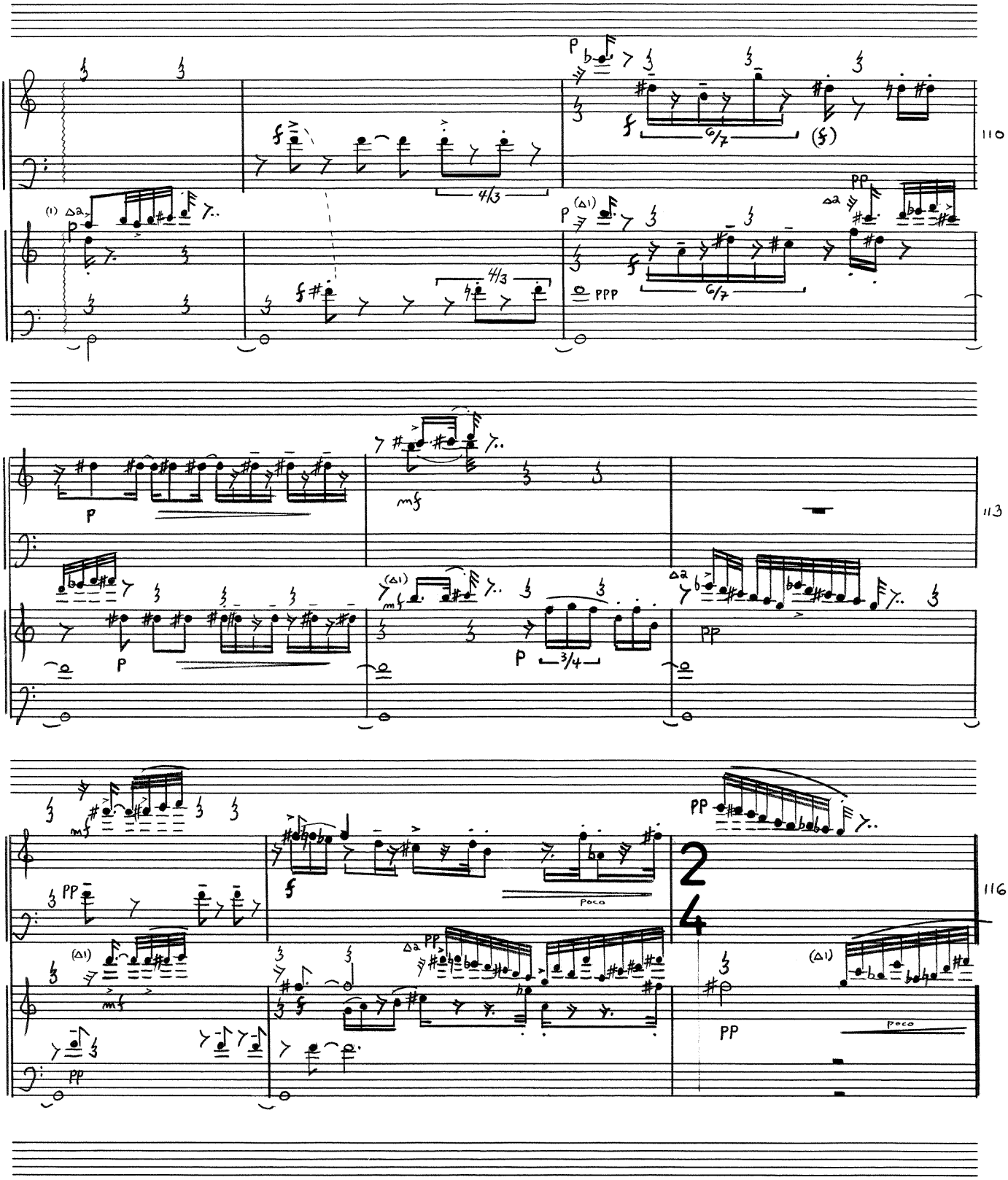
(1) Les notes de cette gamme constituent un fond harmonique sonnant qui se modifiera légèrement et disparaîtra progressivement.


♩=115 Ral 95 // To
65
(diminuendo sempre →)
♩=115
♩=105
70
8ba
Loco
(mp)
♩=95 Ral 55 // To (95)
74
(diminuendo sempre →)
pontato
(stacc)

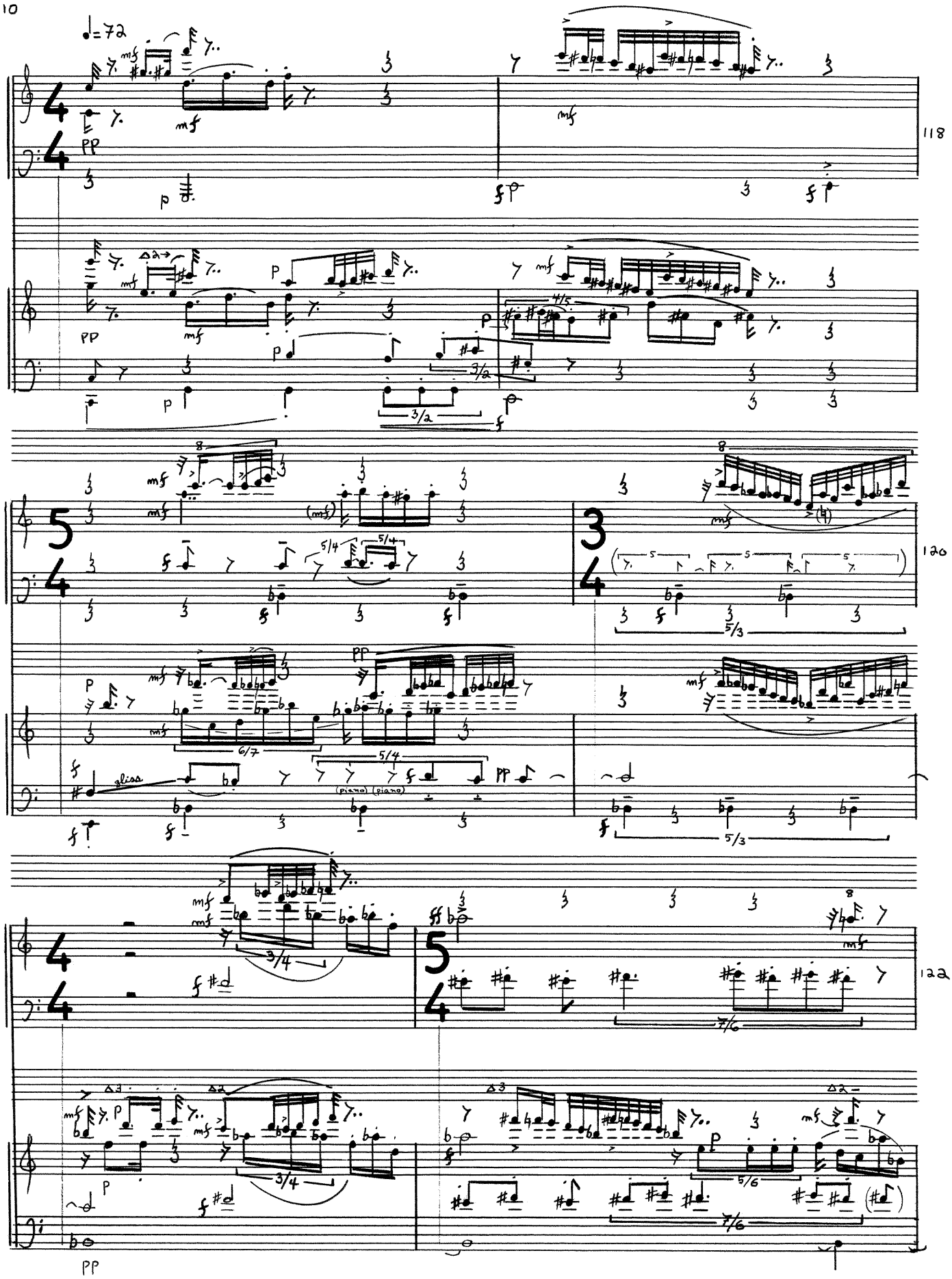

♩= 85 Rall
35
pp
p
simile
(dim. sempre →)
portato
78
♩=75
♩=65
♩=55
♩= 45
♩=70
♩=50
♩=60
♩=40
(simile)
sensible
très doux
82
2
♩= 60
mf
pp
ppp
pp/ppp
88

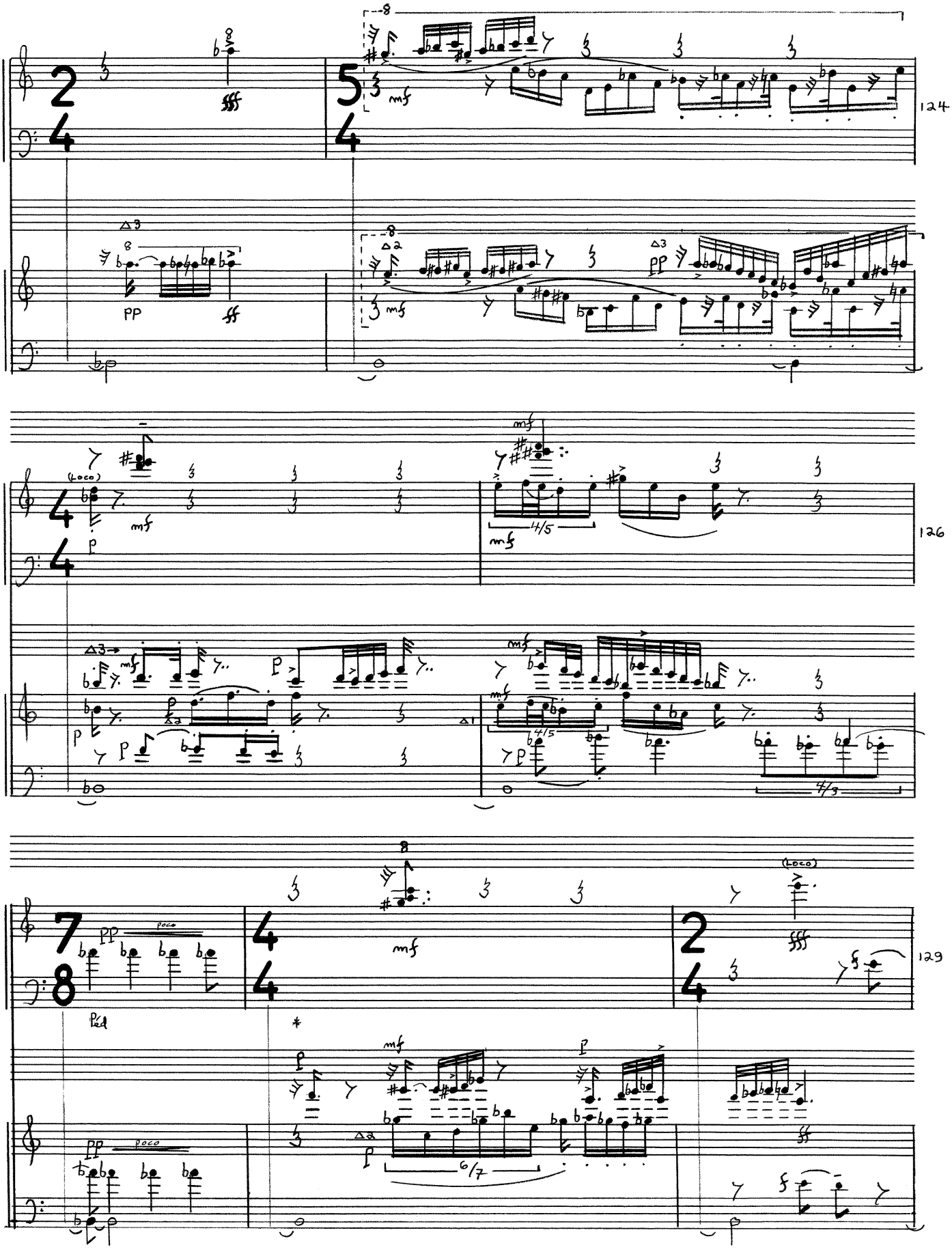

92
95
99
15
32
(avec pédale)
(sans pédale!)
Péd.
3/4

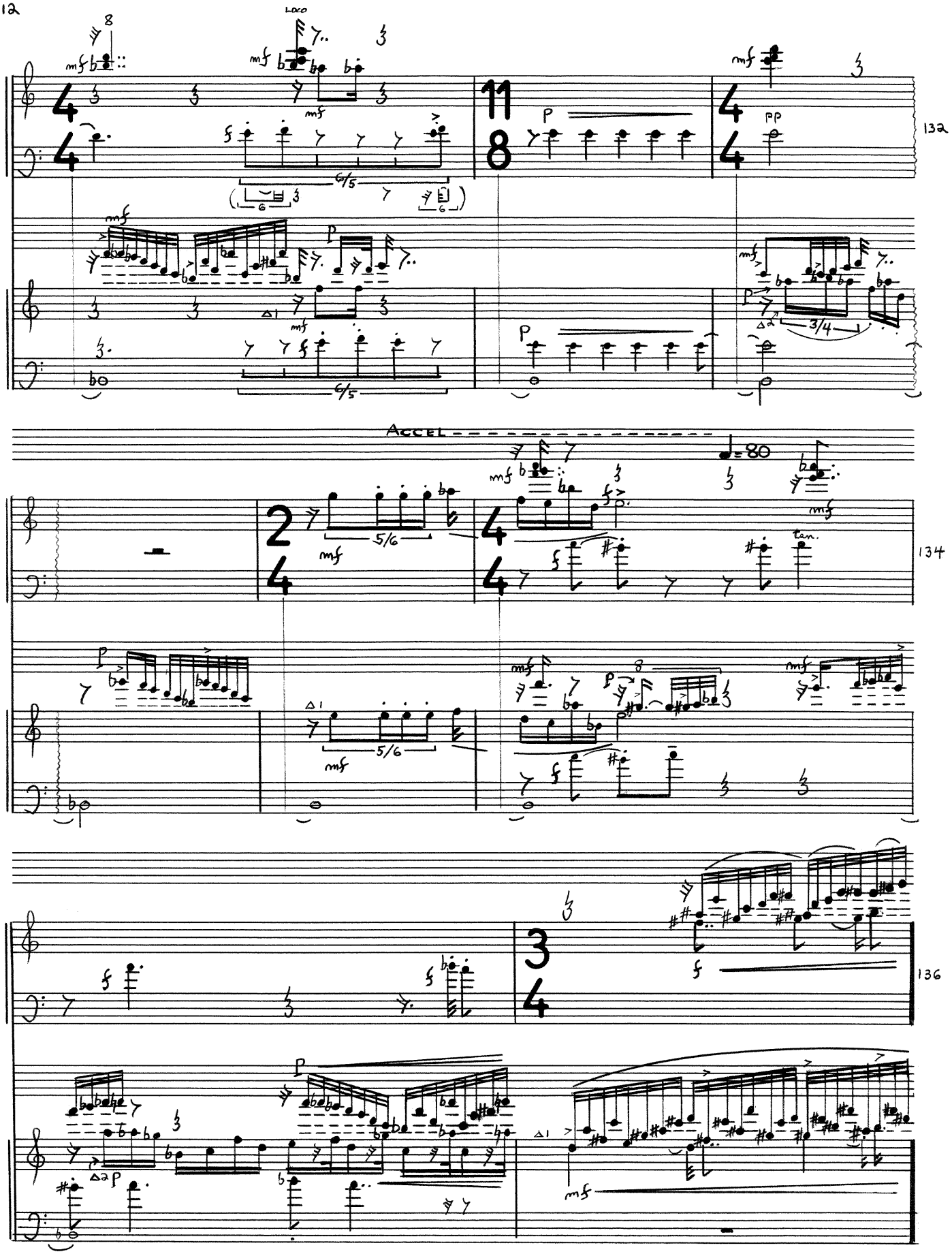

♩= 66
102
105
108

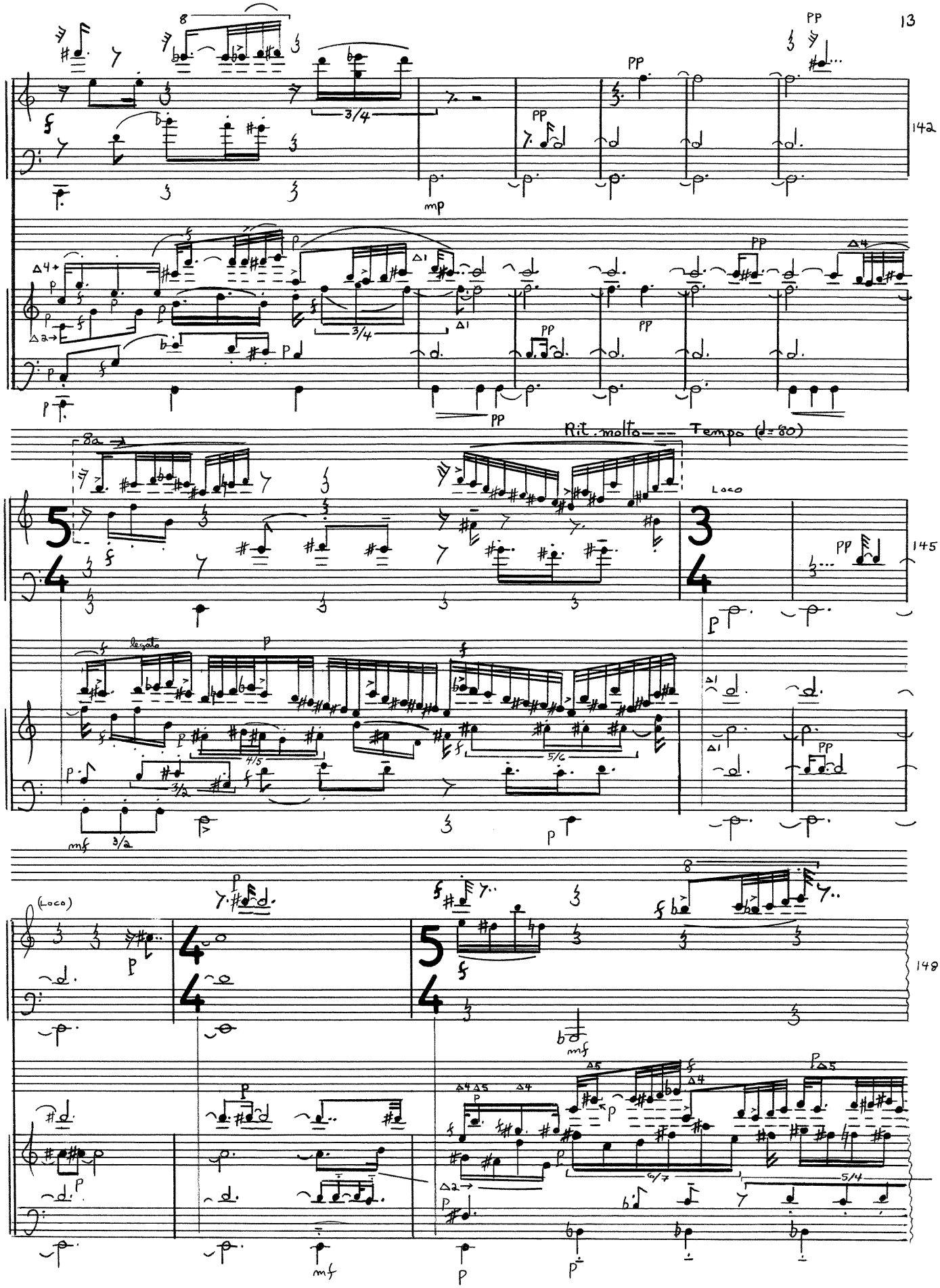


(1) ici et dans tous les passages similaires, le signe Δ suivi d'un chiffre indique que la ligne mélodique en cours s'épaissit vers l'aigu en accords dont la densité est donnée par le chiffre. (Δ2 Δ3 par ex.)


♩=72
118
120
122a
glissa
(piano) (piano)


124
126
129
(Loco)
poco
Ped


LOCO
132
ACCEL
♩=80
134
tan.
136

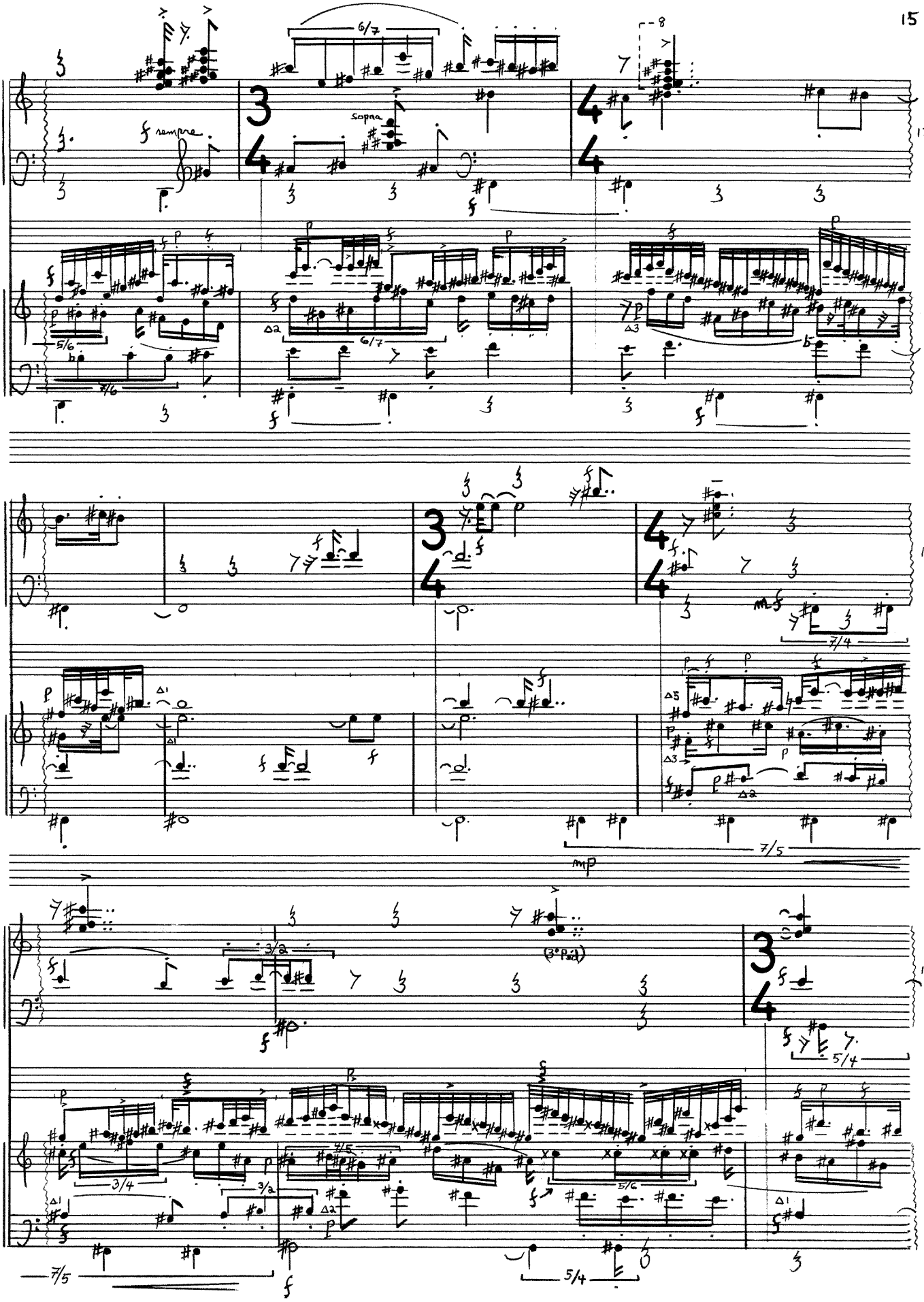

142
145
148
Rit. molto
Tempo (♩= 80)
Loco
legato
(Loco)

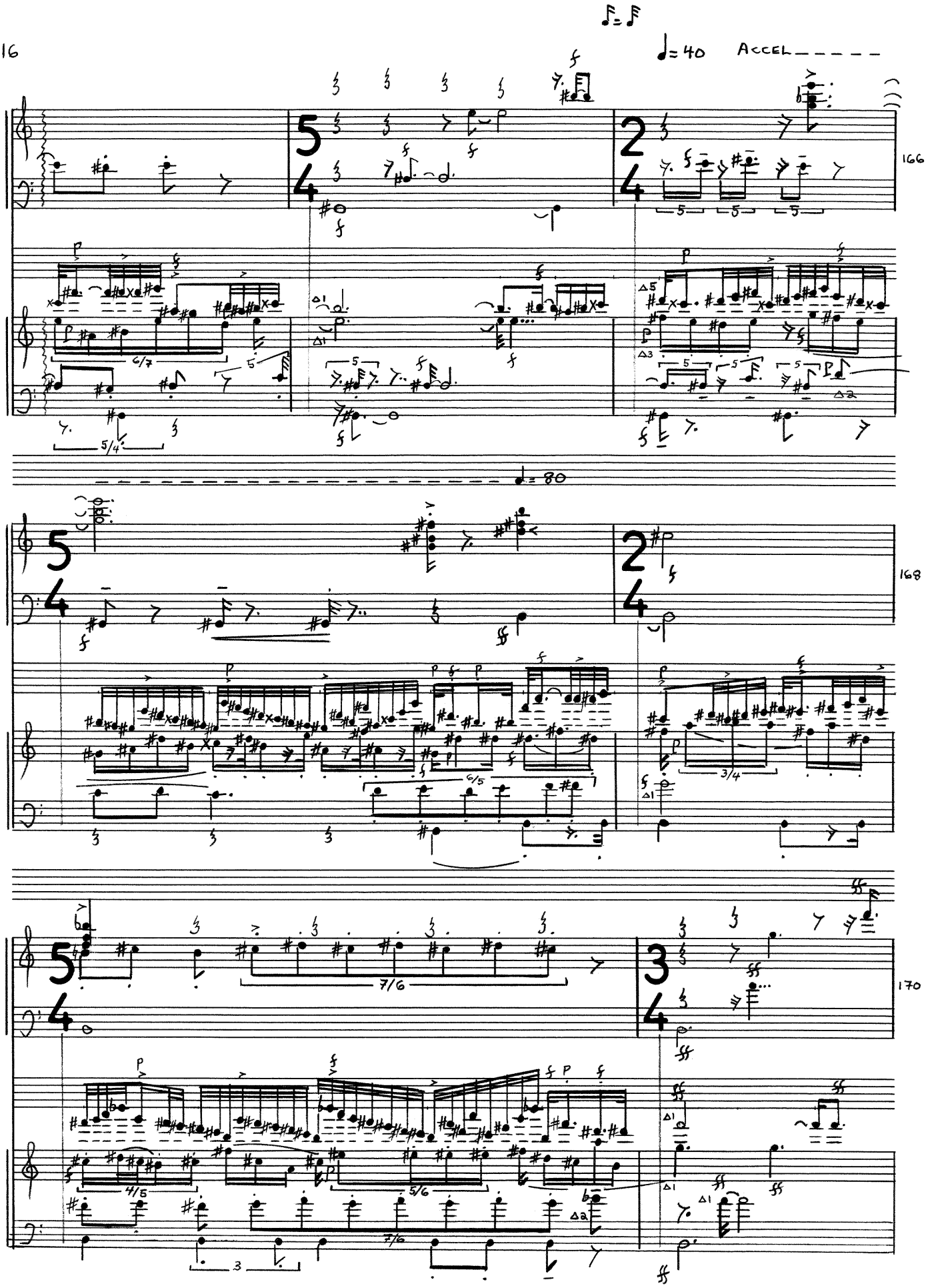
151

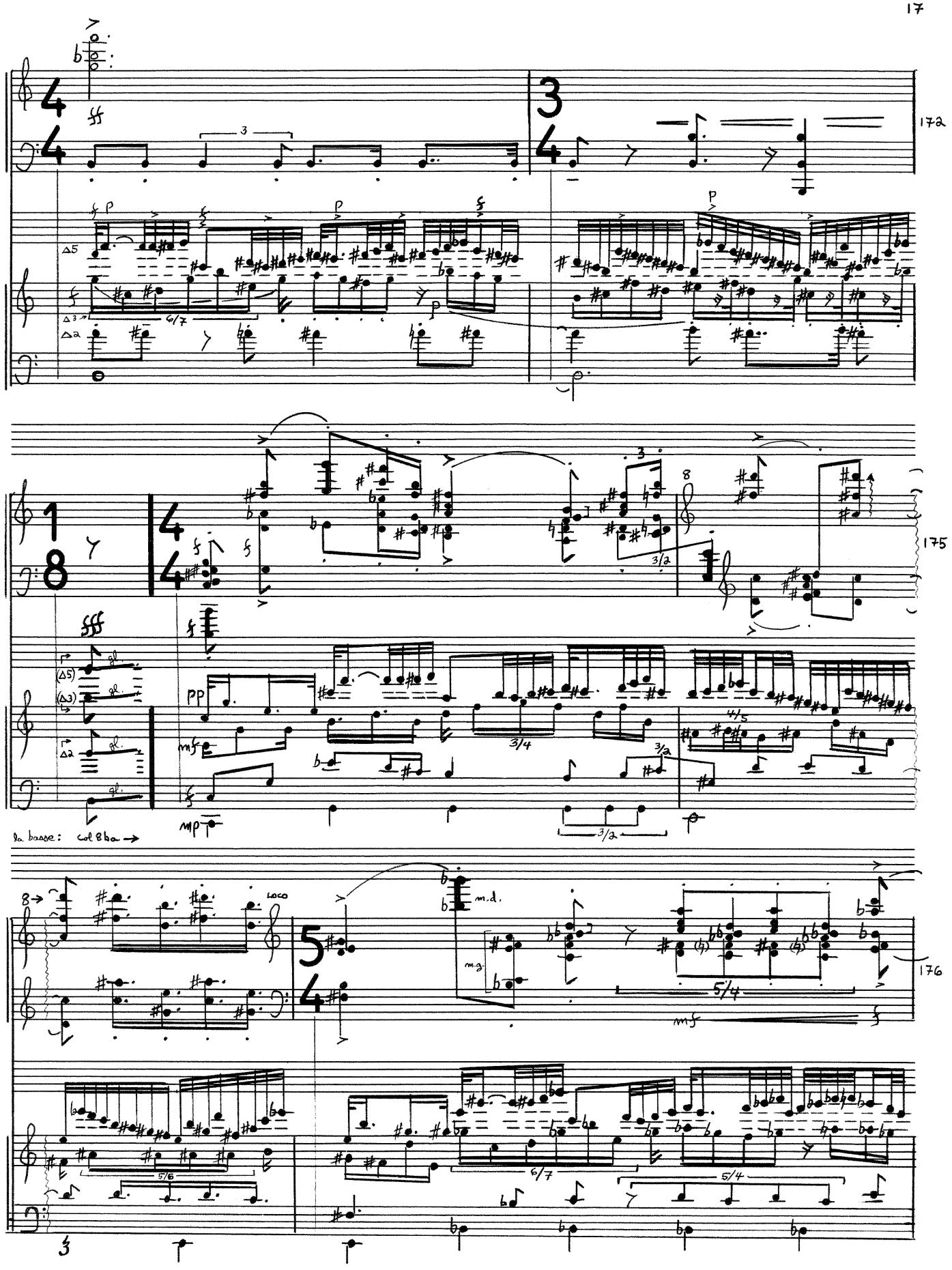
153

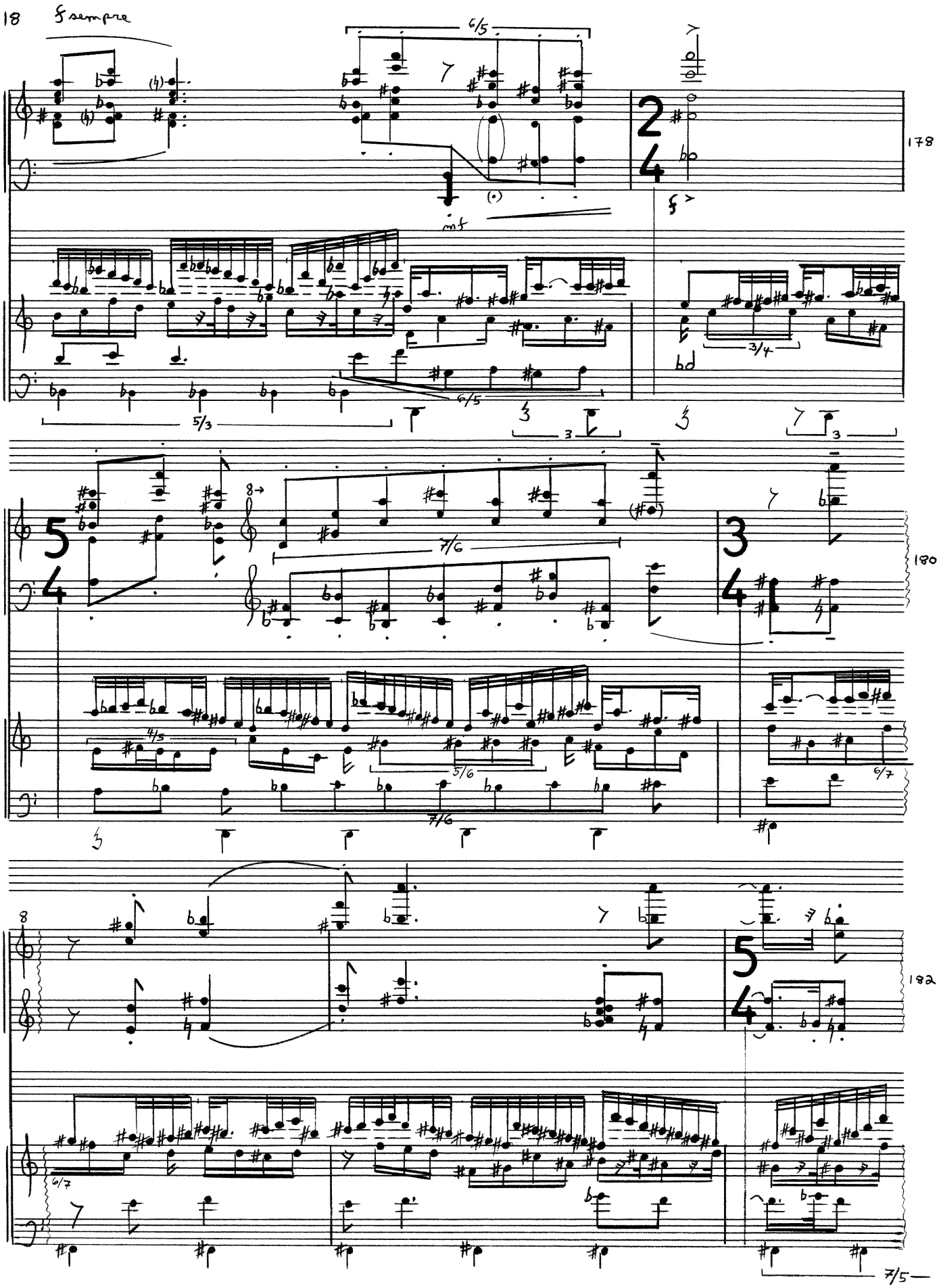
157

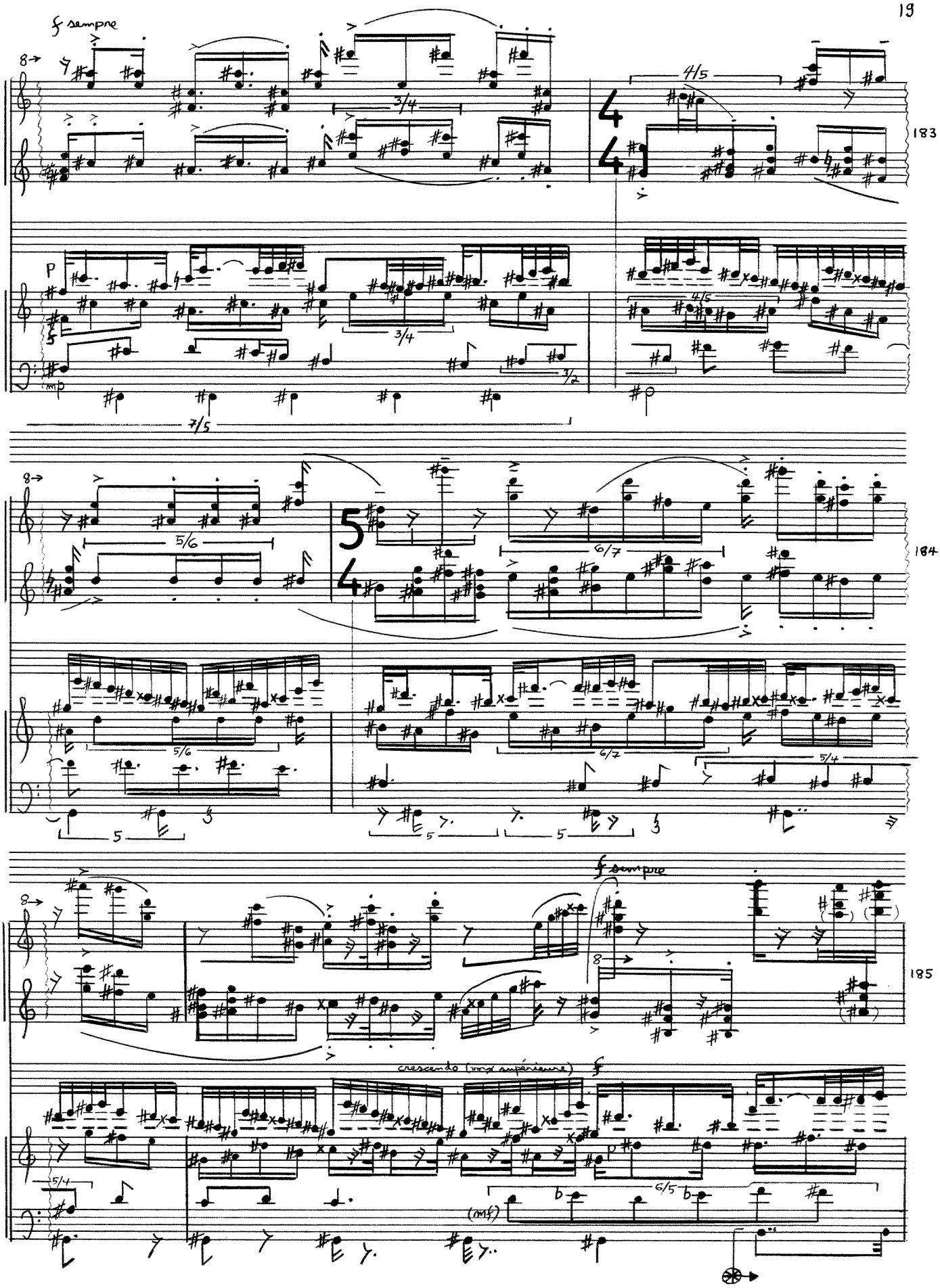
(1) jouer cet accord comme une appogiature rapide du Do# de la m.g.

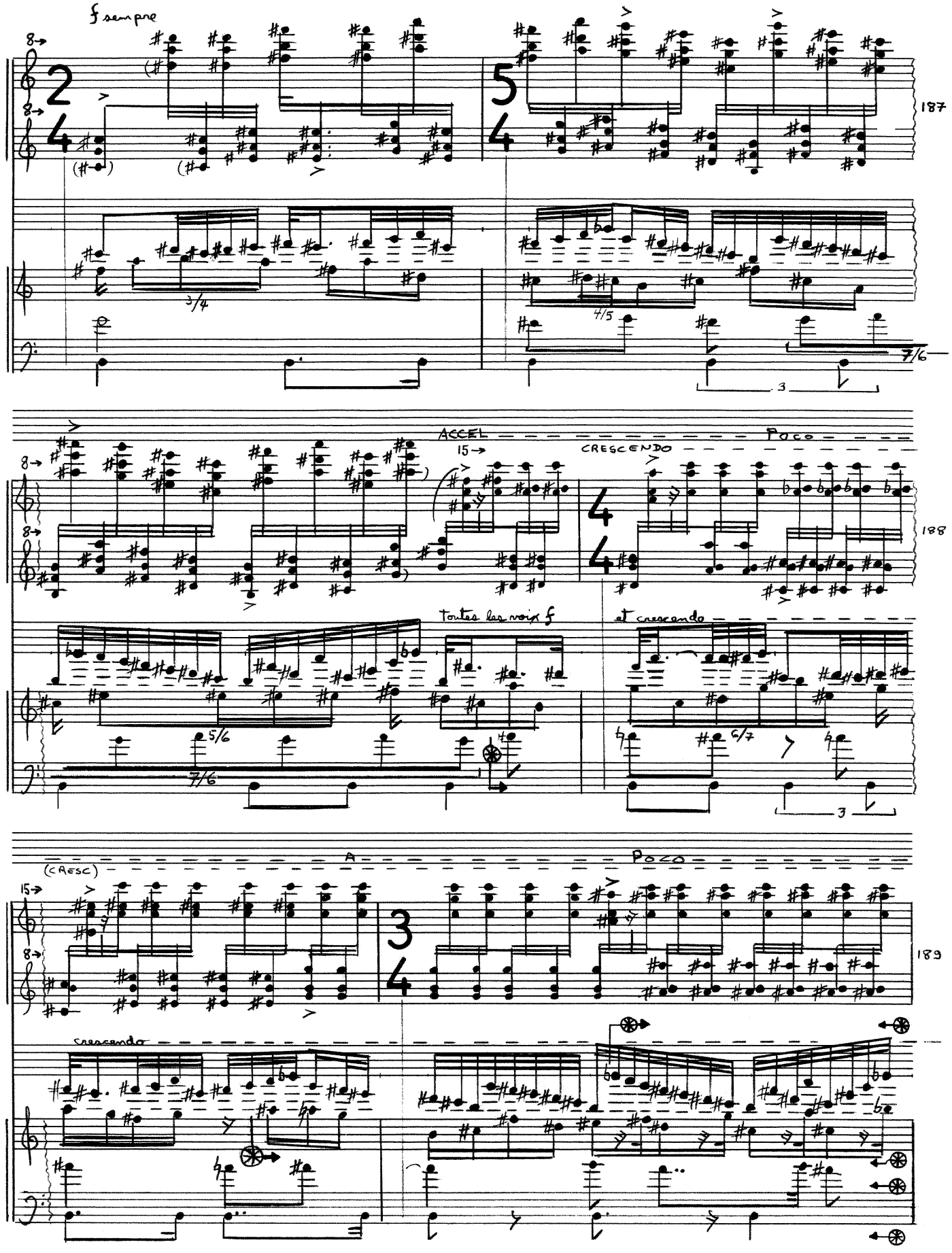

sempre
sopra
159
162
164
(3° Ped)

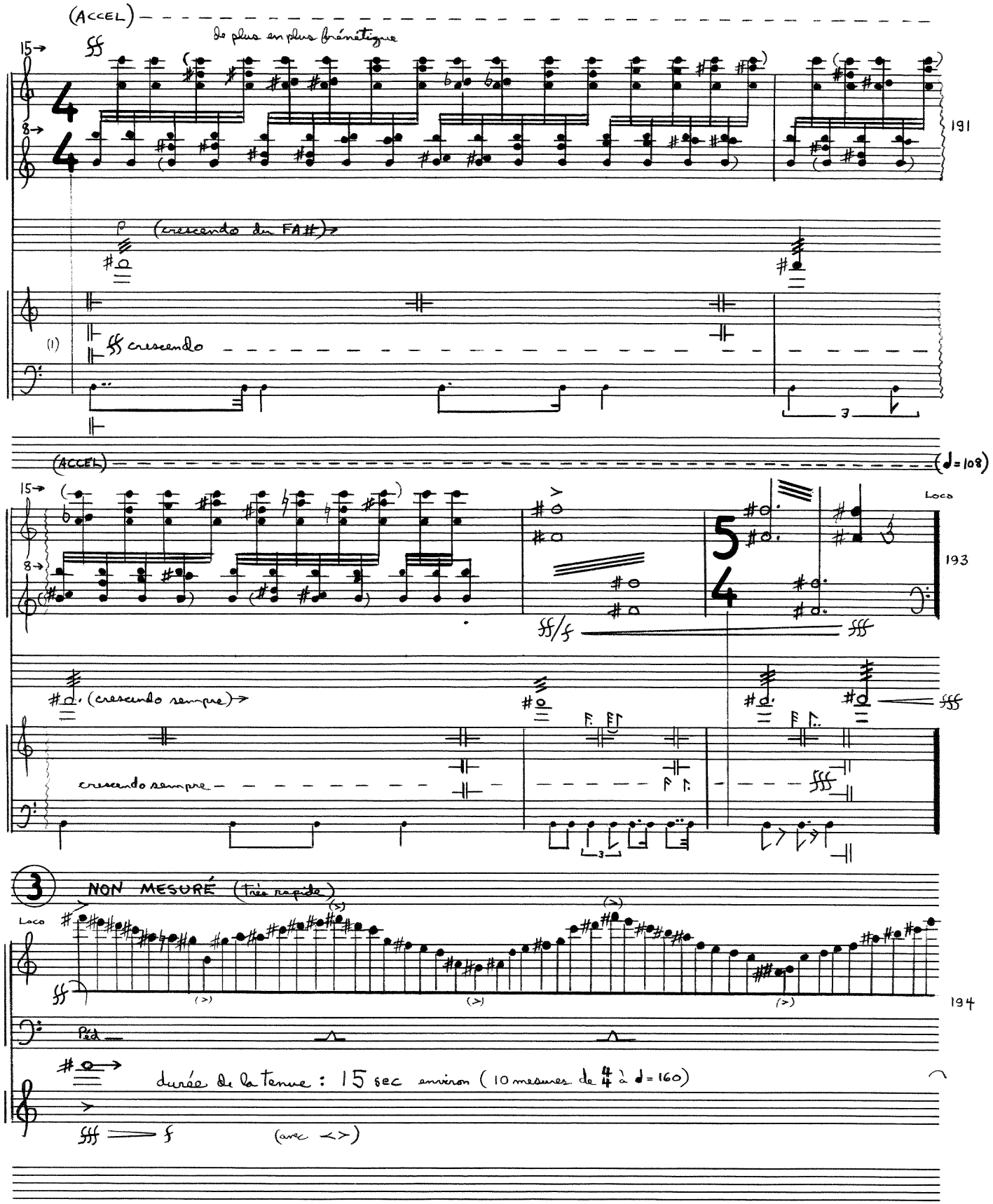

♩= 40
ACCEL
166
168
170
♩= 80


172
175
176
la basse: col 8va
loco
m.d.
m.g.

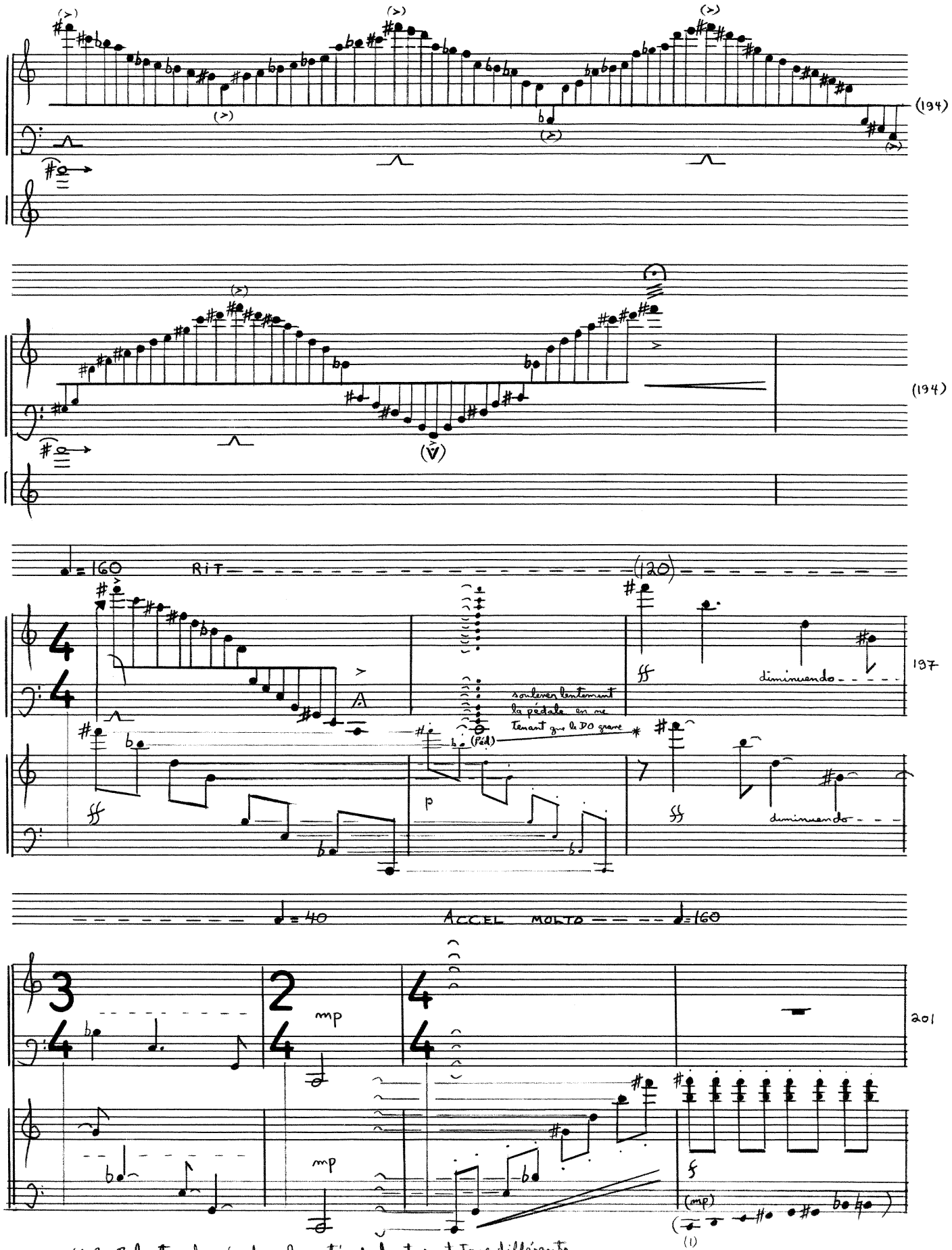

f sempre
6/5
mf
178
5/3
6/5
3/4
3
3
180
7/6
4/5
5/6
7/6
6/7
182
6/7
7/5


f sempre
183
184
185
f sempre
crescendo (voix supérieure)
(mf)

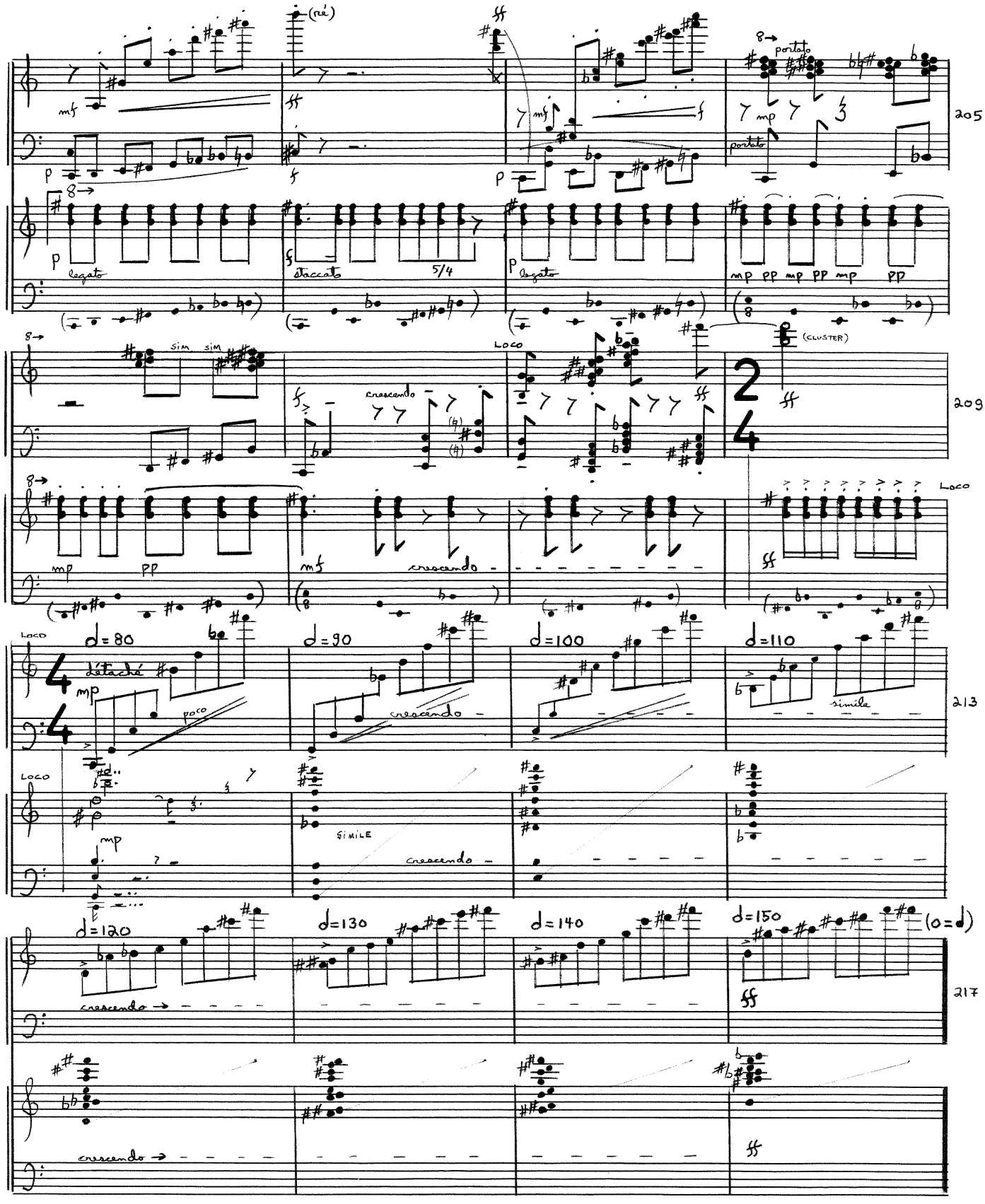

f sempre
187
ACCEL
Poco
CRESCENDO
188
Toutes les voix f
at crescendo
(CRESC)
A
Poco
189
crescendo

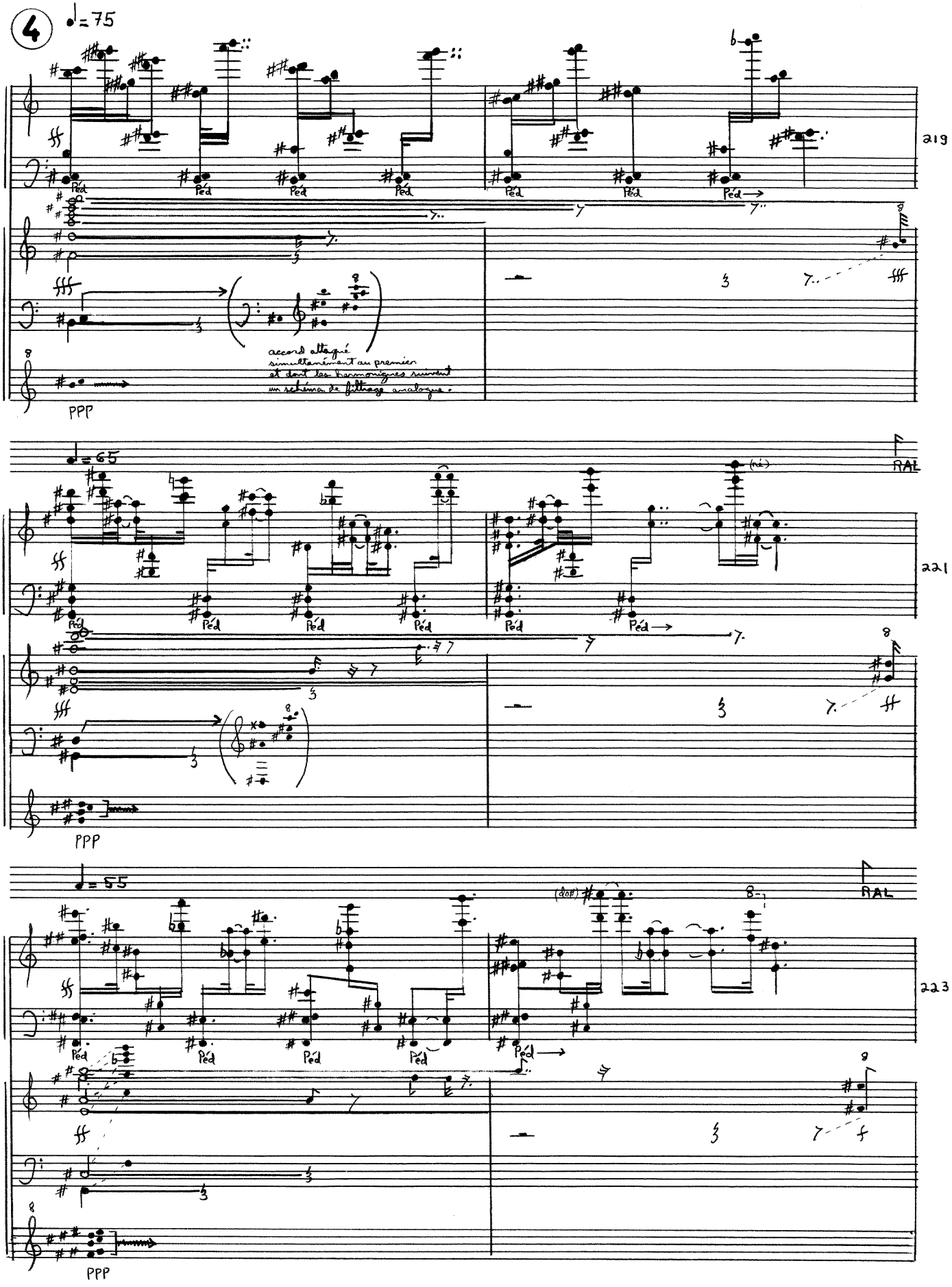


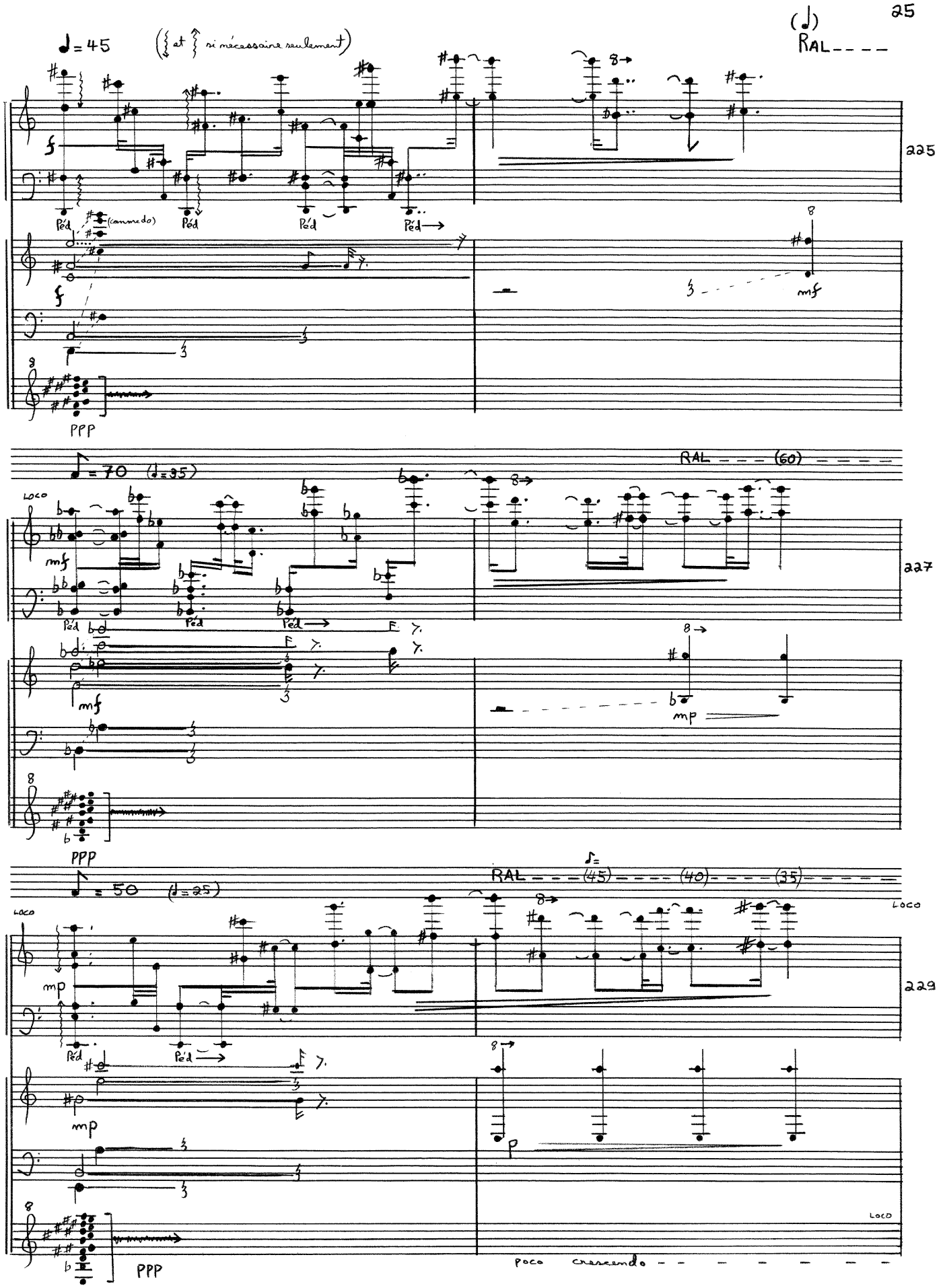
(1) Ici chaque voix répète les formules encadrées par les signes ⊛ sur la page précédente. La première voix 8 fois une formule de 15 F, la seconde 4 fois une formule de 15 F, la troisième 2 fois une formule de 15 F. Seule la basse (1 fois 15 ♩) est donnée ici comme référence et un FA# aigu répété.

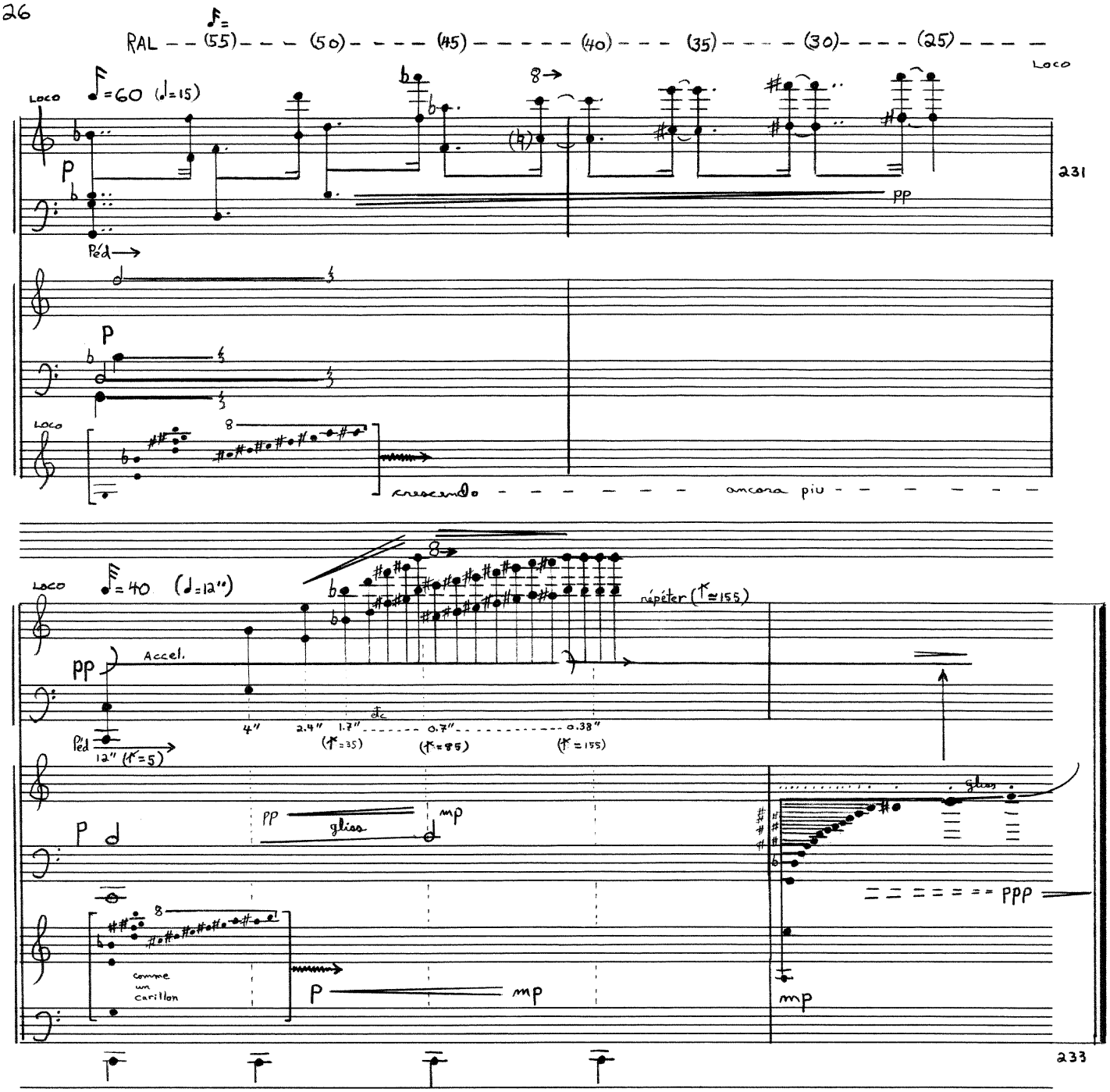


(1) les 8 clusters donnés dans la portée du haut sont tous différents.
La portée du bas donne les sons résultants de ces clusters.


(ré)
portato
legato
staccato
5/4
legato
mp pp mp pp mp pp
sim sim
crescendo
LOCO
(CLUSTER)
mp pp
mf
crescendo
LOCO
d=80
détaché
mp
poco
d=90
crescendo
d=100
d=110
simile
LOCO
mp
SIMILE
crescendo
d=120
crescendo
d=130
d=140
d=150
(o=♩)
crescendo
205
209
213
217


4
♩= 75
219
accord attaqué simultanément au premier et dont les harmoniques suivent un rythme de filtrage analogue.
PPP
♩= 65
RAL
221
PPP
♩= 55
RAL
223
PPP


♩= 45
(et si nécessaire seulement)
(♩)
RAL - - - -
225
Péd
(commedo)
Péd
Péd
Péd
mf
PPP
♪= 70 (♩= 35)
RAL - - - (60) - - - -
LOCO
mf
227
Péd
Péd
Péd
mf
mp
PPP
♪= 50 (♩= 25)
RAL - - - (45) - - - (40) - - - (35) - - - -
LOCO
LOCO
mp
229
Péd
Péd
mp
p
LOCO
PPP
poco crescendo - - - - - - -



© M. Gonneville 1989

CENTRE DE MUSIQUE CANADIENNE
CANADIAN MUSIC CENTRE
AU QUÉBEC

CENTRE DE MUSIQUE CANADIENNE AU QUÉBEC
CANADIAN MUSIC CENTRE IN QUEBEC

MANDAT

Le Centre de musique canadienne au Québec a pour mission de stimuler la connaissance, l'appréciation et l'interprétation de la musique québécoise et canadienne en mettant à la disposition du public la musique de ses compositeurs agréés par le biais de sa collection, de ses ressources d'information ainsi que de ses activités de diffusion et de promotion.

HISTOIRE

Au cours de la première moitié du 20e siècle, les compositeurs canadiens ont reconnu le besoin de créer un lieu où serait centralisée l'information sur leur musique, de même que la nécessité de promouvoir et de favoriser l'exécution de ce répertoire. À la suite de nombreuses démarches, le Centre de musique canadienne (CMC) vit enfin le jour à Toronto en 1959. Le CMC a pris beaucoup d'expansion depuis cette époque, et aujourd'hui plusieurs centres de promotion localisés à Montréal, Vancouver et Calgary offrent la collection complète de la musique de ses compositeurs agréés.

Le Centre de musique canadienne au Québec ouvre ses portes en 1973 à Montréal. Il soutient et favorise le développement de la création musicale de ses compositeurs agréés. Le CMC Québec contribue au patrimoine, à la présence d'une diversité musicale et permet le développement de sa discipline artistique. Référence quant à la documentation de la musique de création québécoise et canadienne, il promeut la musique de ses compositeurs agréés en développant différentes activités de diffusion, de distribution et de mise en marché. Il offre également plusieurs services à ses membres qui bénéficient, notamment par l'entremise de l'atelier de reprographie, d'une gestion du catalogue d'œuvres et d'un système de redevances avantageux. Ouvert à sa communauté, le CMC Québec inaugurait l'Espace Kendergi en 2012 en mémoire de Maryvonne Kendergi, lieu de diffusion de concerts, conférences et ateliers de formation dans une ambiance intime et chaleureuse.

MANDATE

The Canadian Music Centre in Québec exists to stimulate the awareness, appreciation and performance of Quebec and Canadian Music by making the music of its Associate Composers generally available through the Centre's collection, information resources, and through its distribution and promotional activities.

HISTORY

During the early half of the 20th century, Canadian composers recognized the need to create a central repository for information on their music as well as a need to promote and facilitate its performance. After much lobbying, the Canadian Music Centre (CMC) was created in Toronto in 1959. Since then, the CMC has grown considerably and today several regional centres located in Montréal, Vancouver and Calgary offer the works of its Associate Composers.

The Canadian Music Centre in Québec was established in Montréal in 1973. It supports and encourages the development of new music by its Associate Composers. The CMC Québec contributes to our musical heritage and to the presence of a stylistic diversity, while fostering the development of its medium. As a reference for the documentation of musical creation from Québec and Canada, it promotes the music of its Associate Composers by developing a number of circulation, distribution and marketing activities. It also provides numerous services to its members, such as print and bind music reproduction, a comprehensive catalogue of works and a privileged royalties structure. In 2012, in memory of Maryvonne Kendergi, the CMC Québec inaugurated its Espace Kendergi, a warm and inviting space that is open to the community for concerts, lectures and training workshops.

Centre de musique canadienne au Québec
Canadian Music Centre in Quebec
1085, Côte du Beaver Hall, suite 200
Montréal QC H2Z 1S5

(514) 866-3477

www.cmcquebec.ca
quebec@centremusique.ca

CENTRE DE MUSIQUE CANADIENNE
CANADIAN MUSIC CENTRE

AU QUÉBEC

1085, Côte du Beaver Hall, suite 200
Montréal (Québec) H2Z 1S5

(514) 866-3477
www.cmcquebec.ca
quebec@centremusique.ca