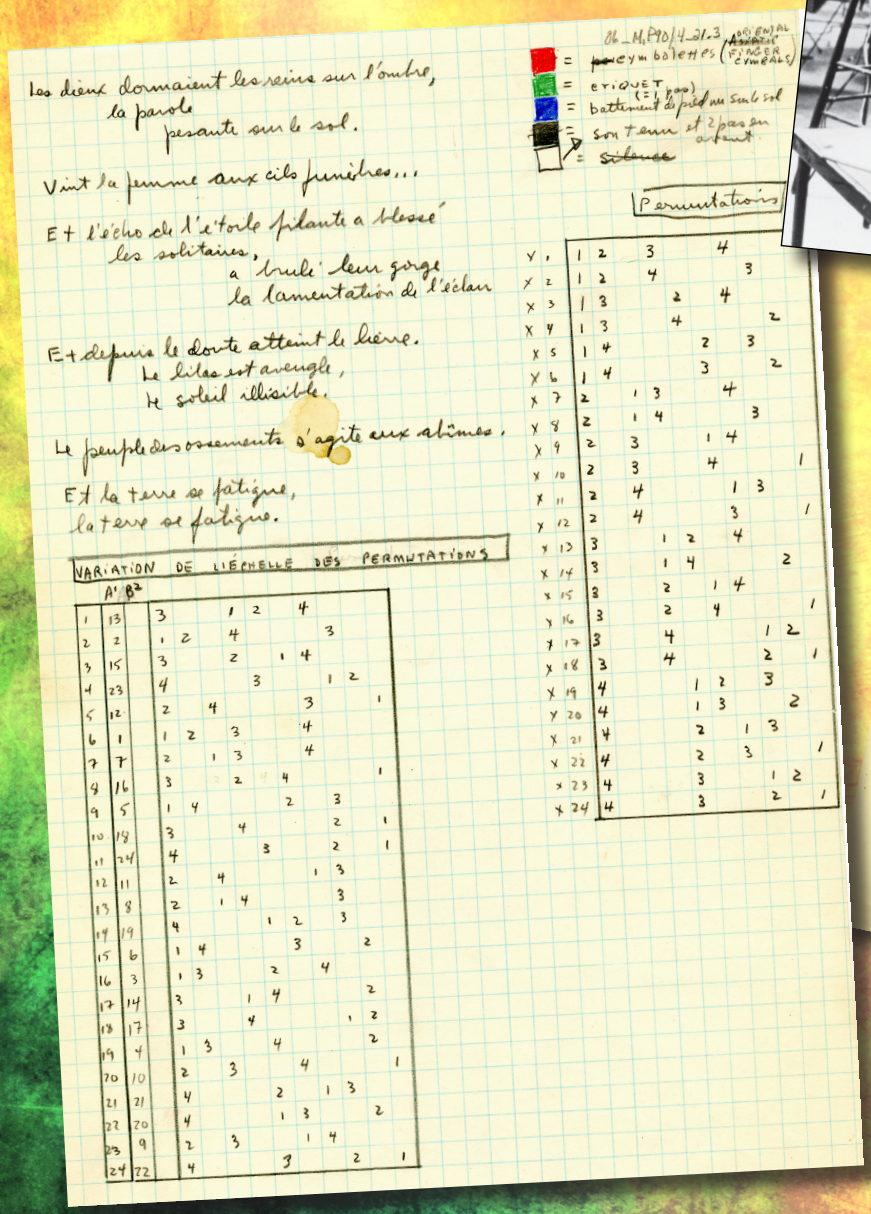
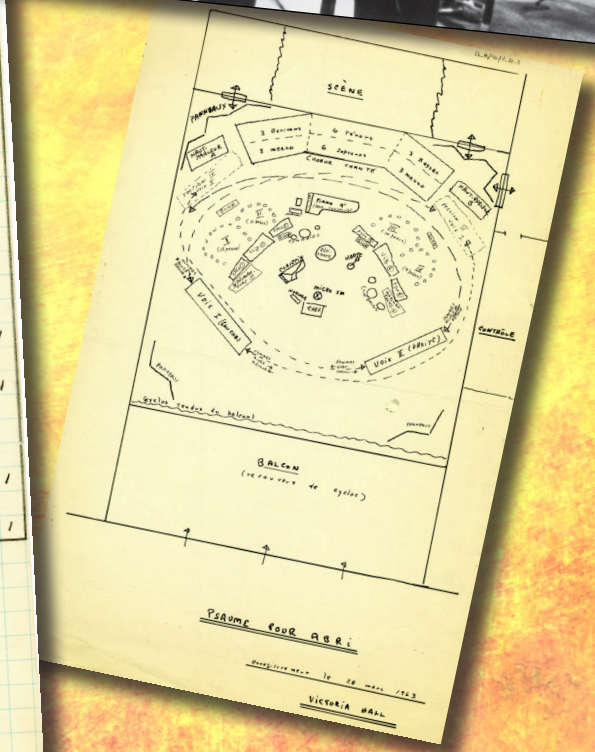
# Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

VOLUME 17 — NUMÉRO 2 — 2016

## *S'affirmer, s'exprimer, s'engager*






SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

VOLUME 17 — NUMÉRO 2 — 2016

# *S'affirmer, s'exprimer, s'engager*

## AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial : « S'affirmer, s'exprimer, s'engager » . . . . . 7
Jean Boivin

Quelques formes de l'engagement artistique dans la cantate *Psaume pour abri* de Pierre Mercure . . . . . 9
Paul Bazin

« Quand faire *et* dire » : Construction d'une communauté performancielle chez les Sérères noon du Sénégal . . . . . 25
Anthony Grégoire

Les esthétiques de la citation des années 1960 aux années 2000 . . . . . 37
Étienne Kippelen

Radical Socialism, Simplified Serialism: John Weinzweig and CBC Wartime Radio Drama . . . . . 49
during the Second World War
Carolyne Sumner

Le passage du vocal à l'instrumental : Le *stretto fuga* dans les fantaisies pour luth d'Albert de Rippe. . . . . 61
Alexis Risler

J. S. Bach et la *règle des octaves de musique* : Le prélude en do majeur (BWV 846) analysé . . . . . .73
sous un angle historique
Patrice Nicolas

**Comptes rendus**

Michelle Quintal, avec la collaboration de Roger Barrette. *Bernard Piché, grand maître de l'orgue* . . . . . 93
Louis Brouillette

Stephen McAdams. *Perception et cognition de la musique* . . . . . 97
Jean-Philippe Després

Résumés . . . . . 101

Abstracts . . . . . 103

Les auteurs . . . . . 105

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter Érudit (https://www.erudit.org/).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique : Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
1440, rue Saint-Denis, local F-4485
Montréal (Québec) H2X 3J8
Téléphone : 514-987-3000, poste 4075
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2016
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)
ISSN 1929-7394 (En ligne)
ISBN 978-2-924803-13-4

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Automne 2016, Copyright 2018
Tous droits réservés pour tous les pays.

# Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musiq

VOLUME 17 — NUMÉRO 2 — 2016

## *S'affirmer, s'exprimer, s'engager*

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE

NUMÉROS DES *CAHIERS DE L'ARMuQ* PARUS

1. Avril 1983 : Actes du premier colloque, Montréal, Université de Montréal, 13 mars 1982
2. Mai 1983 : Répertoire des membres de l'ARMuQ, rédigé par Irène Brisson
3. Juin 1984 : Actes du deuxième colloque, Montréal, Université de Montréal, 11 mars 1983
4. Novembre 1984 : Nationalisme et musique au Canada français (1860-1945), dossier préparé sous la direction de Lucien Poirier
5. Mai 1985 : Musialogues : Maryvonne Kendergi, dossier réalisé par Louise Bail Milot
6. Septembre 1985 : Actes du troisième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1984
7. Mai 1988 : Actes du quatrième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1985
8. Mai 1987 : Actes du cinquième colloque, Québec, Université Laval, 2-4 mai 1986
9. Mai 1988 : Catalogue collectif des archives musicales au Québec, dossier préparé par Anicette Bolduc
10. Juin 1988 : Actes du sixième colloque, Québec, Conservatoire de musique du Québec, 8-10 mai 1987
11. Septembre 1989 : Actes du septième colloque, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 6-8 mai 1988
12. Avril 1990 : Actes du huitième colloque, Outremont, École de musique Vincent-d'Indy, 6-7 mai 1989
13. Mai 1991 : Actes du neuvième colloque, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20 avril 1990
14. Mai 1992 : Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18 mai 1991
15. Mai 1994 : Actes du onzième colloque, Montréal, Université du Québec à Montréal, 28 mai 1992
16. Juin 1995 : Actes du douzième colloque, Saint-Augustin-de-Desmaures, Campus Notre-Dame-de-Foy, 7 mai 1994
17. Juin 1996 : Actes du treizième colloque, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995
18. Décembre 1996 : Actes du treizième colloque (suite et fin), Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995

NUMÉROS DES *CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE* PARUS

Vol. 1, n$^{os}$ 1-2, décembre 1997 : Actes du colloque « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 26 octobre – 2 novembre 1996

Vol. 2, n$^{o}$ 1, juin 1998 : Conférences présentées au colloque « Musiques et sociétés », Montréal, Université de Montréal, 4-5 octobre 1997

Vol. 2, n$^{o}$ 2, novembre 1998 : Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier, sous la direction de Simon Couture

Vol. 3, n$^{os}$ 1-2, septembre 1999 : Authenticité : Modernité, création, liberté, Actes du colloque « La pratique musicale doit-elle être authentique ? » Québec, Université Laval, 7-8 novembre 1998

Vol. 4, n$^{o}$ 1, juin 2000 : Hommage à Gilles Potvin, Mélanges sur la musique vocale, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre

Vol. 4, n$^{o}$ 2, décembre 2000 : Présences de la musique, Florilège en contrepoint, 1997-2000.

Vol. 5, n$^{os}$ 1-2, décembre 2001 : Rumeurs urbaines, Actes du colloque « Musiques dans la rue », Montréal, Université du Québec à Montréal, 13 au 13 octobre 2000

Vol. 6, septembre 2002 : Écrire sur la création musicale québécoise, sous la direction de Michel Gonneville

Vol. 7, n$^{os}$ 1-2, décembre 2003 : « Un œil vers le passé, une oreille sur le présent »

Vol. 8, n$^{o}$ 1, septembre 2004 : Actes du colloque « Patrimoine et modernité », 15 au 17 novembre 2002

Vol. 8, n$^{o}$ 2, juin 2006 : Réminiscences

Vol. 9, n$^{os}$ 1-2, octobre 2007 : Le timbre musical : Composition, interprétation, perception et réception

Vol. 10, n$^{o}$ 1, décembre 2008 : Les musiques du Québec

Vol. 10, n$^{o}$ 2, septembre 2009 : Réflexions sur la recherche-création

Vol. 11, n$^{os}$ 1-2, mars 2010 : Éthique, droit et musique/Ethics, Law and Music

Vol. 12, n$^{os}$ 1-2, juin 2011 : Musique de Gilles Tremblay/Opéra et pédagogie

Vol. 13, n$^{os}$ 1-2, septembre 2012 : Danse et musique : Dialogues en mouvement

Vol. 14, n$^{o}$ 1, mai 2013 : L'imaginaire du Nord et du froid en musique : Esthétique d'une musique nordique

Vol. 14, n$^{o}$ 2, automne 2013 : La passion de la recherche (à la mémoire de Maryvonne Kendergian)

Vol. 15, n$^{o}$ 1, printemps 2014 : L'apprentissage et l'enseignement de la musique : Regard francophone international

Vol. 15, n$^{o}$ 2, automne 2014 : Le style et l'idée: De la fonction à la perception, de la typologie à la pratique

Vol. 16, n$^{os}$ 1-2, automne 2015 : Transferts culturels et autres enjeux stylistiques

Vol. 17, n$^{o}$ 1, printemps 2016 : Apprentissage et enseignement de la musique au 21$^{e}$ siècle : L'apport des sciences et des technologies

Les Cahiers de la Société québécoise recherche en musiq

VOLUME 17 — NUMÉRO 2 — 2016

**RÉDACTEUR EN CHEF**
Jean Boivin (Université de Sherbrooke)

**SECRÉTAIRE DE RÉDACTION**
Julie Mireault

**RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS**
Federico Lazzaro (Université de Montréal)

**COMITÉ SCIENTIFIQUE**
Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal)
Jérôme Blais (Université Dalhousie)
Vincent Bouchard-Valentine (Université du Québec à Montréal)
Paul Cadrin (Université Laval)
Sylvain Caron (Université de Montréal)
Valérie Dufour (Université libre de Bruxelles)
Sylvie Hébert (Université de Montréal)
Sylvia L'Écuyer (Société Radio-Canada, Vancouver)
Christopher Moore (Université d'Ottawa)
Caroline Traube (Université de Montréal)
Danick Trottier (Université du Québec à Montréal)

**RELECTEURS EXTERNES**
Anne-Sylvie Barthel-Calvet (Université de Lorraine)
Jean Boivin (Université de Sherbrooke)
Marie-Alexis Colin (Université libre de Bruxelles)
Hugo Ferran (École des hautes études en sciences sociales)
Flavia Gervasi (Université de Montréal)
Michel Gonneville (Conservatoire de musique de Montréal)
Massimiliano Guido (Università di Pavia)
Mary Ingraham (University of Alberta)
Elaine Keillor (Carleton University)
Christoph Neidhöfer (Université McGill)
Julie Pedneault-Deslauriers (Université d'Ottawa)
Cécile Quesney (Université libre de Bruxelles)
Friedemann Sallis (University of Calgary)

**DIRECTRICE ADMINISTRATIVE**
Marie-Hélène Breault

**MAQUETTE ET MISE EN PAGE**
Bruno Deschênes

**ILLUSTRATIONS DE COUVERTURE**
Photographie de Pierre Mercure, Fernand Ouellette et Chantal Boisjoli lors de l'enregistrement de *Psaume pour abri*, 28 mai 1963.
« Permutations », MSS60 06_M, P90l4_21.3, Fonds Pierre Mercure, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) Vieux-Montréal, Montréal.
Spatialisation des interprètes au moment de l'enregistrement final, MSS60 06_M,P90l4_20.1, Fonds Pierre Mercure, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) Vieux-Montréal, Montréal.
Documents reproduits avec l'aimable autorisation de madame Michèle Mercure.
Fond: Image libre de droit, Shutterstock.com

**DISPONIBLE**
érudit
Promouvoir et diffuser la recherche et la création
Promoting and disseminating research and creation
www.erudit.org

# Éditorial

Jean Boivin
(Université de Sherbrooke)

L'équipe de rédaction des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* est fière de vous présenter ce numéro athématique, intitulé « S'affirmer, s'exprimer, s'engager ». On le sait, la créativité musicale peut résulter d'actions fort diverses, prendre une grande variété de formes, tant à la Renaissance qu'à l'orée du XXIe siècle. C'est ce que nous confirme chacun des textes retenus dans cette livraison. C'est certainement le cas des contributions de Paul Bazin, d'Anthony Grégoire et de Carolyne Sumner. **Paul Bazin** signe un texte intitulé « Quelques formes de l'engagement artistique dans la cantate *Psaume pour abri* de Pierre Mercure », dont le programme ne peut être plus clair. La « cantate radiophonique » *Psaume pour abri* (1963), qui s'appuie sur des poèmes de Fernand Ouellette, constitue, selon l'auteur, une prise de position claire de ces deux artistes québécois face à la menace nucléaire. Nous avons d'ailleurs choisi d'illustrer la couverture de cette livraison par certains documents iconographiques proposés dans ce texte pour rendre hommage à cet important compositeur québécois, disparu trop tôt en janvier 1966, un mois à peine avant son 39e anniversaire. L'ethnomusicologue **Anthony Grégoire** examine pour sa part, au sein d'une communauté du Sénégal, l'étonnante divergence entre la résultante sonore des performances d'une chorale et les partitions utilisées, ce qui témoigne d'une profonde appropriation de ce répertoire par les membres de cette communauté chrétienne. L'auteur en appelle à un réexamen de l'ensemble des différents paramètres qui forment une performance musicale dans cette région du monde. L'appropriation musicale est aussi au cœur du texte d'**Étienne Kippelen**, qui se penche sur les différentes fonctions et connotations de la citation en musique contemporaine, et particulièrement dans l'œuvre de trois compositeurs marquants : Karlheinz Stockhausen, Alfred Schnittke et le Français Régis Campo, né en 1968. Il nous entraîne ainsi dans une réflexion sur la modernité et ses corollaires, postmodernité et hypermodernité. **Carolyne Sumner** se penche quant à elle sur l'implication sociale, politique et artistique du compositeur torontois John Weinzweig (1913-2006), un pionnier de la technique sérielle au Canada s'étant également distingué par une production considérable de musiques d'accompagnement pour la radio durant la Seconde Guerre mondiale. La Société Radio-Canada s'implique alors directement dans l'effort de guerre et commande à Weinzweig des trames sonores pour des productions dramatiques qui vont se révéler efficaces et accessibles, tout s'inscrivant dans son combat en faveur de la modernité musicale. Un autre exemple convaincant de l'insertion complète de l'artiste dans la société.

Un enracinement éclairé dans la tradition unit par ailleurs toutes ces démarches, tout comme celle d'Albert de Rippe, compositeur et luthiste de la Renaissance, auquel s'attarde **Alexis Risler** dans une étude visant à montrer que l'art de la transcription, à partir de modèles vocaux, peut mener à un perfectionnement de l'écriture, et même à des avancées dans l'art de l'improvisation. Il s'intéresse plus spécifiquement aux passages faisant appel à l'écriture canonique. Ce texte prolonge la conférence qu'Alexis Risler avait prononcée au printemps 2015 dans le cadre du Concours de conférences de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) et qui lui avait valu le 1er Prix du jury. Ce qui m'amène à vous annoncer la parution prochaine d'un numéro des *Cahiers* centrés sur les lauréats récents de ce concours, très apprécié du public comme des concurrents, ces derniers généralement inscrits aux études graduées dans une université québécoise. Une belle relève se prépare ainsi. Enfin, **Patrice Nicolas** nous offre un texte consacré à l'une des pages les plus connues du répertoire, le prélude en *do* majeur du premier livre du *Clavier bien-tempéré* de Jean-Sébastien Bach, fréquemment donné comme exemple d'un discours harmonique tonal d'une remarquable clarté, et lié à une pratique d'improvisation, à l'instar des fantaisies d'Albert de Rippe discutées par Risler. S'appuyant sur une solide bibliographie, l'analyste nous fait parcourir en accéléré l'histoire du *regard* jeté sur cette page dont on croyait peut-être connaître tous les ressorts et nous fait découvrir la *règle de l'octave*, dont Bach avait sans doute connaissance et qui peut avoir été mise en œuvre dans l'écriture du prélude. Les six auteurs des textes publiés ici se rattachent à sept établissements sur deux continents, ce qui nous réjouit particulièrement : les universités McGill (pour Bazin et Risler) ; de Montréal, en association avec

l'École des hautes études en sciences sociales de Paris (pour Grégoire) ; d'Aix-Marseille en association avec le Conservatoire à rayonnement régional de Paris (pour Kippelen) ; de Toronto (pour Sumner) ; et enfin de Moncton (pour Nicolas). Le rayonnement des *Cahiers de la SQRM* s'en trouve ainsi une nouvelle fois renforcé.

Deux recensions complètent ce numéro. **Jean-Philippe Després** a lu pour nous et commenté l'ouvrage de Stephen McAdams intitulé *Perception et cognition de la musique* (Vrin, 2015), tandis que **Louis Brouillette**, qui a un bon moment collaboré aux *Cahiers* en tant que secrétaire de rédaction, et nous l'en remercions à nouveau, s'est intéressé à la monographie de Michelle Quintal consacrée à l'organiste et compositeur québécois Bernard Piché (1908-1989) (Éditions GID, 2015). D'autres pages intéressantes de l'historiographie viennent de s'écrire et le Québec y occupe une place de choix.

Un mot en terminant sur une nouveauté dans notre association avec le pôle revue d'Érudit. Afin de nous aider à réduire le retard dans la production qui risque d'entraver le développement de la revue, et aussi pour réduire le temps d'attente auquel sont confrontés les auteurs, nous souhaitons faire paraître occasionnellement sur cette plateforme, si les circonstances s'y prêtent, les articles au fur et à mesure qu'ils sont numérisés. Il est donc possible qu'un numéro paraisse en partie alors que nous travaillons à finaliser les derniers textes. D'autres mesures ont été mises en place afin d'accélérer, sans sacrifier la qualité, le processus d'édition des articles qui nous sont soumis. Chers lecteurs, soyez donc alertes afin de suivre nos prochaines livraisons et de ne rien perdre des travaux que la revue vous propose, travaux que nous espérons à la fois passionnants et porteurs d'avenir pour la discipline.

Jean Boivin,
rédacteur en chef des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*

# Quelques formes de l'engagement artistique dans la cantate *Psaume pour abri* de Pierre Mercure[1]

Paul Bazin
(Université McGill)

La notion d'engagement par les arts est ancienne et soulève de nombreuses questions. Dans le cas de la littérature, la possibilité pour l'artiste de prendre position, de s'engager en s'outillant de sa plume est intrinsèque, puisqu'il est dans la nature du verbe de révéler ; on le dit *signifiant*, en ce qu'il a le potentiel de nommer ce à quoi il réfère. Or, cette même faculté de *signifier* ne participe pas aussi aisément de la logique des autres domaines des arts. Pour ceux qui y œuvrent, l'une des questions qui s'imposent pourrait se formuler ainsi : comment l'artiste peut-il s'engager à travers son art, si ce dernier se révèle inapte à rendre explicite ce pourquoi et ce vis-à-vis de quoi il se positionne ? Loin de nier l'intérêt du discours — verbal — qu'une œuvre a la possibilité de s'adjoindre, je souhaite me pencher ici sur ce qui peut constituer le *sens* de cette œuvre et sur la façon dont ce *sens* peut à son tour témoigner d'un engagement. Également, comment ces notions — sens, signification, engagement — nous renseignent-elles sur les motivations et sur l'environnement qui virent éclore l'idée latente, par exemple, d'une œuvre musicale ? Il n'est pas nécessaire que ces deux notions, la *signification* et le *sens*, s'opposent ; je les crois même plus complémentaires qu'exclusives. Outre le contexte historique contemporain de l'œuvre, il est possible, dans un deuxième temps, de considérer les formes idéologiques qui peuvent en avoir empreint la facture.

Je me pencherai ici sur le cas particulier de *Psaume pour abri*, une cantate « radiophonique » du Québécois Pierre Mercure, qui lui fut commandée par Radio-Canada à l'automne 1962, à l'intention du Grand prix de la communauté radiophonique des programmes de langue française[2], et composée sur des poèmes de Fernand Ouellette. Contemporaine de la Guerre froide, et plus précisément des épisodes du débarquement de la Baie des cochons et de la crise des missiles de Cuba, cette œuvre mixte nous renvoie aujourd'hui l'image de l'anxiété de ceux-là mêmes qui vécurent dans l'ombre constante d'un possible désastre nucléaire. Dénonciation des multiples formes de la violence politique, *Psaume pour abri* s'insère assez bien dans les mouvances de l'idéologie socialiste. En les considérant côte à côte avec cette œuvre, les écrits de divers penseurs et musiciens du XX^e^ siècle résonnent d'un écho particulier et se recoupent — parfois malgré les visions divergentes qu'ils présentent — sur la façon dont les arts peuvent finir par incarner les idéaux de l'engagement. C'est par le truchement de l'imagination caractéristique au milieu des arts, ainsi que par le développement des modes alternatifs de la pensée que celle-ci rend possible, que

[1] Ce texte est l'aboutissement de diverses conférences présentées à Sherbrooke et à Montréal au cours du printemps 2016 dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) ; il m'a également valu de remporter le premier prix du Dean's Essay Prize de l'École de musique Schulich de l'Université McGill au printemps 2017. Je suis redevable au musicologue Jean Boivin, dont j'ai été l'assistant de recherche à l'Université de Sherbrooke, d'avoir eu la générosité de partager avec moi la documentation qu'il avait en sa possession. Je tiens aussi à remercier chaleureusement le poète Fernand Ouellette de m'avoir reçu chez lui et d'avoir bien voulu échanger avec moi ses souvenirs et sa vision de cette œuvre à laquelle il a contribué ; sincères remerciements, également, à madame Michèle Mercure, fille du compositeur, pour son accueil et pour avoir généreusement consenti à ce que les documents provenant des Fonds Mercure de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) soient reproduits ici. Au moment de rédiger ce texte, je bénéficiais du soutien financier du Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH).

[2] En 1963, cette œuvre a aussi été présentée au Prix Italia et à la Tribune internationale des compositeurs de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) (Laplante 1976, 6). Comme dans le cas d'autres œuvres avec bande magnétique de Pierre Mercure, la bande de *Psaume pour abri* a été perdue. Diverses pièces de correspondance entre la famille et la Société Radio-Canada, préservées dans les archives du compositeur, relatent les recherches menées pour la retrouver, sans succès. De nouvelles exécutions de l'œuvre sont donc impossibles. Il est toutefois permis d'espérer : au printemps 2015, la bande magnétique de *Tétrachromie* a été retrouvée à Montréal par Mario Gauthier. En partenariat avec le Centre de musique canadienne au Québec (CMC Qc), l'œuvre a pu être reconstituée et donnée en création par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), le 20 septembre 2016, à la salle Pierre-Mercure. Gauthier soupçonne par ailleurs que des fragments de bande magnétique manipulés et mis de côté durant son travail sur *Tétrachromie* pourraient en fait appartenir à *Psaume pour abri*. Ces artéfacts devront éventuellement être formellement identifiés. Ceux qui seraient désireux d'entendre l'œuvre pourront néanmoins se tourner vers la captation de la diffusion radiophonique initiale, portée sur le troisième disque du coffret de l'*Anthologie de la musique canadienne* consacré à Pierre Mercure (1990) et qui en constitue l'unique enregistrement disponible à ce jour.

plusieurs y ont vu un lieu privilégié de transfiguration des sociétés modernes. Je me pencherai ici plus spécifiquement sur le cas de la musique. C'est sous sa forme de *symptôme* d'une époque et de ses idées que je souhaite ici considérer *Psaume pour abri*.

## Situer Pierre Mercure et *Psaume pour abri* dans la production musicale d'après-guerre

Le début de la carrière de Pierre Mercure ne laissait peut-être pas présager l'évolution qui le mènera jusqu'à l'écriture de sa dernière partition, *$H_2O$ per Severino* (1965), une œuvre ouverte sérielle en huit mouvements, conçue à Darmstadt. Les moyens plutôt traditionnels déployés dans la composition de la *Cantate pour une joie* (1955), écrite sur des textes de Gabriel Charpentier, rendaient en effet difficile à anticiper l'avant-gardisme du langage tardif que le compositeur déploie, moins de dix ans plus tard, dans un opus tel que *Lignes et points* (1964). En contrepartie, son catalogue semble traversé par la recherche constante des moyens musicaux les plus justement adaptés au degré d'expressivité propre à chacune de ses compositions. En ce sens, le fil conducteur traversant sa production serait caractérisé non pas par les moyens techniques ou langagiers auxquels il fait appel, mais plutôt par l'intégrité d'une pensée musicale où l'expression fait figure de clé de voûte. Il faut souligner que Mercure semblait lui-même conscient des conséquences que ses choix stylistiques avaient sur son positionnement parmi les compositeurs de sa génération, lesquels défendirent fréquemment les idéaux de l'avant-garde avec une conviction ne dédaignant pas la polémique. À titre d'exemple, rappelons qu'en 1956, il se prononçait au sujet de la *Cantate pour une joie* — une œuvre où l'on sent bien les influences de Stravinski et de Honegger[3] et qui est aussi, à titre comparatif, d'un an la cadette des mélodies entièrement sérielles de Serge Garant (*Caprices*, 1954[4]) — en des termes qui témoignent à la fois du poids imposé par le jeu des allégeances esthétiques, de même que de sa propre recherche d'intégrité, d'un langage personnel capable de communiquer des intentions précises aux mélomanes : « J'ai eu honte tout d'abord de sa simplicité […] Et puis j'ai vu et compris que j'étais moi-même. C'est là un langage simple, en somme facile à écouter, une musique populaire » (Bisbrouck 1956, 2). Plus encore, la confirmation de l'idéologie globale de Mercure esquissée ici semble pouvoir être synthétisée en cette seule affirmation : « On se préoccupe trop des moyens du langage, de la manière de parler, de la technique. On pense moins à ce que l'on veut dire » (Bisbrouck 1956, 2).

Ce qui ne signifie pas, cependant, que l'acquisition d'un solide métier demeura étrangère à ses préoccupations. Tout au long de sa carrière, Mercure appuiera sa volonté expressive sur la maîtrise d'un nombre croissant d'éléments de langage caractéristiques de son époque. Deux séjours d'étude à Tanglewood, aux États-Unis (étés 1951 et 1952), ainsi que quatre en Europe (Paris, 1949-1950, 1957-1958, été 1962 ; Dartington, été 1962 ; Darmstadt, étés 1962 et 1965) jalonnent sa carrière, mettant en lumière une démarche constante de perfectionnement de son métier. Au cours de ces voyages, Mercure a notamment établi des contacts avec Luigi Dallapiccola — de qui il est devenu l'élève et l'ami à Tanglewood —, Pierre Schaeffer et le Groupe de recherches musicales (GRM) (second séjour en Europe), Henri Pousseur et Luigi Nono (1962[5]). Au cours de son premier passage à Paris, le compositeur se libère rapidement des cours de Nadia Boulanger. L'influence des idées automatistes se fait alors déjà sentir chez lui, et ses réflexions, plutôt que de s'ancrer dans une pratique musicale traditionnelle, se tournent à tâtons du côté des nouvelles formes d'expérimentations caractéristiques de l'après-guerre[6]. Un documentaire posthume préparé par Lyse Richer sur la carrière de Mercure relate ses propos :

> Je cherchais. En 1949, à cause de mon éducation, à cause de mes cours avec Champagne, et bien sûr à cause d'une culture musicale tonale vieille de deux siècles, je me suis dirigé vers ceux qui perpétuaient cette tradition. Mais ce n'était pas ce que je cherchais.

[3] Au sujet de l'influence du compositeur français, Mercure affirmait : « Je me suis donné finalement pour seul modèle, Arthur Honegger, le moins compromettant de tous les grands contemporains, puisqu'il ne possède pas à mon sens de genre musical tellement défini. Il est surtout pour moi le symbole d'une recherche plus humaine que savante. » (*Le journal musical canadien* 1956, 2)

[4] Il est aussi intéressant de noter les parallèles entre *Cantate pour une joie* et *Psaume pour abri*. Outre le fait que les deux œuvres soient des cantates, elles partagent notamment les thématiques de la destruction, de la « soif » de la joie (*Cantate pour une joie*) ou de la lumière (*Psaume pour abri*), et font s'incarner l'espoir à travers la figure de la jeunesse : « Le jeune homme est parti par-dessus la mer/emportant avec lui des gerbes de glaïeuls/ et son cri est allégresse » (« Le cri de joie », Gabriel Charpentier) et « L'enfant seul a de l'aube/greffée/aux sens. » (« Le mal de la paix », Fernand Ouellette).

[5] Jean Boivin (2011) a consacré un article à la présence des compositeurs canadiens à Darmstadt au cours des années 1950 et 1960, incluant Mercure. L'influence des compositeurs que ce dernier fréquenta est considérable. Parmi les archives de Mercure conservées à BAnQ, à Montréal, on retrouve pour *Psaume pour abri* plusieurs esquisses de dédicaces qui, outre les membres de sa famille, s'adressent à ces compositeurs dont on peut croire qu'ils exercèrent une ascendance sur lui dans le contexte spécifique de cette œuvre : « À Edgar Varèse, John Cage, Luigi Nono et Henry Pousseur » et « Cette œuvre est dédiée à Henry Pousseur et Luigi Nono pour leur enseignement à Darmstadt et à Dartington à l'été 1962 […] dans l'espoir d'un monde meilleur » (Fonds Pierre Mercure, documents MSS60 06_M,P90l4_24.2 et MSS60 06_M,P90l14_27.3). Au sujet de l'influence idéologique de différents compositeurs sur Mercure, voir Triebel 2015.

[6] Bien qu'indirectement rattaché au manifeste *Refus global*, Mercure entretient diverses relations et collaborations avec nombre de ses signataires. À ce sujet, voir notamment Caron et Goldman 2011.

> Construire des œuvres à partir du hasard, voilà ce que nous faisions, mes amis et moi-même. Et j'avais beaucoup plus de plaisir à réaliser ces œuvres qu'à faire les devoirs proposés par Nadia Boulanger. Et elle le savait. Et elle crut que je n'étais pas sérieux. Et puis je l'ai quittée[7].

Ses contacts ultérieurs avec Dallapiccola, Schaeffer, Pousseur et de nombreux autres, incluant le flûtiste Severino Gazzelloni (dédicataire de *$H_2O$ per Severino*), permettent subséquemment à Mercure d'étendre encore davantage l'éventail de ses moyens, ainsi que d'acquérir la maîtrise des possibilités offertes par certaines des technologies les plus récentes de son époque. C'est d'ailleurs via son exploration du médium électronique que Mercure opère d'importantes transitions langagières dans sa musique, transitions qui, en définitive, contribueront à modeler la série de ces œuvres tardives qui permettent aujourd'hui de l'inscrire au nombre des pionniers de la musique contemporaine au Québec[8].

*Psaume pour abri* est la première œuvre d'un triptyque issu de ces prospections électroniques, titres qui constituent autant d'essais de synthèse entre les musiques électronique et acoustique[9]. Parmi elles, seule la cantate fait appel au texte, et elle présente une dramaturgie qui ne refuse toujours pas entièrement Honegger. Cette parenté tient peut-être d'une collaboration passée entre Mercure et la comédienne Charlotte Boisjoli, qui créera le *Psaume* quelques années plus tard : dans le cadre d'une présentation télédiffusée de la *Jeanne d'Arc au bûcher* d'Honegger à Radio-Canada, le 20 novembre 1958, Mercure avait fait appel à celle-ci pour interpréter le rôle de « la pucelle d'Orléans » (Laplante 1967, 5). Boisjoli ayant également assuré la partie de la récitante lors de l'unique exécution du psaume de Mercure, je remarque pour ma part des ressemblances mélodramatiques entre les parties de récitante des deux œuvres.

Ce n'est effectivement pas sans une certaine théâtralité que Charlotte Boisjoli déclame les vers du poète québécois Fernand Ouellette. Les cinq poèmes auxquels Mercure eut recours pour l'écriture de sa cantate font partie du recueil *Le soleil sous la mort*, dont la première édition officielle remonte à 1965[10]. À leur lecture, on remarque d'entrée de jeu que la lumière solaire constitue l'une des thématiques communes à ces cinq poèmes : dans chaque titre, l'absence de cette lumière caractérise l'essentiel de l'environnement d'un récit se déroulant suite à une apocalypse atomique. Au départ du psaume, « Le soleil se tait./L'atome se suicide[11]. », puis « On sèche comme un paysage/qui a soif depuis sa mémoire[12]. ». La poésie de Ouellette peint une noirceur muette (« Ah ! La nuit nous traverse/du poumon à la tête,/ de la plaie au silence[13].») et fait de la lumière le souvenir douloureux des lueurs éteintes (« Dans l'opacité de sa tête,/ qui pourra souffrir un nid/de lumière[14] ? »). C'est ce fil narratif que Mercure adopte lorsqu'il compose *Psaume pour abri*. À partir de l'élément déclencheur qu'est l'explosion redoutée de l'arme nucléaire, le compositeur tisse entre la poésie de Ouellette et sa propre musique une trame qui constitue d'abord l'environnement sonore d'un sombre non-lieu. Ce n'est que dans le dernier poème qu'apparaît enfin une lueur d'espoir, au moment où la récitante déclame les vers « Le sang/doucement/aima la chair./Et les membres montèrent en plein matin/à perte de feuilles et d'oiselles./Le soleil se hissait à l'homme[15]. ». Musicalement, ce retour de la lumière est préparé par une longue note tenue qui, pendant près de cinquante secondes, domine la trame instrumentale et s'en va aboutir à l'un des seuls fragments réellement mélodiques de l'œuvre.

À travers le récit de cette œuvre, Pierre Mercure livre un vibrant plaidoyer d'humanité, et dénonce les violences qui émanent du monde politique. Dans la préface, le compositeur va même jusqu'à paraphraser un extrait de l'ouvrage *Les petites choses de notre histoire* de Pierre-Georges Roy

---

7 Dans le cadre du documentaire, les propos de Mercure sont lus par Jean Deschamps. Le documentaire se retrouve sur le premier disque du coffret consacré au compositeur dans l'Anthologie de la musique canadienne tandis que *Psaume pour abri* est gravé sur le troisième disque (Mercure 1990).

8 En plus de son passage au GRM en 1957-1958, au cours duquel il travaille la musique concrète auprès de Pierre Schaeffer, Mercure se rend à Darmstadt en 1962 et en 1965. Dans son article consacré aux compositeurs canadiens ayant participé aux cours d'été de Darmstadt, Jean Boivin (2011, 65) confirme que Mercure était notamment inscrit au séminaire « Pratiques de production de la musique électronique » (« *Produktionspraxis* ») donné par Hermann Heiß (pour la programmation complète des leçons données à Darmstadt en 1962, voir Borio et Danuser 1997, vol. 3, 614). Triebel (2015, 20) mentionne aussi que Mercure se rend à New York, à la fin des années 1950, pour étudier la musique électronique auprès du compositeur et pédagogue Richard Maxfield, dont trois créations furent ensuite programmées lors de la Semaine internationale de musique actuelle (SIMA) de 1961 (Rivest 1998).

9 Ces trois œuvres sont *Psaume pour abri* (1962-1963), *Tétrachromie* (1963) et *Lignes et points* (1964).

10 Les cinq poèmes sont « 50 mégatonnes », « Psaume pour abri–I », « Le mal de la paix », « Psaume pour abri–III » et « Géologie ». Lorsque Mercure approcha Ouellette pour obtenir de lui un scénario de cantate, le 30 novembre 1962, il était à la recherche de textes inédits. Ouellette lui proposa alors des textes inédits écrits au cours de la dernière année, et qui devaient n'être publiés qu'en 1965 suite à de légères retouches. À noter que de tous les textes utilisés par Mercure, seul « Le mal de la paix » fut écrit suite à l'acceptation du projet par Radio-Canada, le 10 décembre 1962. Ce dernier, central à l'œuvre, date du 14 janvier 1963. Ces informations m'ont été généreusement fournies par Fernand Ouellette lui-même.

11 Extrait de « 50 mégatonnes ».

12 Extrait de « Le mal de la paix ».

13 Extrait de « Le mal de la paix ».

14 Extrait de « Psaume pour abri–III ».

15 Extrait de « Géologie ».

**Figure 1 :** Enregistrement final de *Psaume pour abri*, réalisé le 28 mars 1963. Au premier plan : Pierre Mercure et Fernand Ouellette ; derrière, Charlotte Boisjoli. Photographie appartenant à Madame Michèle Mercure.



(1919), lequel dépeint la violence exercée à l'encontre de deux Iroquois faits prisonniers par Frontenac[16]. Mercure, ce faisant, insiste encore davantage sur l'horreur et la violence politique, qu'il dénonce. Ouellette, abonde aussi en ce sens, décrivant *Psaume pour abri* comme « un cri contre la barbarie, l'atrocité, l'absurde », formule que la littérature a depuis pris pour habitude de réitérer (Maillard 1971, 26[17]).

Peignant l'angoisse suffocante d'un désastre nucléaire, la poésie de Ouellette se fait le témoin d'une époque. Au tournant des années 1960, la Guerre froide bat son plein, et les menaces proférées de part et d'autre du Rideau de fer font se dresser au-dessus du monde la menace de l'hiver nucléaire. Dans ce contexte, *Psaume pour abri* apparaît sans conteste comme la représentation musicale d'un futur projeté, la sombre anticipation de ce que pourrait être le destin de l'humanité advenant le cas funeste où l'horlogerie diplomatique cesserait de battre la mesure de l'espoir.

## Politique internationale à l'arrière-plan

J'ai écrit en introduction que *Psaume pour abri* est une œuvre engagée. Cette question de l'engagement par les arts est complexe, puisqu'elle présente autant de faces qu'on peut porter sur elle de regards individuels. N'en citons qu'un. En 1950, Jean-Paul Sartre écrit la préface de l'essai *L'artiste et sa conscience* de René Leibowitz. Il y interroge ce dernier lorsqu'il demande : « ne faut-il pas voir dans les formes les plus récentes de cet art [la musique] quelque chose comme la présentation du pouvoir de crier ? » (Sartre 1950, 13). Cela étant, quelle forme ce cri prendrait-il ? Pour quelle raison crier, dans quel but ? Questions auxquelles il peut être difficile de répondre dans le cas des arts autres que la littérature, ceux-ci ne profitant pas, comme celle-ci, d'aptitudes méta-discursives. Tout au plus, ces autres arts — et parmi eux la musique — ont ceci de particulier qu'on accompagne souvent leurs productions de quelque glose afin d'en faire émaner une signification précise : on les dit redevables à l'influence de tel créateur, on en justifie le caractère ou l'esthétique en l'inscrivant au sein d'une mouvance, on (ré)clame son droit à l'autonomie absolue, ou encore, à l'inverse, se déclare-t-on engagé. En musique, dans ce dernier cas, le contenu verbal supplée à l'ineffable qui est inhérent au sonore, et communique l'intention dont l'œuvre se veut la manifestation.

Le soir de la première radiophonique de *Psaume pour abri*, le compositeur Pierre Mercure se rendit au micro de l'émission « Wednesday Night Concert » de la Canadian Broadcasting Corporation (CBC) afin d'y présenter lui-même sa toute dernière création. Il y alla de ces mots, qui rendent compte du contexte politique dans lequel cette cantate fut composée :

> J'ai choisi ces poèmes en particuliers parce que je crois en la nécessité qu'un artiste s'interroge sur son temps et qu'il endosse la tâche d'exprimer son époque. Nous vivons à une ère d'anxiété particulièrement grande, et nous sommes fréquemment à la merci du tempérament de tyrans gigantesques. Nous sortons tout juste d'une campagne électorale au cours de laquelle les mots *force nucléaire*, *guerre atomique*, et *têtes nucléaires* ont été prononcés beaucoup plus souvent que *la terre* et *l'homme*. J'ai choisi ces poèmes parce qu'ils évoquent l'angoisse d'une humanité condamnée à vivre dans des abris sans lumière ni air. Une humanité qui se souvient de son passé et qui rêve de soleil tout en criant son angoisse devant l'atroce idée que l'atome, la base de tout humain, de l'humanité, soit devenu notre tortionnaire. Je crois que la méchanceté a toujours été

[16] « Frontenac en 1692, voulant intimider les prisonniers iroquois par un exemple rigoureux, condamna deux de ceux-ci à être brulés vifs. L'un d'eux évita le supplice en se donnant la mort avec un couteau qu'il trouva dans sa prison. L'autre subit le tourment qui dura trois heures. C'est la femme de l'intendant, Madame Bochart Champigny, qui mit fin au supplice en ordonnant à un esclave de décharger sur la tête du malheureux un grand coup de massue dont il expira. On aurait pris soin de baptiser la victime avant de la soumettre à la torture ». Cet extrait, qui est conservé dans les archives de Mercure (document MSS6006_M,P90|4_24.2 fol.5), semble être un résumé, de la main du compositeur, des événements relatés dans le chapitre du livre de Roy intitulé « Les Iroquois brulés vifs à Québec et à Montréal » (1919, 64-70).

[17] Fernand Ouellette a pris la parole pour dénoncer la violence dans différents conflits. Ainsi, à la suite de l'explosion de la première bombe du Front de libération du Québec (FLQ) ayant tué un homme (le 21 avril 1963, soit à quelques jours seulement de la première de *Psaume pour abri*), il dénonce le recours à la violence des responsables, soutenant que nulle cause ne peut légitimement réclamer l'usage de celle-ci : « il n'y a pas si longtemps, vous étiez peut-être parmi les premiers à manifester contre les armes nucléaires. […] On ne peut pas être contre les armes nucléaires, contre la torture et la dégradation et mettre sa confiance dans une révolution par les armes et les bombes. La gravité de la violence ne s'évalue pas en fonction du but à atteindre » (Ouellette 1963, 1-2).

dans l'homme, et que notre angoisse présente doit ressembler considérablement à l'anxiété éprouvée par Jeanne d'Arc devant ses juges[18].

À travers ce commentaire, n'est-ce pas, d'abord, le témoignage d'un moment de notre histoire politique — tant nationale qu'internationale — qui nous parvient ? Apportons quelques précisions. La campagne électorale à laquelle Mercure fait référence est celle du printemps 1963, qui vit le naufrage, le 8 avril, du Parti progressiste-conservateur de John Diefenbaker face aux libéraux de Lester B. Pearson. À la suite d'un vote de non-confiance réclamé à la fois par les libéraux et les députés du Crédit social de Robert N. Thompson, le Parti conservateur est destitué sur la base de l'insatisfaction croissante — sinon généralisée — vis-à-vis de ses politiques relatives à la nucléarisation de la défense nationale, et à la suite de la dégradation des relations canado-américaines. Situation importune s'il en est une, puisqu'au cœur de la Guerre froide, la défense du territoire nord-américain contre la menace soviétique s'avère être une question centrale aux échanges diplomatiques des deux pays, par ailleurs engagés dans la défense conjointe de leurs espaces aériens via l'accord du Commandement de la défense aérospatiale de l'Amérique du Nord (NORAD). Les incessantes tergiversations canadiennes au sujet de l'achat, de la production, de la possession et du stockage de l'armement nucléaire avaient, depuis quelques années déjà, attiré sur le gouvernement Diefenbaker de nombreuses critiques provenant de la classe politique canadienne ; l'inaction prolongée de ce cabinet au moment de la crise des missiles de Cuba, qui survint fin octobre 1962, acheva d'exacerber la contrariété de Washington vis-à-vis d'Ottawa. Suite à un communiqué incendiaire du Département d'État américain et à la démission presque simultanée du ministre canadien de la défense, Douglas Harkness, Diefenbaker et son gouvernement sont défaits au début de 1963, sur fond de questions diplomatiques, militaires et de prolifération nucléaire[19].

Voilà donc le contexte latent aux événements auxquels Mercure fait référence dans son discours de présentation de *Psaume pour abri*. Si ces notions s'avèrent ici importantes, c'est que la hantise du désastre atomique y est centrale. La question d'un conflit armé — nucléaire, de surcroît — ayant été centrale à la campagne fédérale de 1963, on ne s'étonne pas que les poèmes de Fernand Ouellette aient trouvé pareille résonnance chez Mercure[20]. Soulignons encore que, ayant été écrits entre le 20 octobre 1961 et le 14 janvier 1963, ces poèmes de Ouellette sont à peu près contemporains du revers politique essuyé par les Américains au débarquement de la Baie des cochons (Cuba, avril 1961) et de la crise des missiles (octobre 1962) — ces deux moments de la Guerre froide au cours desquels la course mondiale à l'armement semble atteindre son paroxysme. L'anxiété qu'évoque Mercure ne serait-elle pas, en ce sens, symptomatique de l'esprit du temps, de l'époque depuis laquelle le compositeur nous lance son appel ? Cette notion de *symptôme*, nous y reviendrons. Soulignons seulement que cette prise de parole, cet appel au rejet d'un discours strictement guerrier est en fait le prolongement du plaidoyer d'humanité omniprésent dans l'œuvre commune de Mercure et de Ouellette. C'est là une première forme, verbale, de l'engagement.

## Une pensée artistique renouvelée comme levier d'émancipation sociale

Cette forme de l'engagement de Mercure par l'entremise de *Psaume pour abri*, qui s'incarne dans l'aspect langagier de l'œuvre, doit cependant être nuancée. C'est qu'on ne peut ici contourner l'ancienne aporie de la signification et du sens, qu'incarnent respectivement l'éloquence du verbe et l'abstraction du sonore. Le langage étant signifiant, on courrait le risque — en ne s'en tenant qu'à la dimension écrite — que le discours de Mercure et la poésie de Ouellette n'établissent qu'à eux seuls la mesure définitive de l'engagement supposé de la cantate, qu'ils ne fassent ombrage à la prise de position possible qui est inhérente à la musique. La section qui suit a pour objectif de donner la parole à différents penseurs qui ont nourri, de leurs réflexions sur les arts, cette idéologie socialiste qui prône l'émancipation des sociétés et des individus qui les composent. On verra ensuite comment *Psaume pour abri* s'inscrit en phase avec ces propositions

[18] « I have chosen these particular poems because I believe in necessity, that [an] artist must be concerned about his time and he has a task to express his epoque. We live in a[n] era of particular anxiety and we are often at the mercy of the temperament of gigantic tyrants. We have just ended an electoral campaign where the words *nuclear force*, *atomic war*, *war heads*, were spoken much more often than *the earth* and *man*. I have chosen these poems because they speak of the anguish of the humanity that is condemned to live in shelters without light nor [*sic*] air. A humanity that remembers its past and dreams of the sun while shouting its anguish in front of the atrocity that [the] atom, the base of all human, mankind, has become our torturer. I believe that wickedness [?] has always been in man, and our present anguish must resemble a lot the anguish that Johann of Arc had in front of her judges ». Toutes les traductions sont de l'auteur, sauf indication contraire. Il est possible d'entendre la présentation intégrale de l'œuvre par le compositeur sur le service d'écoute en continu du Centre de musique canadienne, à l'adresse http://www.centremusique.ca/fr/node/15114 (Mercure 1963). Cette présentation n'est pas reproduite dans l'Anthologie de la musique canadienne.

[19] Pour plus de détails à ce sujet, voir Fortman 1989, notamment les pages 487-497.

[20] À l'occasion d'une entrevue accordée au critique Claude Gingras, Pierre Mercure faisait allusion à l'importance que prenait pour lui l'actualité internationale : « J'épluche trois journaux par jour pour savoir ce qui se passe dans le monde » (cité dans Gingras 1965). Dans le contexte qui nous occupe ici, il semble aussi possible d'établir un parallèle avec une autre réflexion formulée par Ouellette dans son tout premier roman, qui renvoie l'image d'un protagoniste happé par une médiatisation croissante et s'accélérant au cours du XX^e siècle, et l'inconfort en découlant : « L'Histoire ne peut que violenter ceux qui la vivent en acte ou en communion de vie […] La perception de la simultanéité du vécu de par la terre ne sollicitait pas l'homme ainsi qu'aujourd'hui, ne l'adossait pas à ses croyances en le prenant à la gorge pour qu'il se remette en question » (Ouellette 1980, 24-25).

idéologiques qui se penchent également sur la capacité des arts non-littéraires à s'engager.

Il convient d'abord de s'interroger sur le *sens* que la musique peut avoir et qui vient conférer un caractère d'engagement à son objet, l'œuvre. Sous quelle forme chercher, dans celle-ci, le cri qui surnage, si l'on consent à ignorer le contenu verbal ? Quand Sartre en appelle aux « formes les plus récentes de cet art » (1950, 13), que désigne-t-il précisément ? Dans l'échange qui les occupe, Leibowitz ne dissocie que difficilement les perspectives musicale et textuelle quand il traite de l'engagement du compositeur. Cependant, l'un des aspects les plus clairement formulés de sa pensée, la notion de *nouveauté*, recoupe ce mot *récentes* déjà rencontré chez Sartre[21]. À travers cette téléologie idéelle, on ne manque pas de reconnaître la foi placée par l'avant-garde de l'époque dans l'idée du progrès technique, paradoxalement héritée de la tradition romantique et anticipant le développement massif des technologies des communications au XX^e^ siècle. Pour Leibowitz, l'engagement social de l'artiste réside d'abord dans son engagement envers son art et dans l'embrassement des difficultés techniques qui se posent à lui.

> Pas plus que l'homme de science ou le philosophe, l'artiste véritable ne refusera de regarder en face la complexité, peut-être effrayante, des techniques dont il doit se servir, parce que c'est là son seul moyen d'incarner, de manière *nouvelle* la *nouveauté* de ce qui *doit être neuf* pour constituer un message valable et constructif pour les autres membres de la société.
>
> C'est donc dans l'invention technique et dans l'acte de liberté qu'elle incarne que réside le terme médiateur entre la liberté artistique et la liberté de l'homme, entre l'engagement artistique et l'engagement social. Le musicien engagé est celui qui, bravant l'ordre établi sur le plan musical, brave par là même l'ordre établi sur le plan social et collabore ainsi à l'instauration d'une société de liberté[22] (Leibowitz 1950, 86-87).

Puis, plus loin :

> Un artiste […] doit avoir le courage de faire face aux problèmes les plus radicaux que pose son travail. En d'autres termes, il doit s'engager entièrement envers les acquisitions les plus avancées (aussi complexes et terrifiantes qu'elles soient) de l'évolution de son art. S'il est capable de faire cela, il produira, de par son engagement même, un art qui sera essentiellement engagé (Leibowitz 1950, 111-112).

Il faut préciser que pour le musicien polonais, l'homme qui sert le mieux sa société est celui qui excelle d'abord dans sa pratique artistique. L'engagement social de l'artiste transiterait donc premièrement via son métier. Dans les propos de Leibowitz, on décèle par ailleurs quelques relents de l'idéal romantique de l'artiste rédempteur. Bien ancrée dans le discours caractéristique de l'ère industrielle, la question de la condition du prolétaire anime la réflexion : on cherche à faire prendre conscience à la masse des travailleurs de sa servitude, à être l'onde sismique qui lui révélera la normalisation de sa condition d'homme, à dénoncer son aliénation[23]. Réconcilier les positions de Sartre et de Leibowitz s'annonce cependant difficile, puisque ainsi que le souligne l'intellectuel français, la complexité musicale croissante inhérente au discours de Leibowitz ne peut manquer, à long terme, d'en restreindre la portée à une seule « poignée de spécialistes[24] » (Sartre 1950, 15).

Cette volonté de celui qui cherche à faire prendre conscience de sa condition à l'homme du XX^e^ siècle, on s'en doute, n'est pas propre à ces deux figures. Plutôt, elle semble s'inscrire dans l'esprit du temps, comme le symptôme des préoccupations qui marquèrent toute une époque. Par exemple, en 1941, Max Horkheimer — directeur de l'Institut für Sozialforschung d'où émergea l'École de Francfort — avait abordé des questions similaires dans un court texte intitulé « Art and Mass Culture ». Selon lui, dans un système où la vie de l'individu a été réglée selon les normes du travail, et compte tenu de l'effacement progressif de la place de la religion, les arts, soi-disant autonomes dans la société moderne, ont été à leur tour investis de la capacité à créer un univers parallèle dans la vie privée, par le biais de l'expérience esthétique qui nourrit à son tour la vie intérieure de l'individu. Plus encore, faisant écho aux idées du psychologue et philosophe américain John Dewey, Horkheimer avance que l'art transgresse les barrières des formes acceptées de la pensée, incarnées notamment dans « le langage de la propagande et dans la littérature commercialisable[25] » (Horkheimer 1941, 279). Alors que ces

[21] Il faut ici de préciser que Sartre n'acquiesce aux idées de Leibowitz qu'avec réticence, et qu'il n'y consent qu'au sujet de Schönberg et de son *Survivant de Varsovie* (1947). Le plus souvent, Sartre insiste sur l'idée que « l'artiste engagé devrait communiquer à l'aide de moyens expressifs d'emblée compréhensibles par ceux qu'il cherche à aider » (Carroll 2002, 597 : « the committed artist should communicate using expressive means readily understood by those whom it sought to help »). L'échange entre les deux hommes, de même que la réticence de Sartre à l'idée de reconnaître un potentiel d'engagement dans les arts autres que la prose, portent la marque de la notion d'art engagé développée par Sartre, notamment dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948).

[22] En italique dans le texte original.

[23] Sartre interroge : « [l'art musical] ne pourrait-il donc influencer pour son humble part le cours de l'histoire en contribuant à présenter aux classes travailleuses l'image d'un « homme total » qui s'est arraché à l'aliénation » (1950, 13).

[24] « Vous me direz que la plupart des bourgeois n'entendent rien à la musique ; et c'est vrai. Mais il est vrai aussi que ceux qui peuvent la goûter appartiennent à la bourgeoisie, bénéficient de la culture bourgeoise […] il est rare qu'un gros industriel soit mélomane. Cela s'est vu pourtant : mais je ne me souviens pas d'avoir remarqué un ouvrier à vos concerts » (Sartre 1950, 15).

[25] « These barriers consist precisely in accepted forms of thought […] in the language of propaganda and marketable literature ».

dernières s'appliquent à renforcer les barrières que consolide le langage, les arts, selon lui, d'autant qu'ils se réclament d'une forme alternative de communication des idées, dénoncent la normalisation engendrée par le système[26].

Cet appel au renouvellement des schèmes de la pensée, parallèle à la poursuite d'un constant renouveau technique dans l'essai de Leibowitz, trouve par ailleurs un écho particulièrement sensible chez le compositeur Luigi Nono. Dans un texte de 1963 intitulé « Musique et *resistenza* », le compositeur italien assimile en quelque sorte la notion d'engagement à celle de résistance. Rappelant d'abord le danger de ne percevoir l'engagement de l'art musical que dans le texte qui le soutient ou la prose qui l'accompagne, il poursuit en insistant sur ce que la musique a de souverain. Il écrit que

> ce thème de la résistance, on doit le rechercher potentiellement présent dans ces expressions où la vérité et la nouveauté de la recherche, de l'invention et de la réalisation élargissent et développent la capacité de l'imagination, l'intelligence de la réception et la conscience de l'homme tendu vers l'élimination des différents « garrots » de la société néocapitaliste, pour la libération socialiste (Nono 2007 [1963], 167).

Cette affirmation recoupe à elle seule les deux positions abordées précédemment. D'une part, la nouveauté de la recherche et de l'invention rappelle aisément les positions adoptées par Leibowitz ; d'autre part, cet idéal de la conscience de l'homme tournée vers l'élimination de « garrots » semble évoquer le refus de cette même normalisation des schèmes de la pensée dont parle Horkheimer. Arrivés à ce point de notre réflexion, ne devrait-on pas rapprocher ces deux perspectives qui pourraient avoir entre elles, au fond, plus de parenté qu'il ne le semble d'entrée de jeu ? Une illustration de cette idée sera ici utile.

Il est coutume de considérer que l'apparition de nouveaux moyens techniques pousse les compositeurs les plus novateurs à renouveler les modes d'organisation du sonore afin qu'ils témoignent des possibilités offertes par ces nouveaux moyens[27]. Autrement dit, en présence de matériaux sonores de nature inédite, certains compositeurs pourront chercher à établir une adéquation entre leur démarche et la nature même des sons auxquels ils ont recours. Prenons l'exemple de la musique concrète : après la guerre, le développement des technologies d'enregistrement ayant permis à Pierre Schaeffer de capter une diversité de sons musicalement inédits, il convenait qu'il cherchât, dans un deuxième temps, à en identifier et à en classifier les caractéristiques afin de pouvoir ensuite les organiser de façon « musicale » — ce fut le début de ce qu'il nomma ultérieurement le « solfège des objets sonores » (Schaeffer 1966). Voici encore un autre exemple, provenant cette fois de l'univers électroacoustique : en 1955-1956, Stockhausen composa son bien connu *Gesang der Jünglinge*. Pour cette œuvre, il fit reposer les structures macro- et microformelle sur la polarisation des caractéristiques des différents phénomènes sonores offerts par les moyens de la musique électronique naissante. Ainsi, selon Decroupet et Ungeheuer, la pensée fondamentale sous-jacente à la démarche structurelle de Stockhausen pour cette œuvre consistait en « la transition des phénomènes simples (son sinusoïdaux et voix) au bruit en passant par les impulsions[28] » (Decroupet et Ungeheuer 1998, 107).

Ce que l'on constate ici, c'est donc que le fait de travailler à partir de phénomènes sonores nouveaux incite le compositeur à développer de nouvelles formes d'idées musicales. Ce faisant, il établit en quelque sorte une relation circulaire entre les notions de nouveauté du moyen et de réinvention des schèmes de la pensée — qui, selon plusieurs, finissent par se scléroser à force de reproduire mécaniquement les pratiques héritées de traditions antérieures. Cette attitude corrélant la contemporanéité du moyen avec la pensée créatrice, ce serait finalement elle qui ferait de l'œuvre le symptôme de son époque[29].

---

[26] À ce sujet, il souligne notamment que l'art, dès lors qu'il se trouve réduit à l'objet d'une production de masse, voit l'impératif économique faucher son autonomie, de même que l'autonomie des idées qu'il véhicule. Il ajoute que « tant que les dernières œuvres d'art servent à communiquer, elles dénoncent les formes dominantes de communications qui agissent comme instruments de destruction » (Horkheimer 1941, 279 : « To the extent that the last works of art still communicate, they denounce the prevailing forms of communication as instruments of destruction »).

[27] Il n'est pas rare de rencontrer cette idée à la lecture de plusieurs textes de la littérature récente consacrés aux moyens de produire de nouveaux types de sons (en musique électronique, par exemple) suite à la Seconde Guerre mondiale. À titre d'exemple, le lecteur pourra consulter les chapitres préparés par Nick Collins (2007, 171-200) et Sergi Jordà (2007, 87-106) dans le *Cambridge Companion to Electronic Music*. Plusieurs chapitres des deux tomes des *Théories de la composition musicale au xx^e siècle* (Donin, Feneyrou et Aimard 2013) abondent aussi en ce sens.

[28] « The transition from simple phenomena (sine tones and voice) via impulses to noise ». En d'autres termes, la transition du son pur à un espace sonore saturé, via des sons de nature intermédiaire.

[29] Ce qui ne signifie pas cependant que l'apparition de certaines approches créatives s'est faite sans heurts. Un penseur aussi important et influent qu'Adorno, à la pensée musicale complexe et parfois trouble, fait figure d'exemple. Alors qu'il a d'abord fait l'apologie de la méthode sérielle de la Seconde école de Vienne, Adorno a modifié sa position quant aux nouvelles approches créatives lorsqu'elle s'est butée à la croissance accélérée de la pensée scientifique dans les différentes sphères créatives, ce qui le plaça éventuellement en porte-à-faux vis-à-vis de plusieurs représentants de l'avant-garde de l'après-guerre, notamment à Darmstadt. Conférant au compositeur le devoir d'insuffler à l'œuvre l'expression symptomatique de son temps, le confrère d'Horkheimer s'est d'ailleurs montré hostile, dans un texte polémique de 1955, aux musiciens-chercheurs qui s'étaient montrés prompts à justifier par la science leurs explorations du sonore : « Le vain espoir de l'art, dans ce monde désenchanté, de se sauver lui-même à travers une pseudo-métamorphose en science, devient le némésis de l'art » (Adorno 2002 [1955], 193 : « The vain hope of art, that in the disenchanted world it might save itself through pseudomorphosis into science, becomes art's nemesis »). La complexité des positions d'Adorno à ce sujet est bien expliquée dans « Mimésis et vérité dans l'esthétique d'Adorno » (Ricard 1996).

## L'imagination pour impératif

À ce stade, voyons comment, au cours de la même période, de semblables idéaux animent certaines artistes-phares du Québec. L'année 1948 y est riche en prises de position polémiques. Dans son ouvrage consacré aux relations entre art, politique et révolution, le professeur, économiste et syndicaliste québécois Louis Gill rappelle qu'en février 1948 — soit six mois avant le manifeste *Refus global* — paraissait le manifeste *Prisme d'yeux* « qui est un plaidoyer en faveur d'une libération sociétale générale nécessaire à l'indépendance de l'art […] un manifeste en faveur de la liberté de la pensée et de l'indépendance de l'art » (Gill 2012, 10). *Prisme d'yeux*, signé par un groupe d'artistes gravitant autour du peintre Alfred Pellan, n'a pourtant pas aujourd'hui le même écho que *Refus global*, ce second manifeste publié à l'initiative de Paul-Émile Borduas qui fait aujourd'hui figure de pionnier de la contestation artistique de l'après-guerre[30]. Gill décrit *Refus global* dans les mots qui suivent :

> Écrit politique fondateur du Québec moderne, ce manifeste est un rejet de la société québécoise arriérée de l'époque duplessiste, dominée par la religion, les préjugés et les privilèges, qui paralysait la pensée, l'*imagination* et la création. Il affirme l'absolue nécessité de l'indépendance de la pensée et de la création artistique et littéraire. L'automatisme, dont les signataires se réclament, est l'expression de cette recherche[31] (Gill 2012, 9).

Cependant, malgré les revendications formulées dans ces manifestes, il fallut attendre la mort du Premier ministre unioniste Maurice Duplessis, en 1959, puis l'élection du Parti libéral de Jean Lesage en 1960, avant qu'un véritable vent de transformation des mœurs sociales et culturelles ne souffle enfin sur la province. Révolution « tranquille » et éveil national d'un côté, et Guerre froide de l'autre : ces différents événements politiques ont en commun d'être contemporains, en Occident, du passage de l'ère industrielle à l'ère post-industrielle. Sur le plan social, cette transition se reflète notamment dans les réflexions portant sur la nature et les visées de l'instruction publique, tant au Québec, au cours de la Révolution tranquille, qu'en France, par exemple, lors des manifestions de Mai 68. Au pays, cette période connaît de profonds remaniements dans les structures de l'enseignement dispensé par l'État, d'abord et avant tout via le fleuron de cette intense période de transformations sociétales qu'est la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec (1961-1966) — mieux connue sous le nom de Commission Parent. Lui succéda, entre 1966 et 1968, la Commission royale d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec, que présida le sociologue et écrivain Marcel Rioux[32]. Les commissaires de cette seconde enquête « développent une critique aussi tranchante que polie [des] travaux et [des] conclusions [du *Rapport Parent*] », écrit Claude Corbo ; « cette critique porte sur les insuffisances ou les limites du *Rapport Parent* en matière d'enseignement des arts » (Corbo 2006, 10). L'auteur poursuit en rapprochant les questionnements propres à cette seconde étude des préoccupations qui s'avèrent toujours être d'actualité, cinquante ans plus tard.

> Le *Rapport Rioux* tient des propos qui rejoignent et peuvent nourrir les débats actuels sur la nature et les finalités de l'éducation. […] Il y a, dans nombre de milieux d'affaires et de gouvernements, une volonté résolue d'arrimer toujours plus étroitement l'éducation aux besoins de l'économie […] Par ailleurs, on assiste à une « marchandisation » des pratiques et des activités culturelles dont certains veulent qu'elles constituent des objets de commerce comme tous les autres biens de consommation. […] Quel genre d'être humain les systèmes d'éducation doivent-ils former ? Quelle est la place des arts dans la vie des personnes et des sociétés ? En quoi les arts peuvent-ils contribuer à la formation des nouvelles générations ? En quoi les arts permettent-ils d'échapper à la seule fonctionnalité socioéconomique ? Voilà autant de préoccupations qui s'expriment dans le *Rapport Rioux* et qui rejoignent les débats intenses de notre temps (Corbo 2006, 11[33]).

L'une des réponses que l'on pourrait apporter à toutes ces questions, c'est Fernand Ouellette — qui fut lui-même commissaire pour l'enquête Rioux — qui la propose. À l'occasion d'une entrevue qu'il m'a accordée, Ouellette affirmait que

> la recherche véritable [qui sous-tendait la Commission Rioux] c'était : comment les arts peuvent-ils aider, dans n'importe quelle discipline, à avoir plus de *créativité*. En physique, en chimie, en n'importe quoi.

[30] À titre de repère historique, il pourrait être pertinent de rappeler que la publication de ces deux manifestes précède de peu la tenue de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences (Commission Massey) — commandée en 1949, la commission prend fin avec le dépôt de son rapport, le 1er juin 1951 — qui faisait état du retard accusé par le domaine des arts au Canada face aux produits de la culture américaine. À ce sujet, voir notamment Druick 2007 ; Kallmann et Stewart 2006 ; et Litt 2012.

[31] C'est moi qui souligne.

[32] Ci-après désignée comme la Commission Rioux. Je suis d'autant plus heureux de présenter brièvement la Commission Rioux dans ces pages que je n'ai rencontré aucune information à son sujet dans les sources que j'ai consultées. C'est Fernand Ouellette qui me révéla l'histoire de cette Commission lors de notre rencontre de décembre 2015. J'espère de ce fait travailler à la réhabilitation de ce qui me semble être une page importante de notre histoire culturelle.

[33] Il est possible de voir, dans les questionnements formulés ici par Corbo, certains des motifs et des prémisses aux grèves étudiantes du Printemps érable, en 2012.

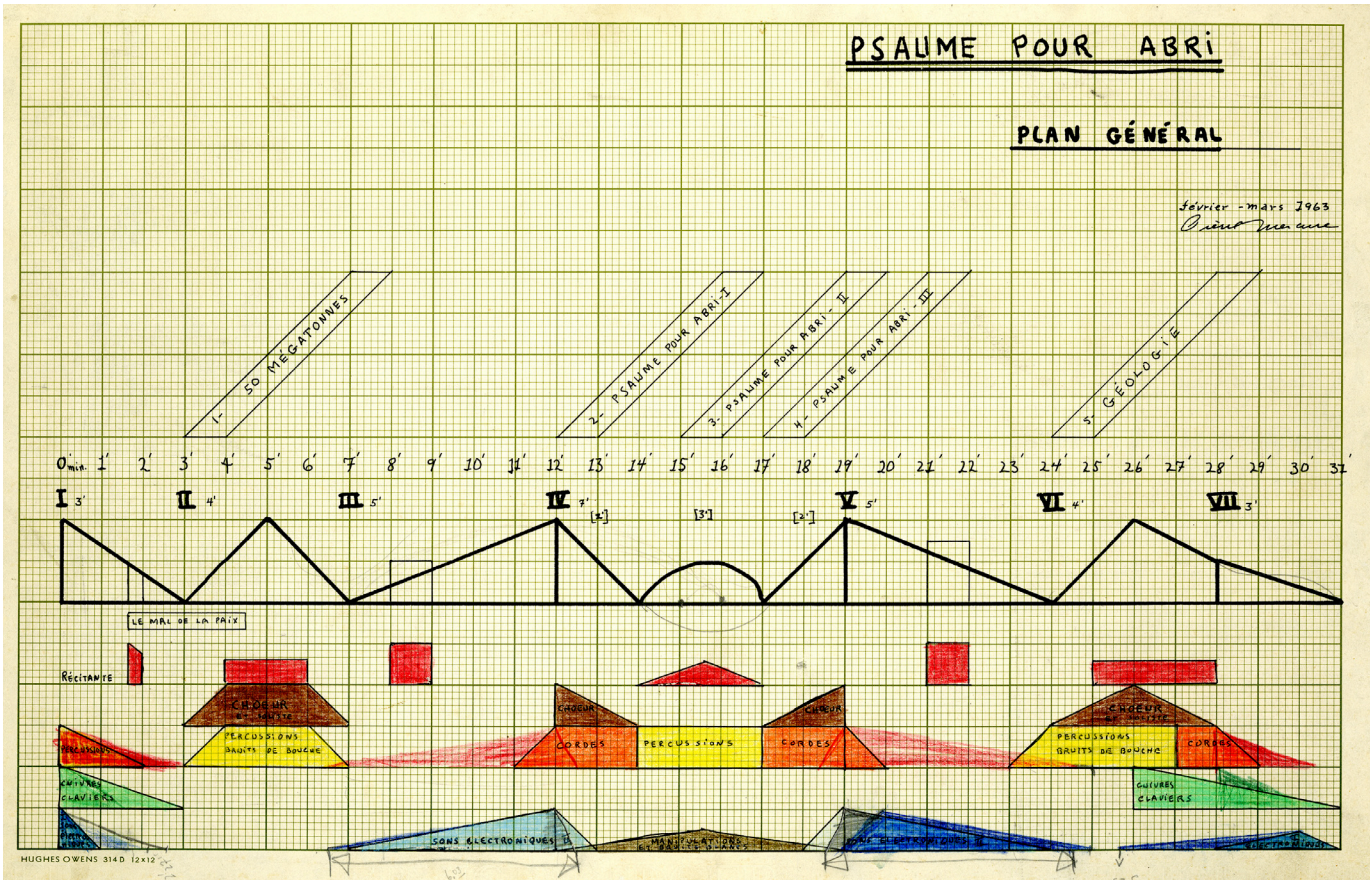
> […] On croyait que l'intégration des arts permettrait aux gens de développer leur créativité davantage, et que quand ils arriveraient à l'université en chimie, en architecture, en n'importe quoi, ils auraient plus de créativité. L'imagination plus éveillée par les arts, quoi. C'est ça, un peu, le théorème de base[34] (Ouellette 2015).

À travers le prisme de ce « théorème de base » de la Commission Rioux, le rôle projeté des arts dans l'idéal d'émancipation des sociétés modernes se confirme encore un peu plus. De fait, cette affirmation de Ouellette semble, à elle seule, faire la synthèse de l'idéologie socialiste dont on a jusqu'ici observé diverses manifestations : désigner l'imagination comme objectif prioritaire afin de favoriser la transfiguration perpétuelle de la face sociale, puisque, sans imagination, point de démarches nouvelles, point de rénovation de la pensée, mais toujours le risque d'une sclérose croissante par les garrots consentis de l'homme par l'homme.

## Démarches techniques derrière *Psaume pour abri*

À la lumière de ces réflexions, revenons à *Psaume pour abri*, cette fois du point de vue de ses aspects techniques. Composée en peu de temps, entre décembre 1962 et mars 1963, cette cantate fait appel à d'importants effectifs et est élaborée sous forme d'un palindrome de sept sections dont les durées augmentent et décroissent (3 minutes, puis 4', 5', 7' (divisées en 2'+3'+2'), 5', 4', et 3', pour un total de 31 minutes[35]). Le palindrome s'articule autour du poème « Le mal de la paix », déclamé par la seule récitante au cours de la quinzième minute[36]. Un « Plan général » (« février-mars 1963 ») qui se trouve dans les archives de Mercure détaille la succession des poèmes, et planifie les interventions de la récitante et des deux chœurs, ainsi que l'orchestration et les principaux modes de jeux instrumentaux caractéristiques de chaque passage (Figure 2). Ces derniers correspondent à l'organisation palindromique des textes et des durées.

**Figure 2 :** « Plan général », Fonds Pierre Mercure, MSS6006_M,P90l4_24.1.

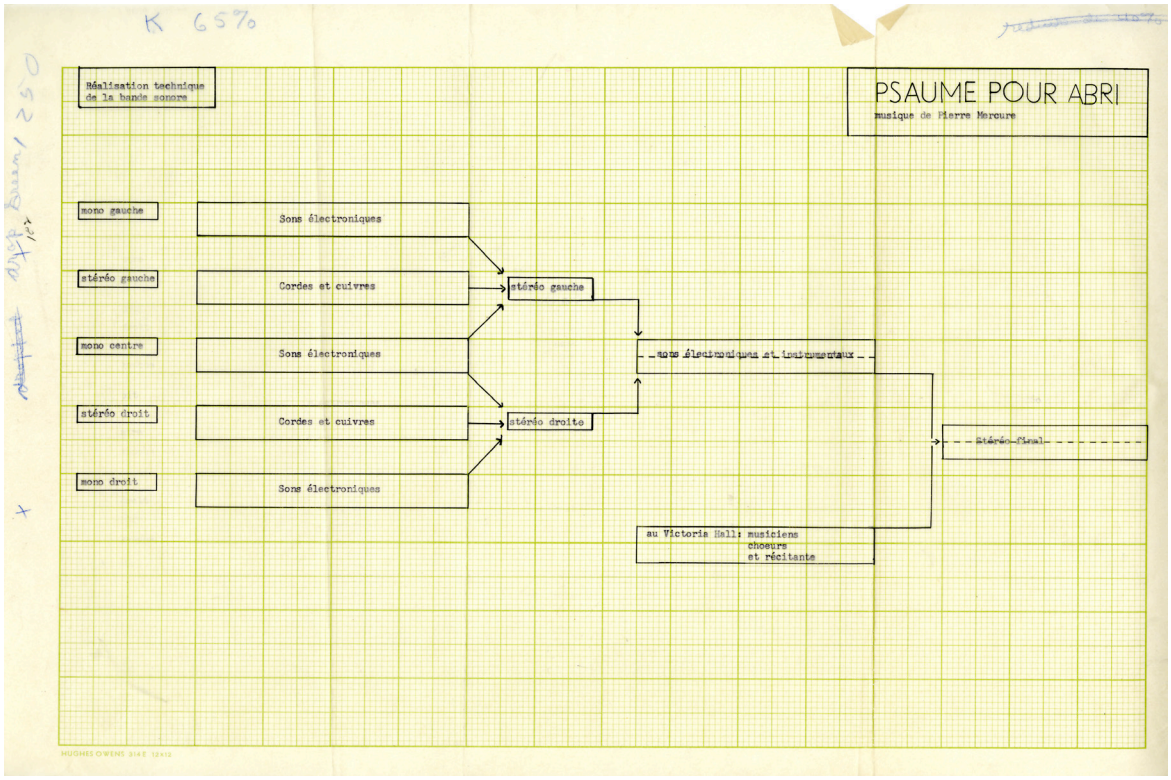



[34] C'est moi qui souligne.

[35] Les règles du concours pour lequel ce *Psaume* a été composé spécifiaient que les œuvres devaient être d'une durée minimale de trente minutes.

[36] Ce *Psaume* est écrit pour récitante, chœur parlé, chœur chanté (qui sont deux chœurs distincts) quatuor de percussions, quintette de cuivres, quatuor à cordes, harpe, clavecin, piano, célesta et bande magnétique. Les interprètes ayant pris part à l'enregistrement sont Charlotte Boisjoli (récitante), la Chorale Bach de Montréal (chœur chanté ; George Little, dir.), les étudiants de deuxième année de l'École nationale de théâtre (chœur parlé ; Gabriel Charpentier, dir.), Kenneth Gilbert (clavecin), Marie Iosh (harpe), Serge Garant (piano-célesta), Arthur Garami et Mildred Goodman (violons), Otto Joachim (alto), Walter Joachim (violoncelle), James Ranti et Jean-Louis Chatel (trompettes), Aimé Lainesse (cor), Vincent Clarke (trombone), Robert Ryker (tuba), Guy Lachapelle, Pierre Béluse, Louis Charbonneau et Tom Cavanagh (percussions) ; Pierre Mercure a assuré la direction musicale et la réalisation de l'œuvre en vue de sa diffusion radiophonique (Mercure 1990, notes du livret, 19).

**Figure 3 :** « Réalisation technique de la bande sonore », Fonds Pierre Mercure, MSS60 06_M,P90l4_24.2.




Dans un article qu'il a consacré à la musique de Mercure, le compositeur Brian Cherney faisait de nombreuses observations qui méritent d'être étendues à *Psaume pour abri*. D'abord, cette omniprésence de la symétrie que l'on vient d'observer n'est pas le propre, chez Mercure, de la seule cantate : dans son texte, Cherney révèle de nombreuses occurrences de cette pratique musicale si fréquente au XX^e siècle dès le *Triptyque* de 1957 (Cherney 2011, 100-104[37]). Une seconde observation qui serait valable au sujet de *Psaume pour abri* est l'indéniable similarité graphique entre certains schémas préparés par Mercure et la notation des intensités dans la partition de l'*Elektronische Studie II* (1954) de Stockhausen (Cherney 2011, 107). Dans le cas de *Psaume*, c'est le « Plan général » tout entier qui se présente sous cette forme : y sont respectivement illustrés, sur les axes horizontal et vertical, la « cancellation de phases » et « l'amplitude d'écoute » de chaque section et de chaque intervention des musiciens et de la bande. La similitude entre les schémas de Mercure et la partition de Stockhausen nous renseigne sur la connaissance qu'avait vraisemblablement Mercure des pratiques récentes dans le domaine de l'électronique au moment où il composa *Psaume pour abri*.

En ce qui a trait à l'enregistrement de la bande, un document nommé « Réalisation technique de la bande sonore » (Figure 3) nous informe sur les étapes de son enregistrement. On y apprend que Mercure a initialement utilisé cinq sources sonores spatialisées — électroniques et instrumentales (cordes et cuivres) — à partir desquelles il a constitué une première bande stéréo. L'étape suivante consista en un second enregistrement, daté du 28 mars 1963 : à ce moment, la première bande fut spatialisée autour des deux chœurs, de la récitante et du quatuor de percussions, selon la disposition rendue explicite par un nouveau document tiré du Fonds Mercure (Figure 4). La captation stéréo de cette superposition de la première bande et des instruments rassemblés le 28 mars 1963 constitue l'enregistrement final et définitif de l'œuvre.

La Figure 4 illustre pour sa part la disposition des instrumentistes, et met en lumière la minutie observée par Mercure dans la captation des sons provenant du chœur parlé, lequel devait se déplacer en décrivant de grands cercles entre les instrumentistes et les haut-parleurs diffusant la première bande, sans doute dans le but de créer une forme de spatialisation. À ce sujet, soulignons que Cherney y voit l'influence de Varèse. Il écrit en effet que « *Psaume pour abri* manifeste l'influence du *Poème électronique* de Varèse, surtout dans son utilisation de l'espace sonore » (Cherney 2011, 105). À mon avis, ce n'est pas là la seule influence du compositeur français qu'il soit possible de déceler. Alors qu'en 1965, Mercure affirmait « je crois [être près de Varèse], quoique dans mon écriture il n'y a absolument rien, je pense, qui le laisse voir » (Saint-

[37] L'article de Cherney a aussi été reproduit dans l'ouvrage collectif dirigé par Jonathan Goldman, *La création musicale au Québec* (Cherney 2014).

**Figure 4** : Spatialisation des interprètes au moment de l'enregistrement final, Fonds Pierre Mercure, MSS60 06_M,P90l4_20.1.

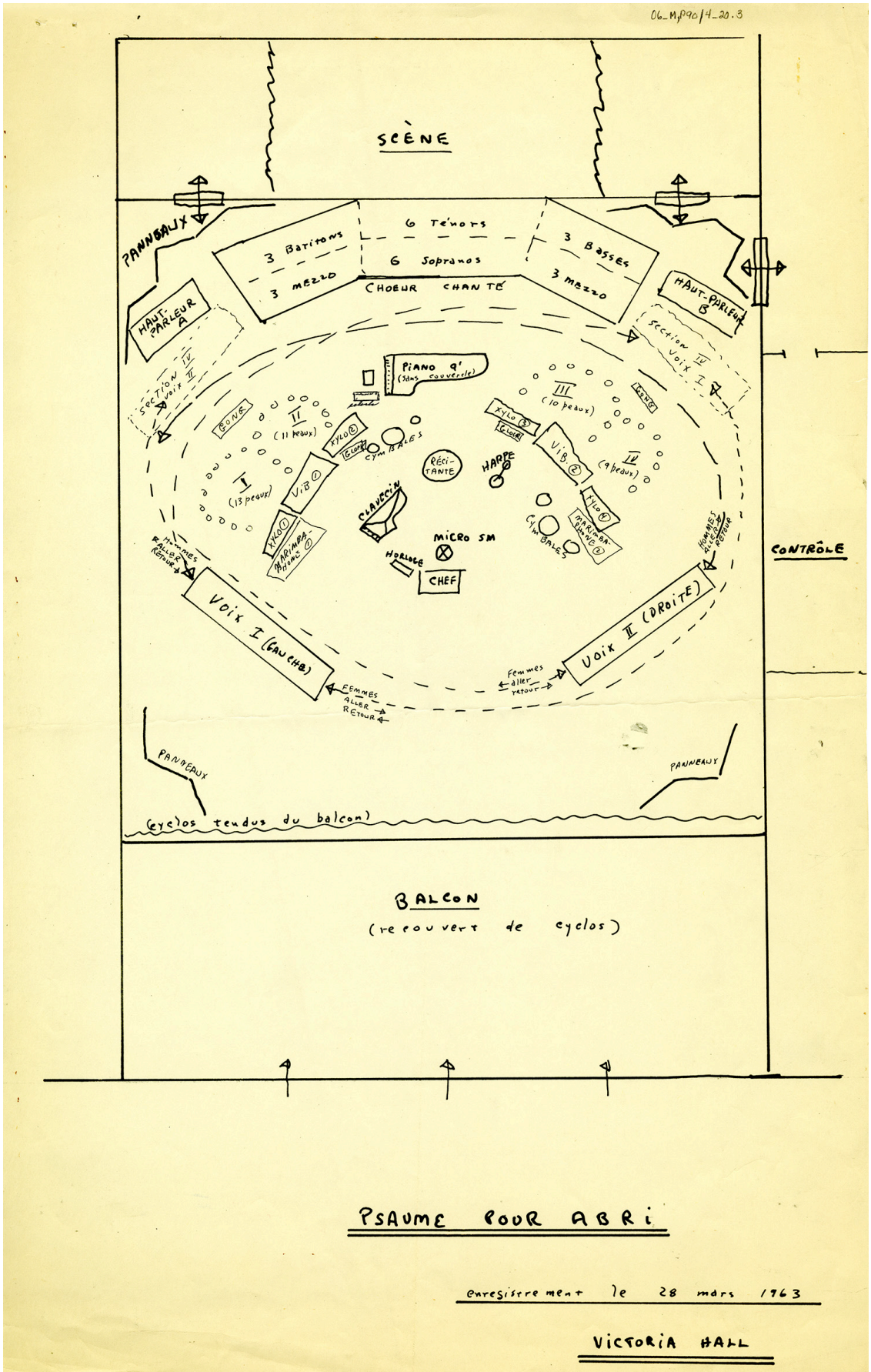
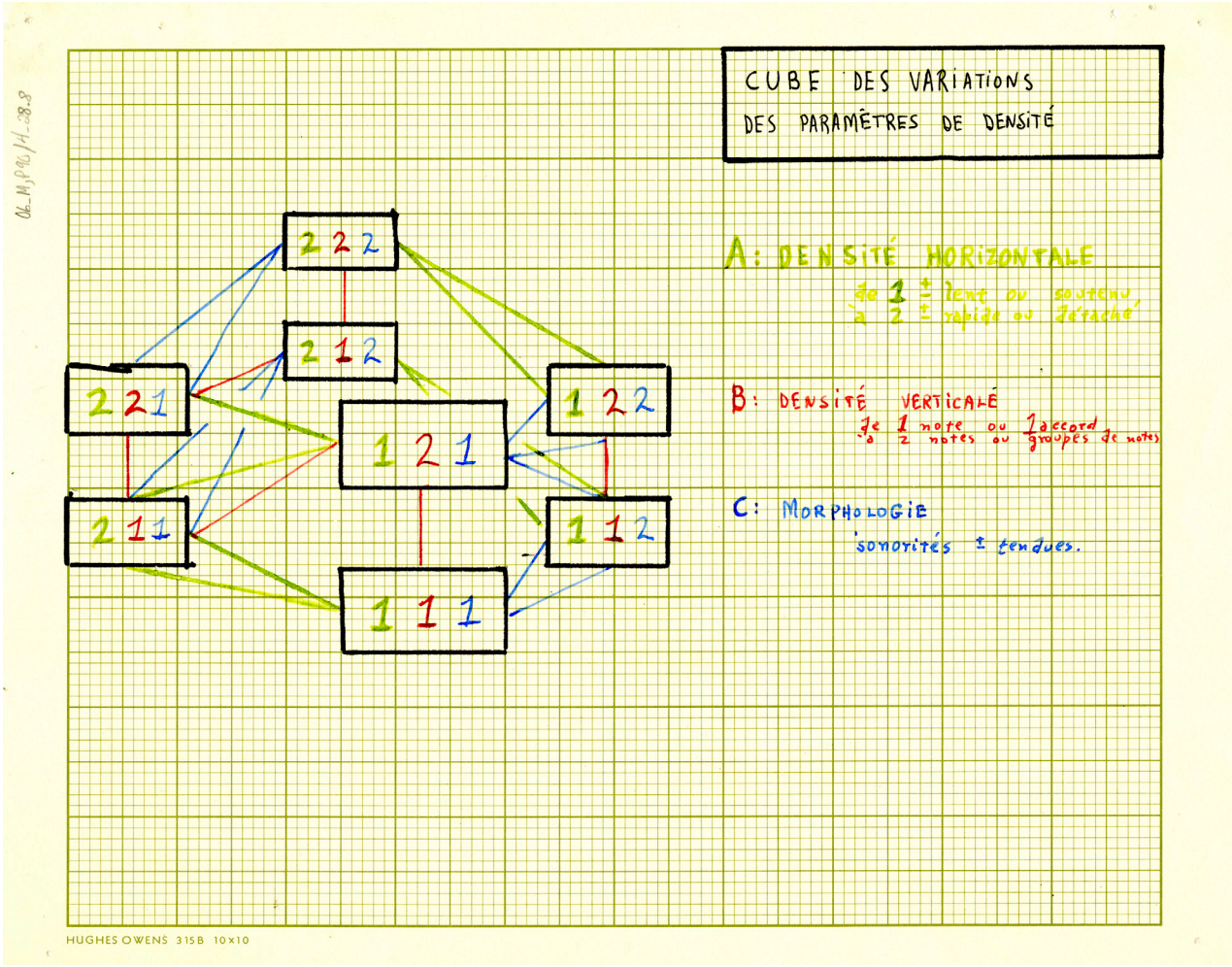


**Figure 5 :** « Cube des variations des paramètres de densité », Fonds Pierre Mercure, MSS6006_M,P90l4_28.8.

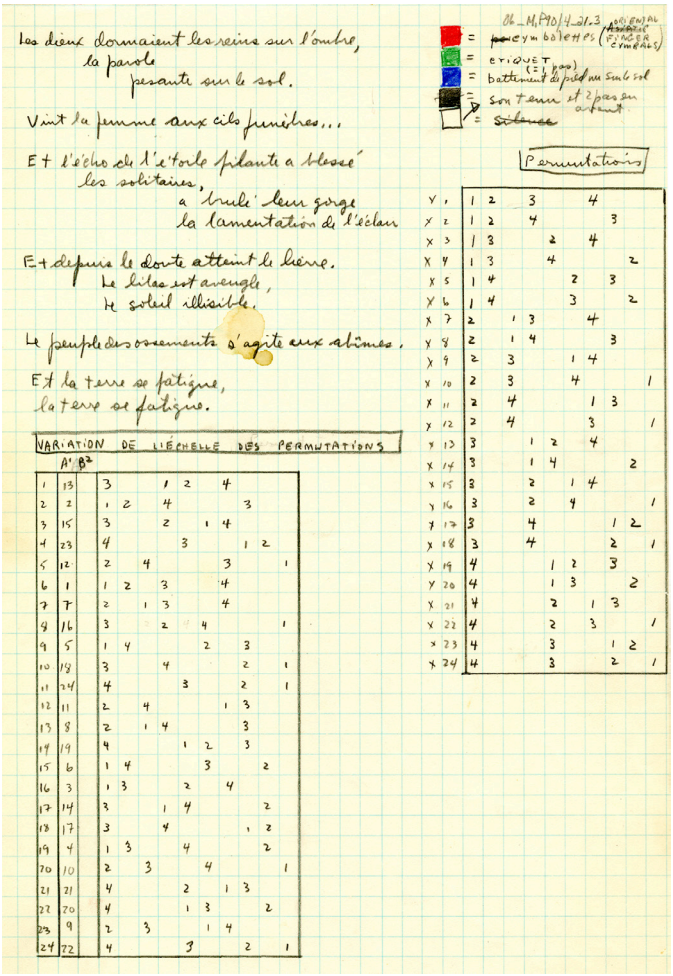



Aubin 1965, 3), une écoute attentive de l'œuvre et une étude de la Figure 2 révèlent que les différentes techniques de jeu et les types de sons des percussions et des groupes instrumentaux et vocaux — sons à hauteurs non-définies, claviers frappés en tremolos, sons longs qui résonnent ; la harpe et le piano sont aussi employés principalement pour leurs qualités percussives. De la même façon, les chœurs chantés (au début et à la fin) et parlés (au milieu de l'œuvre) alternent entre eux, tout comme les *glissandi* ascendants (troisième section) et descendants (cinquième section) constituent les paramètres musicaux qui délimitent la succession palindromique des sections[38]. Je suis d'avis que ce travail sur la distribution des timbres instrumentaux crée un contrepoint non pas des hauteurs, mais bien des qualités sonores : la prise en charge des timbres comme matériel de composition, de même que l'aspect percussif de certains modes de jeux instrumentaux constituent finalement une approche résolument moderniste, qui rappelle la démarche timbrale varésienne plus que Mercure ne semble le croire[39]. D'un point de vue plus théorique, il faut encore préciser que certains documents conservés dans le Fonds Mercure nous révèlent une partie des démarche du compositeur quant à la gestion des différents paramètres : on y retrouve d'abord un « Cube des variations des paramètres de densité » (Figure 5), où interagissent les trois paramètres de la densité horizontale, de la densité verticale et de la morphologie. En explicitant la polarisation de chaque paramètre — de « lent ou soutenu » à « rapide ou détaché » pour le plan horizontal, de « une note ou un accord » à « deux notes ou groupes de notes » pour le plan vertical, et « sonorités plus ou moins

[38] Il est intéressant de noter que le chœur parlé confère un caractère parfois bruitiste à l'œuvre en créant l'effet d'une foule aux propos indistincts. L'inintelligibilité du texte inscrit *Psaume pour abri* aux côtés d'autres œuvres vocales de l'après-guerre, telles que *Nuits* de Xenakis (1967) ou *Le marteau sans maître* de Boulez (1954).

[39] Rappelons aussi que Fernand Ouellette fut le premier biographe d'Edgard Varèse — la première édition de la monographie remonte à 1966 — après avoir dirigé, en 1959, l'ouvrage *Visages d'Edgard Varèse* auquel prirent notamment part les compositeurs québécois Serge Garant, Gilles Tremblay, François Morel et Jean Vallerand, de même que Varèse lui-même. Les références de ces ouvrages apparaissent dans la bibliographie. J'utilise la typographie *Edgard*, moins fréquente lorsqu'il est question du compositeur que *Edgar*. C'est que les ouvrages de Ouellette le nomment sous cette forme, qui serait aussi l'orthographe utilisée par Varèse lui-même.

**Figure 6 :** « Permutations[40] », Fonds Pierre Mercure, MSS6006_M, P90l4_21.3.




tendues » pour l'aspect morphologique —, ce document permet d'éclaircir l'interaction de certains paramètres dans la conceptualisation de cette œuvre. Un document de nature similaire révèle pour sa part que le compositeur a aussi fait appel à des tables de permutations numériques dont je n'ai pu, à ce jour, identifier l'usage exact (Figure 6). Bien que ces matériaux archivés ne révèlent pas le plan du déroulement de ces interactions, le document nous renseigne malgré tout sur les procédés compositionnels auxquels Mercure a eu recours, en phase avec le haut souci d'organisation des matériaux musicaux manifesté par de nombreux compositeurs de l'après-guerre.

Tous ces documents témoignent du souci du détail et de la construction rigoureuse de la musique de Pierre Mercure. Le niveau de planification et d'organisation des différents aspects du matériau, les tables de permutations, le cube des variations paramétriques et les étapes de l'enregistrement des bandes, toutes ces traces tangibles de la démarche du compositeur révèlent un processus créateur hautement structuré, qui ne craint pas d'avoir recours à des modes complexes d'organisation du sonore[41]. Il va de soi que l'œuvre ne se résume pas à ses étapes les plus purement techniques, mais ces dernières s'inscrivent néanmoins résolument dans l'attitude générale d'une époque. Ce que je souhaite démontrer en mettant ces aspects en lumière, c'est que l'approche adoptée par Mercure au moment de la composition de *Psaume pour abri* témoigne de cette acceptation, mentionnée précédemment, d'embrasser les moyens et les défis qui sont posés à l'artiste par son époque. Ainsi Mercure affirmait-il que

> l'artiste, le compositeur doit être sincère dans sa représentation de notre nouvelle ère. Il lui incombe de jouer son rôle dans ce nouveau monde qui évolue inévitablement, qu'il le veuille ou non. L'artiste doit choisir : le faire sien ou s'évader. Mais ne serait-ce pas avouer sa défaite que d'abandonner la lutte au moment où de si graves questions sont en jeu ? (Maillard 1971, 24).

Que ces questions soulevées par Mercure aient seulement trait à la musique de son époque, ou qu'elles se rapportent de surcroît aux maux politiques de celle-ci, il est difficile d'en décider. Il nous faut cependant considérer qu'il n'y a peut-être pas lieu de chercher à établir une si nette distinction. On l'a vu, il fut un temps où l'on croyait que la première forme de l'engagement, c'était d'abord d'accepter de se confronter aux problématiques propres à son temps. C'est dans ce contexte que je suis d'avis qu'il convient de resituer l'œuvre.

## Conclusion

En rétrospective, rappelons les principales idées soulevées dans ce texte. On y a abordé la question de l'engagement de

[40] Cette table de permutations n'est pas sans évoquer celles utilisées par Dallapiccola, Maderna et Nono en vue de la composition de leurs propres œuvres. Cette observation renforce la conviction que l'enseignement des trois compositeurs italiens ait pu jouer d'influence sur l'approche créatrice de Mercure. Cette observation est d'ailleurs approfondie par Triebel (2015, 25-28).

[41] Encore que les attaches de Mercure à certaines musiques du passé demeurent relativement évidentes. Il me semble en ce sens légitime de rappeler que le compositeur a placé cette œuvre sous le signe de la cantate, genre qu'il a pu chercher à réactualiser. Peut-être est-il possible d'y voir une réponse baroque à la « Leçon de composition comparée : Le Moyen Âge et la Nouvelle musique » (« *Vergleichende Kompositionslehre : Mittelalter und Neue Musik* ») (Borio et Danuser 1997, vol. 3, 614) dispensée par Bruno Maderna alors que Mercure était à Darmstadt, en 1962. Ce dernier reprend en effet, dans *Psaume pour abri*, l'alternance chœur/soliste typique de la cantate ; à travers l'instrumentation (clavecin) et le — rare — recours à des gestes stéréotypés (formules cadentielles) reparait par ailleurs timidement le continuo de l'orchestre baroque, tandis que les percussions en tremolo font entendre à plusieurs reprises ce qui ressemble à une série jouant un rôle similaire à celui du *basso ostinato*. Plusieurs documents contenus dans les archives de Mercure laissent croire qu'il aurait élaboré une longue série, sans doute de 24 sons, telle que celle utilisée pour *Tétrachromie* (Triebel 2015, 49-65) et *Lignes et points* (Cherney 2011, 108-111) (voir Figure 6). Cette dernière idée s'avère cependant difficile à confirmer puisqu'il ne nous reste que des extraits fragmentaires de la partition de *Psaume pour abri*.

l'artiste à travers la pratique de son art. Si l'on en considère l'aspect textuel, la trame narrative de *Psaume pour abri* ne laisse aucun doute quant à la nature des intentions du poète et du compositeur. Cette grande fresque d'apocalypse met en scène « l'âme de l'homme,/la morte,/[qui] comme un nuage d'insectes/[aurait] dévasté l'infini[41] ». Partout l'obscurité, le chaos, l'abîme de l'homme. À la lecture de cette poésie et du discours de présentation de Mercure, on se remémore combien, devant la menace constante d'un glissement diplomatique, ceux qui virent l'érection du Mur de Berlin peuvent avoir vécu cette période dans un sentiment d'anxiété. Que ces traces nous parviennent aujourd'hui justifie déjà qu'on s'y attarde, puisque l'appel lancé vers nous depuis cette Guerre froide dont nous ne sommes pas encore si éloignés a le potentiel de nous éclairer sur les conflits qui nous sont contemporains et qui croissent en conséquence des affrontements d'hier. Ce rôle de la connaissance et de la compréhension du passé correspondent à ce qu'Antonio Gramsci assimilait à la notion de *culture*, postulant que cette dernière consiste en « l'atteinte d'une conscience supérieure, à travers laquelle il nous est possible de comprendre notre valeur et notre place dans l'histoire » (Gramsci 1994 [1916], 10). Connaître, donc, pour s'évader de ces tranchées circulaires et concentriques que sont trop souvent les conflits de l'homme (armé). Connaître, mais aussi s'affranchir, toujours, de cette connaissance pour se réinventer. Sur le plan musical, c'est dans la recherche de renouveau technique que Leibowitz et Nono ont vu le moyen de secouer la sclérose qu'engendre la répétition des habitudes créatrices héritées du passé. Ajoutons à cela l'idée voulant qu'à un moyen nouveau corresponde une démarche nouvelle, et l'on se souviendra que Horkheimer et Nono appelaient au développement de l'imagination, ce levier permettant de faire s'écrouler les formes prescrites de la pensée. Ces impératifs d'imagination, de renouveau et d'exploration de l'inédit, puisqu'ils font de l'œuvre achevée le symptôme du moment qui l'a vu naître, constituent ce *sens* qui supplée à la *signification* dont l'absence de texte nous priverait en contexte de musique strictement instrumentale. Qu'il me soit enfin permis de postuler que l'engagement de l'artiste dont l'art est dit *non-signifiant* s'observe, en fait, dans ce que l'œuvre devient symptomatique de son temps, dans ce qu'elle génère de *sens* au cœur de son époque.

Voilà finalement, à mon avis, quelle forme prend l'engagement de Pierre Mercure au moment où il compose *Psaume pour abri*. Écrite au cours d'une importante période de transition dans la pratique créatrice du compositeur, cette œuvre se veut non seulement le symptôme affiché (textuel) de la crainte d'une débâcle nucléaire, mais aussi le témoin d'un désir de participer aux avancées musicales de son temps : sonder les possibles de l'univers électronique et de l'enregistrement sur bande, s'éloigner des formes reçues du lyrisme, y substituer la nouveauté d'une expressivité qui, abstraite, n'en demeure pas moins riche de sens, et offrir le fruit de ses recherches au public, sans doute dans l'espoir que ce dernier s'ouvre à de nouvelles représentations du monde qui l'entoure. Il aura fallu une imagination considérable à ce musicien — d'abord plutôt traditionnel dans sa démarche — pour s'émanciper au-delà des frontières du commun et de l'accepté. Au fil de ses différents voyages, il a trouvé les moyens techniques de cette émancipation ; dans cette grande soif de transcendance du visage d'un peuple qu'était la Révolution tranquille, il aura peut-être aussi puisé ce qu'il lui fallait d'inspiration pour s'y abandonner. Il ne fait aucun doute que cela participât de l'ère du temps ; nul étonnement, pour conclure, que l'œuvre de Mercure reflète certaines notions de ce *Rapport Rioux* auquel Ouellette prit part : qui prescrivait qu'on logeât la créativité des arts au sein de ce creuset de l'affranchissement par la connaissance qu'est l'instruction publique, et qu'on fit de l'idéal de l'art le moyen de l'utopie.

## RÉFÉRENCES


Fonds Pierre Mercure (MSS 60), Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) Vieux-Montréal, Montréal.

Adorno, Theodor Wisengrund (2002) [1955]. « The Aging of the New Music », dans Richard D. Leppert et Susan H. Gillespie (dir.), *Essays on Music*, Berkeley, University of California Press, p. 181-202.

Bisbrouk, Noël (1956). « Portrait de compositeur canadien : Pierre Mercure », *Le journal musical canadien*, vol. 2, nº 4, février, p. 2.

Boivin, Jean (2011). « Pierre Mercure, Gilles Tremblay, et quelques autres compositeurs canadiens aux *Ferienkurse* à Darmstadt dans les années 1950 et 1960 », *Circuit*, vol. 21, nº 3, « Musique automatiste ? Pierre Mercure et le *Refus global* », p. 55-73.

Borio, Gianmario, et Hermann Danuser (1997). *Im Zenit der Moderne : Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966 : Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, vol. 3, Freiburg im Breisgau, Rombach.

Caron, Claudine, et Jonathan Goldman (dir.) (2011). *Circuit*, vol. 21, n° 3, « Musique automatiste ? Pierre Mercure et le *Refus global* ».

Carroll, Mark (2002). « Commitment or Abrogation ? Avant-Garde Music and Jean-Paul Sartre's Idea of Committed Art », *Music & Letters*, vol. 83, nº 4, p. 590-606.


[42] Extrait de « Psaume pour abri–III ».

Cherney, Brian (2011). « Aborder la modernité. *Triptyque* et *Lignes et points* de Pierre Mercure », *Circuit*, vol. 21, nº 3, « Musique automatiste ? Pierre Mercure et le *Refus global* », p. 99-116.

Cherney, Brian (2014). « Pierre Mercure : Aborder la modernité », dans Jonathan Goldman (dir.), *La création musicale au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 15-38.

Collins, Nick (2007). « Musical Robots and Listening Machines », dans Nick Collins et Julio Escrivan Rincón (dir.), *The Cambridge Companion to Electronic Music*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, p. 171-200.

Corbo, Claude (2006). « Introduction » dans Claude Corbo (dir.), *Art, éducation et société postindustrielle : Le rapport Rioux et l'enseignement des arts au Québec, 1966-1968*, Sillery, Septentrion, p. 9-92.

Decroupet, Pascal, et Elena Ungeheuer (1998). « Through the Sensory Looking-Glass: The Æsthetic and Serial Foundations of *Gesang der Jünglinge* », *Perspectives of New Music*, vol. 36, nº 1, p. 97-142.

Donin, Nicolas, Laurent Feneyrou et Pierre-Laurent Aimard (dir.) (2013). *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Lyon, Symétrie, coll. « Symétrie recherche ». 2 vols.

Druick, Zoë. « Remedy and Remediation: The Cultural Theory of the Massey Commission », *Review of Education, Pedagogy and Cultural Studies*, vol. 29, nº 2-3, p. 159-174.

Fortman, Michel (1989). « La politique de défense canadienne », dans Paul Painchaud (dir.), *De Mackenzie King à Pierre Trudeau : Quarante ans de diplomatie canadienne, 1945-1985*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 471-524.

Gill, Louis (2012). *Art, politique, révolution : Manifestes pour l'indépendance de l'art : Borduas, Pellan, Dada, Breton, Rivera, Trotsky*, Montréal, M Éditeur.

Gingras, Claude (1965). « La jeune musique canadienne : Pierre Mercure à l'OSM, Roger Matton à l'Heure du concert », *La Presse*, 20 février. Cahier des arts et des lettres, page couverture.

Gramsci, Antonio (1994) [1916]. « Socialism and Culture », dans Richard Bellamy et Virginia Cox (dir.), *Antonio Gramsci : Pre-Prison Writings*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, p. 8-12.

Horkheimer, Max (1972). « Art and Mass Culture », dans *Critical Theory: Selected Essays*, New York, Herder and Herder, p. 273-290.

Jordà, Sergi (2007). « Interactivity and Live Computer Music », dans Nick Collins et Julio Escrivan Rincón (dir.), *The Cambridge Companion to Electronic Music*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, p. 87-106.

*Le journal musical canadien* (1956). « Opinions canadiennes sur la musique contemporaine », vol. 2, nº 4, février, p. 2.

Kallmann, Helmut, et J. Stewart (2006). « Commission Massey », dans *L'encyclopédie canadienne*. *Historica Canada*, http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/la-commission-massey/, consulté le 17 mai 2017.

Laplante, Louise (dir.) (1976). *Compositeurs au Québec : Pierre Mercure*, Montréal, Centre de musique canadienne à Montréal.

Leibowitz, René (1950). *L'artiste et sa conscience : Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*, Paris, L'Arche.

Litt, Paul (2012). *The Muses, the Masses, and the Massey Commission*, Toronto, University of Toronto Press.

Maillard, Jean (1971). « Pierre Mercure (1927-1966) : *Psaume pour abri* (1963) », *L'éducation musicale*, nº 179, juin.

Mercure, Pierre (1963). « *Psaume pour abri* (*Psalm for Shelter*) », dans *Centre de musique canadienne*, http://www.centremusique.ca/fr/node/15114, consulté le 15 mai 2017.

Mercure, Pierre (1990). « Psaume pour abri », Radio-Canada International, ACM 35, 4 disques compacts (*Pierre Mercure : Anthologie de la musique canadienne*).

Nono, Luigi (2007) [1963]. « Musique et *resistenza* », dans *Écrits*, Genève, Contrechamps, p. 166-170. Textes traduits de l'italien et de l'allemand par Laurent Feneyrou.

Ouellette, Fernand (dir.) (1959). *Visages d'Edgard Varèse*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.

Ouellette, Fernand (1963). « Dernière heure : Lettre aux mystiques de la violence », *Liberté*, mars-[21]avril, éditorial inséré dans la revue, 3 pages.

Ouellette, Fernand (1966). *Edgard Varèse*, Paris, Seghers.

Ouellette, Fernand (1980). *Tu regardais intensément Geneviève*, Montréal, Quinze.

Ouellette, Fernand (2015). Propos inédits tenus dans le cadre d'une entrevue accordée à Paul Bazin le 17 décembre, Laval, Résidence de Ouellette.

Ricard, Marie-Andrée (1996). « Mimésis et vérité dans l'esthétique d'Adorno », *Laval théologie et philosophie*, vol. 52, nº 2, p. 445-456.

Rioux, Marcel (1969). *Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec*, Québec, Éditeur officiel du Québec.

Rivest, Johanne (1998). « La représentation des avant-gardes à la Semaine internationale de musique actuelle (Montréal, 1961) », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 19, nº 1, p. 50-68.

Roy, Pierre-Georges (1919). *Les petites choses de notre histoire. Première série*, Lévis, Québec.

Saint-Aubin, Daniel (1965). « On a tout à gagner à avoir de l'audace… », *Le quartier latin*, 28 janvier, p. 3.

Sartre, Jean-Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, coll. « La Blanche ».

Sartre, Jean-Paul (1950). « Préface », dans René Leibowitz, *L'artiste et sa conscience : Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*, Paris, L'Arche.

Schaeffer, Pierre (1966). *Traité des objets musicaux : Essai interdiscipline*, Paris, Éditions du Seuil.

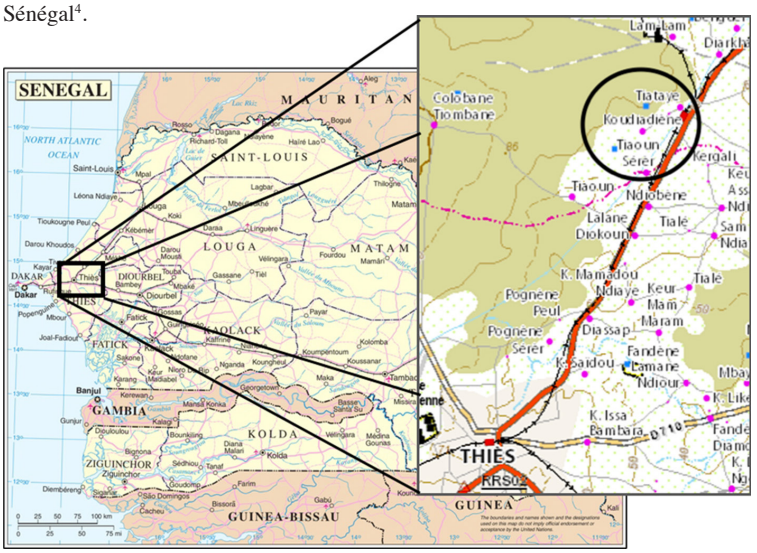
Triebel, Caitlyn Marie (2015). « Pierre Mercure and the Contemporary : Reflexions of Influence and Ideology in *Tétrachromie* (1963) », mémoire de maîtrise, University of Alberta.

# « Quand faire *et* dire[1] » : Construction d'une communauté performancielle chez les Sérères noon du Sénégal[2]

Anthony Grégoire
(Université de Montréal, École des hautes études en sciences sociales)

La prémisse de mes recherches nous ramène à une expérience vécue en juin 2010, à Koudiadiène, au Sénégal, village catholique sérère noon[3] en banlieue de Thiès (Figure 1). C'est par le plus grand des hasards que j'y ai trouvé une chorale à quatre voix constituant le cœur d'une pratique musicale bien implantée dans toutes les sphères d'activité de la communauté, de la liturgie aux festivités en passant par les tâches quotidiennes. Dès les premiers jours de mon séjour au village, une complicité musicale s'est installée avec les membres de la communauté, et j'ai été invité à intégrer les rangs de la chorale. Mon premier étonnement fut d'y trouver des partitions musicales de chants chorals écrits à quatre voix dans un système de notation typiquement occidental. Ma surprise fut encore plus grande lorsque j'ai été invité par les membres du chœur à accompagner la chorale à la guitare : je ne réussis aucunement à faire concorder partition et chant. Intrigué, et pour le moins gêné par cette piètre performance de ma part, j'ai alors décidé de dédier les années suivantes à la compréhension de ce que je venais de vivre. Les lignes qui suivent témoignent donc de ce questionnement et de mes réflexions qui se sont poursuivies même après le dépôt de mon mémoire de maîtrise (Grégoire, 2016).

**Figure 1** : Situation géographique de Koudiadiène dans la région de Thiès, Sénégal[4].




Si je croyais me trouver dans un milieu de tradition orale, supposant l'absence d'un quelconque support écrit, j'ai été confronté à une première énigme : l'existence *ponctuelle* de partitions dans une communauté dont les savoirs et savoir-faire s'inscrivent pourtant dans la foulée d'une culture d'oralité musicale. Deuxièmement, les choristes, en situation de performance, semblent ignorer totalement la notation *musicale* du répertoire ; la réalisation chantée diverge donc de ce qui figure sur la partition. Le seul élément rigoureusement respecté est le texte, mais non les notes. Délaissant volontairement, par souci de concision, le rôle que joue cette partition, son statut et ce qu'elle apporte au choriste dans ce contexte de réalisation, j'ai plutôt centré les lignes suivantes sur la fonction du chant choral pratiqué

## Mon questionnement…

[1] Cette expression s'inscrit dans la foulée des théories de la performativité amenées par Austin (1970) qui écrivait « Quand dire, c'est faire » et, plus tard, Desroches (2005) qui inversait l'énoncé en écrivant « Quand faire, c'est dire ». Suivant la réalité de mon propre terrain, il me semble plus adéquat de poursuivre avec « Quand faire *et* dire ».

[2] Cet article repose sur mon mémoire de maîtrise en ethnomusicologie déposé à la Faculté de musique de l'Université de Montréal en avril 2016, et les observations présentées font suite à mes recherches sur le terrain en 2014, 2015 et 2016.

[3] Les Sérères, au Sénégal, sont généralement divisés en deux « familles » : les Sérères Singandum, dans le sud, qui peuvent être subdivisés en deux ou trois sous-groupes selon les différentes sources, et les Cangin, situés de Thiès à la Petite-Côte, famille divisible en ndut, palor, saafen, noon, et lala (Dupire 1992 ; Richard 2015). Suivant les différentes sources consultées se pose le problème de l'écriture des mots « sérère » et « noon » qui se présentent sous une pléthore de formes orthographiques. L'orthographe utilisée ici est celle proposée par la Société internationale de linguistique (SIL) de Dakar, soit *sérère* (pluriel *sérères*), avec majuscule lors de la nominalisation (*Sérère*), et *noon* (pluriel *noons*, uniquement lorsqu'utilisé comme adjectif nominal, ex. les *noons*). Si différentes, les graphies originales de ces mots sont toutefois conservées dans les citations.

[4] *Vidinani.com* (2011). http://www.vidiani.com/maps-of-senegal/, consulté le 14 juillet 2018 ; *BaseGéo*, http://www.basegeo.gouv.sn, consulté le 14 juillet 2018.

au sein de la paroisse de Koudiadiène et le processus d'appropriation du répertoire mis en œuvre par les choristes comme source de résultantes sonores différentes d'un même chant. Or, ces manifestations sont tenues pour identiques, et bel et bien représentatives de la représentation graphique (la partition, le cas échéant) de l'œuvre elle-même. En outre, et c'est ici que réside l'essentiel du propos du présent article, la performance chorale chez les Sérères noon de Koudiadiène renvoie à « une série de modalités de production et de mises en communication qui contribue de façon significative à l'édification de la stylistique [de cette] pratique musicale » (Desroches 2008, 104). Je tenterai de démontrer que l'ensemble choral est un lieu où l'on s'approprie un vaste répertoire dans un processus temporellement étendu et selon des règles strictes qui participent de la construction d'une *communauté performancielle*, d'après la notion de « performance collective » d'Emmanuelle Olivier[5], règles qui s'appliquent bien au-delà des seuls membres de la chorale. Il est important de préciser que la littérature scientifique ne présente, à ma connaissance, aucun titre portant sur les pratiques musicales des Sérères noons avant, et même pendant la colonisation du Sénégal. En fait, pratiquement aucune littérature ne présente les Sérères noon, à l'exception de trois brèves monographies[6] ; toute la recherche demeure donc à faire. Néanmoins, il existe une vaste littérature « excluant » les noons, en ce sens que nous sommes en mesure, grâce au croisement des sources orales et écrites (archives coloniales et missionnaires, récits d'exploration, cartes de navigateurs, études d'ethnobotanique et de zoologie, etc.), de dresser un portrait global de *ce que les noons ne sont pas*. Sera donc présentée ici la communauté de Koudiadiène selon mes propres observations, soutenues lorsque possible par la littérature existante, en commençant par les acteurs et leur pratique musicale remis en contexte. Je m'attarderai ensuite à l'ensemble choral et son corpus et, après avoir présenté un nouveau modèle d'analyse illustrant les réalités du terrain, je tenterai enfin d'expliciter l'importance attribuée au phénomène en question chez les noons de la paroisse Saint Pierre Julien Eymard.

## Les acteurs et leur pratique : mise en contexte

Tout d'abord, comme il est question ici de pratiques musicales au sein d'une paroisse catholique au Sénégal, il importe de mettre en lumière le contexte d'observation, notamment les pratiques religieuses en présence sur ce territoire colonial. En effet, si la problématique observée à Koudiadiène s'inscrit dans un contexte de foi chrétienne, « on compte chez les Cangin plus de musulmans que de catholiques, mais néanmoins plusieurs cultes animistes se maintiennent » (Dupire 1992, 193). Effectivement, si les Sérères tendent de plus en plus à adhérer à l'Islam, les noons font figure d'exceptions et demeurent à ce jour, et selon mes observations, majoritairement catholiques. Ciss mentionnait aussi à ce sujet que

> les Seereer étaient toujours convaincus qu'être chrétien n'était pas incompatible avec certaines valeurs de la culture locale, que le syncrétisme était une manière de renforcer leur foi en un Dieu Unique, et de mieux se protéger des mauvais esprits. Il n'était donc pas question, pour eux, d'abandonner certaines pratiques. Un tel comportement aurait entraîné leur néantisation culturelle […]. Partout où le Christianisme s'était imposé chez des peuples de culture différente, il se posait la question de la prise en compte des coutumes et usages locaux [afin d'éviter, notamment,] les nombreux cas d'apostasie observés chez les Ndut et chez les Noon (Ciss 2000, 331-32).

C'est donc dans la foulée de la persistance d'éléments animistes dans la foi catholique que s'inscrit la paroisse de Koudiadiène, fondée en 1973 par le Père Paul Signori, sacramentin italien (Père Antoine Ndong, entrevue du 19 décembre 2014) : un projet d'évangélisation fondé sur l'acceptation des croyances des noons qui partageaient alors cette conception d'un Dieu unique.

Si la littérature coloniale tend à aborder la confrontation des religions et des croyances à partir de la mésentente entre les parties, la musique africaine étant considérée par le colonisateur « insuffisante pour la moralisation [et] inadéquate au recueillement et à l'élévation de l'âme » (Mbandakulu 2005, 145), une tout autre lecture des faits doit être considérée, car comme nous l'indique Christine T. N. Dang, « sur le plan musical, ces lectures impliquent une incompatibilité fondamentale entre les formes d'origine européenne et l'expressivité africaine authentique, oubliant la longue histoire du contact et de l'échange entre ces deux catégories[7] » (Dang 2014, 115). Une fois admise cette différence entre les littératures coloniale et missionnaire, il est possible de concevoir le contact des Spiritains et des Sacramentins avec les noons comme ayant été plutôt aisé et

[5] La performance collective, telle que conçue par Emmanuelle Olivier, renvoie à l'« élaboration de la mélodie […] éminemment individuelle, condition nécessaire à la fabrication du contrepoint, puisque toutes les voix sont structurellement équivalentes. Au-delà du cheminement de chacune des voix, l'analyse d'une telle performance collective permet d'aborder la question de l'interaction entre [ces voix tout en considérant] que la mise en forme d'un chant ne résulte pas de la simple addition de mélodies individuelles » (Olivier 2004, 18).

[6] Il s'agit de *La religion des Nones (Sénégal)* (Tastevin 1934), *Coutume des Sérères None (Cercle de Thiès)* (Dulphy 1939), et *Les Nones* (Boutrais 1952 ; texte incomplet).

[7] « [O]n the musical level, these readings imply fundamental incompatibility between European-originated forms and authentic African expressivity, dismissing the long history of contact and exchange between these two categories ». Toutes les traductions sont de l'auteur, sauf indication contraire.

s'étant déroulé dans une certaine compréhension réciproque, permise notamment par la concordance entre les différentes croyances (Ciss 2000). De plus, après l'indépendance du pays, déclarée le 20 août 1960, l'Église catholique y sera dirigée à partir de 1962 par le Cardinal Hyacinthe Thiandoum, Sénégalais natif de Poponguin (Benoist 2008). Si Prévost et de Courtilles (2009) nous rappellent que c'est avec les missionnaires catholiques que le chant grégorien s'est implanté à l'église en Afrique de l'Ouest, c'est sous la gouverne de Monseigneur Thiandoum que les chants et hymnes à quatre voix en langues vernaculaires ont été intégrés au culte et se sont répandus au sein de toutes les paroisses catholiques du Sénégal (Benoist 2008 ; Dang 2014). Cette époque coïncide aussi avec le Concile Vatican II (1962-65) qui encourage l'adaptation du culte aux us et coutumes traditionnels, notamment en ce qui a trait à la langue, aux particularités culturelles et à l'utilisation des instruments de musique (Dang, 2014). Ainsi que le rappelle à juste titre Dang,

> de multiples codes éthiques et chemins spirituels peuvent coexister comme des couches polyphoniques les unes sur les autres — comme une harmonie à quatre voix dans laquelle chacun des choristes énonce une ligne mélodique divergente, mais musicalement et intimement liée aux autres au sein de l'ensemble[8] (Dang 2014, 122).

Il devient donc nécessaire d'observer la performance chorale non pas sur un seul mode d'expression artistique, mais comme des événements sociaux *et* musicaux. C'est cette conception qui a été retenue ici parce que cette musique se caractérise par un lien indissociable entre la vie quotidienne, l'environnement et les sujets pratiquants ; elle est en ce sens, fonctionnelle, et sera donc rapidement associée, chez les noons, à la routine quotidienne. Néanmoins, le phénomène présenté ici témoigne d'une pratique qui n'est pas représentative à elle seule de la culture musicale à Koudiadiène et qui résulte déjà du contact prolongé avec les missionnaires catholiques : elle est le fruit d'un phénomène d'échange et de partage bien institué entre l'Église catholique et les villageois de la paroisse.

En outre, les enfants de la paroisse de Koudiadiène sont orientés très tôt vers un ou l'autre des mouvements initiés par l'Église, que ce soit le mouvement scout ou le renouveau charismatique, par exemple. Il s'agit là pour eux d'un choix personnel et qui peut être modifié, mais les jeunes qui choisissent d'intégrer les rangs de la chorale s'inscrivent non seulement dans un mouvement à *vocation* musicale, mais aussi dans une série d'ensembles chorals se substituant l'un à l'autre, et ce, durant toute la vie du choriste ; celui-ci a en effet la possibilité de changer d'ensemble, au sein de ce mouvement, suivant son âge, tandis que les autres groupes auxquels un enfant peut adhérer sont davantage axés sur les jeunes. Hommes et femmes, jeunes comme moins jeunes, peuvent en outre intégrer les rangs de la chorale en tout temps. C'est véritablement ce qui distingue le mouvement choral des autres mouvements : il se divise en sous-ensembles pour une meilleure adaptation aux choristes et permet la création d'un sentiment d'appartenance plus fort. La pratique chorale dépend également de la participation active de plusieurs acteurs qui détiennent différents rôles. D'un côté, on observe les interprètes ou performeurs, soit les choristes, les apprentis, et les chefs/maîtres de chœur ; de l'autre, on retrouve les fidèles ou les récepteurs. Si la fonction des choristes est claire, certains d'entre eux — ceux qui démontrent une volonté particulière pour un apprentissage plus approfondi de la musique chorale — peuvent en faire la demande aux maîtres de chœur qui, s'ils acceptent, deviennent des mentors pour l'apprentissage de la direction chorale. Ces apprentis maîtres de chœurs se voient alors formés à *déchiffrer*, ou plutôt se voient *transmettre* une connaissance *orale* des partitions. On leur montre aussi comment jouer des différents instruments qui accompagnent la chorale au village, soit les *tams-tams*[9], la guitare électrique et le clavier. De plus, ce statut de transition amène la possibilité de devenir chef de chœur de la Petite chorale, l'ensemble des jeunes se situant approximativement entre 12 et 18 ans. Les maîtres de chœur, généralement au nombre de six ou sept, assurent la direction des ensembles et la transmission du répertoire, ainsi que la gestion du corpus de la paroisse. Ils peuvent avoir ou non une formation spécialisée en musique, qui pourra notamment avoir été acquise au Conservatoire de musique de Dakar, ou avoir suivi l'instruction d'un autre maître de chœur à titre d'apprentis.

Du côté des récepteurs figurent les membres du clergé, soit le curé et le vicaire, et les membres de la communauté des six villages de la paroisse. Ces récepteurs ne sont pas moins *actifs* que les choristes et détiennent, au contraire, un rôle prédéterminant dans le déroulement de la bonne performance de la chorale, notamment en ce qui concerne les attentes et conduites d'écoutes régissant cette performance.

[8] « [M]ultiple ethical codes and spiritual paths may coexist like polyphonic layers upon each other—like a four-part harmony in which each voice enunciates a melodic contour of divergent yet fundamentally interrelated musical veracity ».

[9] Nom attribué par les noons à leurs tambours traditionnels et qui renvoie à une famille de quatre membranophones. Sur le plan de la forme et de la structure, la facture de ces instruments se situe à la croisée entre le *djembé* et le *sabar* : taillé en une seule pièce de bois sur laquelle est tendue une membrane unique à l'aide de lanières de cuir et de montants insérés dans les parois du fût. On accorde l'instrument en frappant simplement ces montants sur le sol afin de les faire entrer pour tendre la peau, ou en les retirant partiellement pour la détendre. On en joue en frappant la peau simultanément avec une main et une baguette (en tous les cas, une branche).

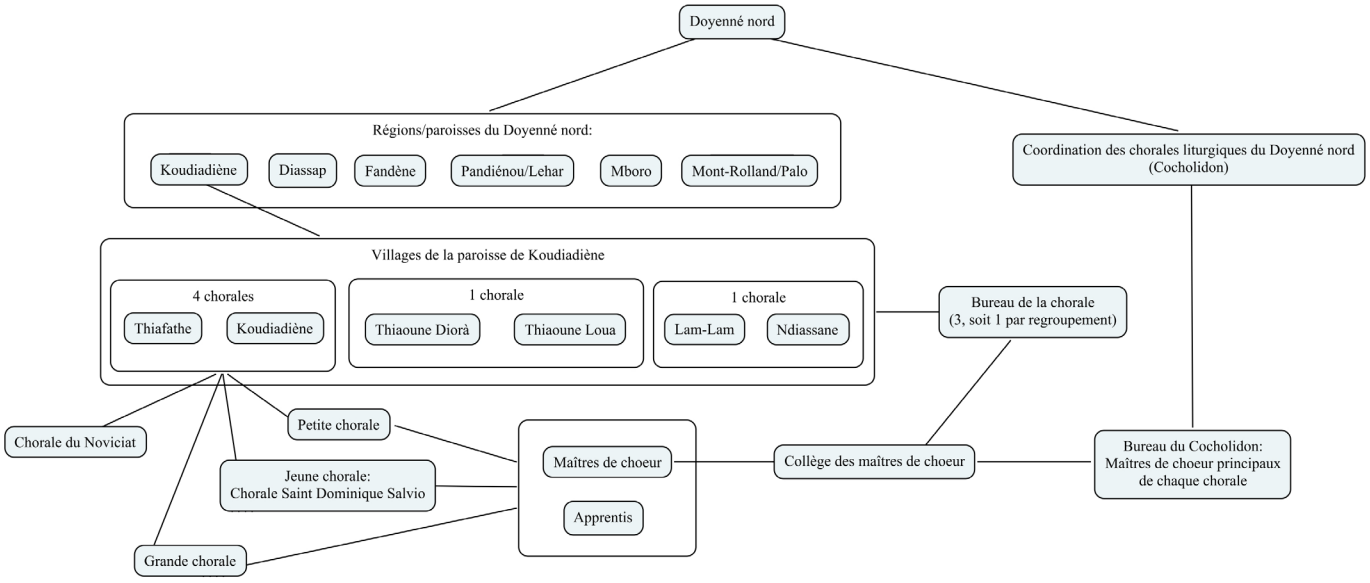
## La chorale à Koudiadiène

D'emblée, l'ensemble choral observé à Koudiadiène, la Grande chorale Saint Dominique Savio, renvoie à la formation occidentale à quatre voix, constituée en des registres de soprano, alto, ténor et basse (SATB). Le nombre de choristes au sein de la chorale n'est pas fixe et varie grandement en fonction de la période de l'année. Cependant, le répertoire de l'ensemble demeure polyphonique en tout temps, à l'exception des demandes d'intercession en faveur de la communauté, telles que la Prière universelle qui est d'ailleurs souvent chantée en homophonie, et auxquelles se joint l'ensemble des paroissiens, ou encore lorsqu'un groupe de choristes intone[10] la partie initiale d'une pièce, intonation qui sera suivie immédiatement par le chœur en polyphonie. Si, en 2010, mes premières observations faisaient état d'une seule chorale pour Koudiadiène et Thiafathe[11] (je n'avais pas alors relevé la présence d'autres chorales dans les autres villages de la paroisse), il en va différemment aujourd'hui : la paroisse ne compte pas moins de six chorales pour accompagner ses quelque 2 000 paroissiens dans la liturgie. À cette multiplication apparente des ensembles s'ajoute l'institutionnalisation de la pratique chorale dans un système de gestion complexe et à une échelle qui dépasse de beaucoup les limites mêmes de la paroisse de Koudiadiène. La paroisse participe donc à l'expansion de la pratique chorale dans une structure gestionnaire basée sur l'autoadministration et le bénévolat au sein de l'Église, ainsi qu'au sein même des ensembles que j'ai pu y observer (au nombre de quatre à Koudiadiène et Thiafathe). Si l'institutionnalisation de la pratique chorale ne peut être abordée plus longuement ici, elle peut être schématisée comme l'indique la Figure 2.

## Le corpus à l'étude

À l'image de l'ampleur institutionnelle de la pratique, le corpus de chants trouvé dans un local de l'église s'est révélé d'une richesse exceptionnelle, et la recension que j'ai effectuée en juillet et en août 2015 m'a permis de mettre au jour plus de 1 250 partitions et textes différents, rassemblés depuis au moins les 35 dernières années, et de provenances très diverses : du Sénégal à l'Afrique du Sud en passant par le Congo ; de l'Europe et de l'Amérique du Nord ; de même que des compositions originales, *écrites* par les membres de la paroisse, etc. De plus, la diversité de langue est tout aussi exceptionnelle : sérères du Sine-Saloum, ndut, noon et lala ; wolof, lingala, français, anglais, latin, créole, etc. Une conclusion est à tirer : ce n'est pas la provenance de la partition ni la langue du texte qui comptent, mais bien le *chant* et son *contexte d'exécution* ; ce sont eux qui soutiennent ensemble le *message*. Par exemple, pour certains chants, seul le texte demeure parmi les documents recensés à la paroisse, et la mélodie semble avoir été apprise depuis plusieurs années. Certains l'auront même apprise lors d'une messe, et n'auront donc aucun souvenir de l'apprentissage de ce chant en répétition. De plus, lorsque j'ai voulu connaître la signification de certains textes spécifiques, personne dans mon entourage n'a été en mesure de me dire de quelle langue

**Figure 2** : L'institutionnalisation de la pratique chorale à Koudiadiène.




[10] L'intonation, dans la liturgie catholique, est la partie initiale d'une œuvre musicale, chantée par un soliste ou un groupe de choristes pour annoncer l'entrée du chœur.

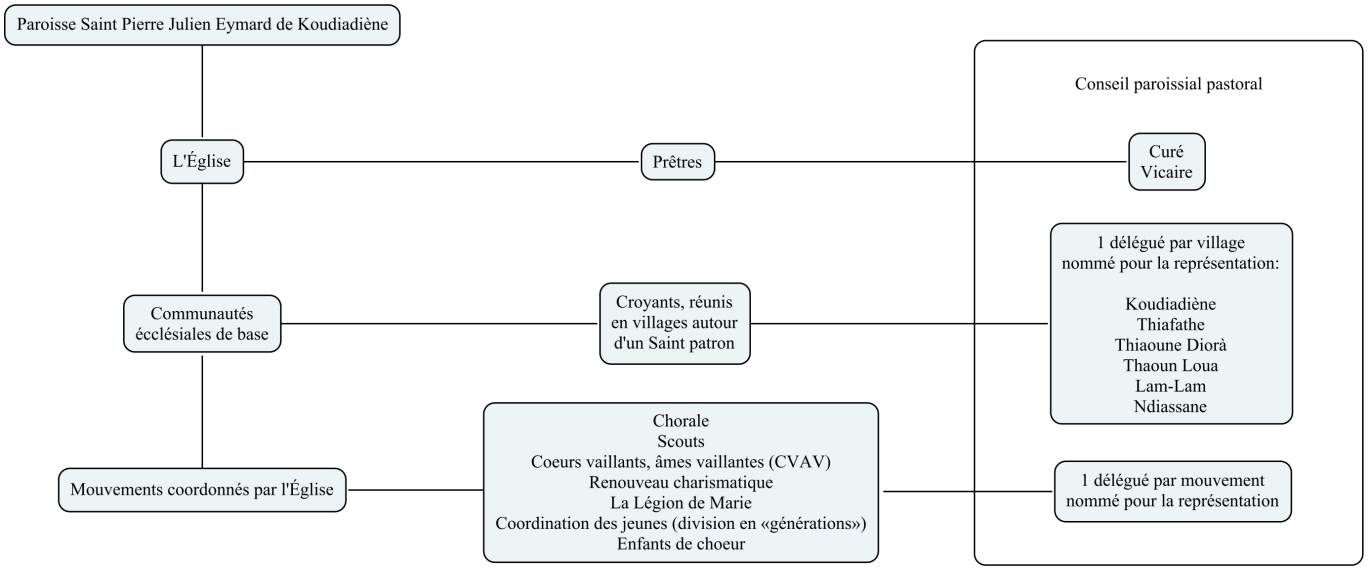
[11] J'ai logé lors de tous mes passages au Sénégal depuis 2010 à Thiafathe, mais ces deux villages sont si près que leur seule réelle délimitation géographique est l'église elle-même : d'un côté, Koudiadiène, et de l'autre, Thiafathe. D'ailleurs, si la paroisse porte le nom de Koudiadiène, c'est uniquement parce que c'est ce village qui a accepté de vendre ses champs pour la construction de l'église.

ou quel dialecte il s'agissait. C'est donc dire que la mélodie aura été intégrée depuis assez longtemps, et que le texte aura seul été conservé, sans pour autant que les choristes et les maîtres de chœur n'en connaissent la signification exacte. Pourtant, bien qu'ils aient mémorisé le chant, et comme j'ai pu l'observer, les choristes, en situation de performance, *regardent* le texte et le suivent à la lettre pour ne pas en déroger. De plus, ils savent exactement à quelle partie de la messe il correspond : la raison d'être de ces chants ne repose pas sur le chant lui-même, mais bien sur des règles de conduite et des attentes très strictes à respecter en situation de performance dans la liturgie. Aussi ces règles ne relèvent pas uniquement du musical, mais celles-ci soulignent sa raison d'être au sein du rituel de culte.

Cela m'amène à penser que si le répertoire recensé à la paroisse de Koudiadiène ne s'y retrouve qu'en raison, selon les dires de certains de mes informateurs sur le terrain, de la beauté de chaque chant, il n'en demeure pas moins que théoriquement, c'est le Conseil paroissial pastoral qui devrait en quelque sorte encadrer et gérer ce répertoire (Père Antoine Ndong, entrevue du 19 décembre 2014). En effet, selon les dires du curé de la paroisse, le corpus devrait être l'œuvre de toute la communauté qui aurait participé à sa construction, comme en témoigne le schéma de la Figure 3, qui illustre la constitution du Conseil paroissial pastoral.

Dans les faits, ce Conseil régule les pratiques culturelles de la paroisse et détermine les règles esthétiques et de conduite à suivre pour la bonne performance de la chorale : il impose ses décisions, et celles-ci sont sues et respectées par l'ensemble de la communauté, qu'il s'agisse ou non de membres de la chorale. La conception qu'a cette instance du répertoire se situe principalement aux niveaux vocal et textuel, et de leur intelligibilité : c'est notamment la liturgie qui décide de la conduite de la chorale, qui doit aider les gens à prier : « [l]es gens *doivent*[12] comprendre ; ce n'est pas un concert ! » (Père Antoine Ndong, entrevue du 19 décembre 2014) Cette simple citation suffit ainsi à comprendre plusieurs éléments. D'abord, les fidèles ne constituent pas un *auditoire*. Ensuite, l'accent doit être porté sur la voix : non pas pour sa seule *beauté*, mais bien sur l'intelligibilité du *message* qu'elle véhicule. Le père Ndong ajoute aussi à cela que « [l]a chorale ne doit pas vocaliser[13], parce que le peuple ne chante plus ; ça devient un concert… [Et] l'instrument de musique ne doit pas dominer les voix ! » (entrevue du 19 décembre 2014). Finalement, c'est une conception *vocale*, ou plutôt *textuelle* qui régit la bonne performance de la chorale. Et la construction collective du corpus de la paroisse, peu importe la provenance des chants, se doit impérativement de respecter cette règle. Cependant, la possibilité de performer un chant sans même en connaître la signification, justement, *textuelle*, met par ailleurs en lumière son importance dans le déroulement du culte (la messe) : un chant de communion, par exemple, même si les choristes ne connaissent pas exactement la signification des *paroles*, tirera son importance de sa *fonction* de soutien du *message* qu'il véhicule. Cette unique règle sera la cause des diverses occurrences musicales, selon l'emploi du terme par Lortat-Jacob (2004), que j'ai observées lors des performances de la Grande chorale Saint Dominique Savio de Koudiadiène.

**Figure 3** : Constitution du Conseil paroissial pastoral de Koudiadiène.




[12] Ici accentué par le curé lors de notre entrevue.

[13] Par « vocaliser », le père Ndong sous-entend à la fois l'ornementation vocale et le fait de chanter trop fort ce qui, dans les deux cas, placerait le « peuple » dans une position subordonnée à la chorale (ou du moins, perçue ainsi) en la reléguant au rang d'auditoire.

## De la force des mots pour comprendre

Le dialecte noon nous donne un indice de la signification de la performance chorale elle-même, notamment par l'absence du mot *musique* dans la langue ; on parle plutôt d'expressions pouvant être traduites par « ambiance festive » (*mbúmbaí*) et même, en référence à un passé mémoriel marqué par des gens (et non par des dates), par l'expression « faire *la* généalogie » (*keñtokh*), au sens de se remémorer ses ancêtres pour *créer* cette ambiance festive au sein de la communauté (doyen Pascal Déthié Dione, entrevue du 14 août 2015). Aussi le vocabulaire recueilli au village renvoie-t-il à des processus expérientiels : ainsi, pour parler de la pratique musicale, chacun énonçait des expressions telles que « faire le *mbilim*[14] » (*ketúm mbilim*) ou « danser le *mbilim* » (*keham mbilim*), « battre [le tam-tam] » (*ketip* [*han*]), ou encore « chanter » (*kethiek*). Toutes ces expressions renvoient à l'expression « *faire* de la musique » (*ketúm mbilim*), et gravitent autour de la notion centralisatrice de l'« expérience » partagée (Dewey 2010), à la fois individuelle et dans les attentes de la communauté quant au déroulement de la performance de la chorale. Dans cette foulée, le modèle d'analyse utilisé recourt au concept de performance, au sens pragmatique proposé par Desroches (2008), c'est-à-dire qu'il porte sur les procédés performanciels, « à la fois [ceux produits par les acteurs et ceux] attendus de l'auditoire et servant à qualifier [ici, le chœur] de bon ou de mauvais » (Desroches 2008, 107). C'est pour une meilleure représentation de la performance sur le terrain qu'a été développée une nouvelle grille d'analyse performancielle qui tienne compte, suivant la présentation ci-dessus, de la fonction du message véhiculé par la performance plutôt que le musical lui-même.

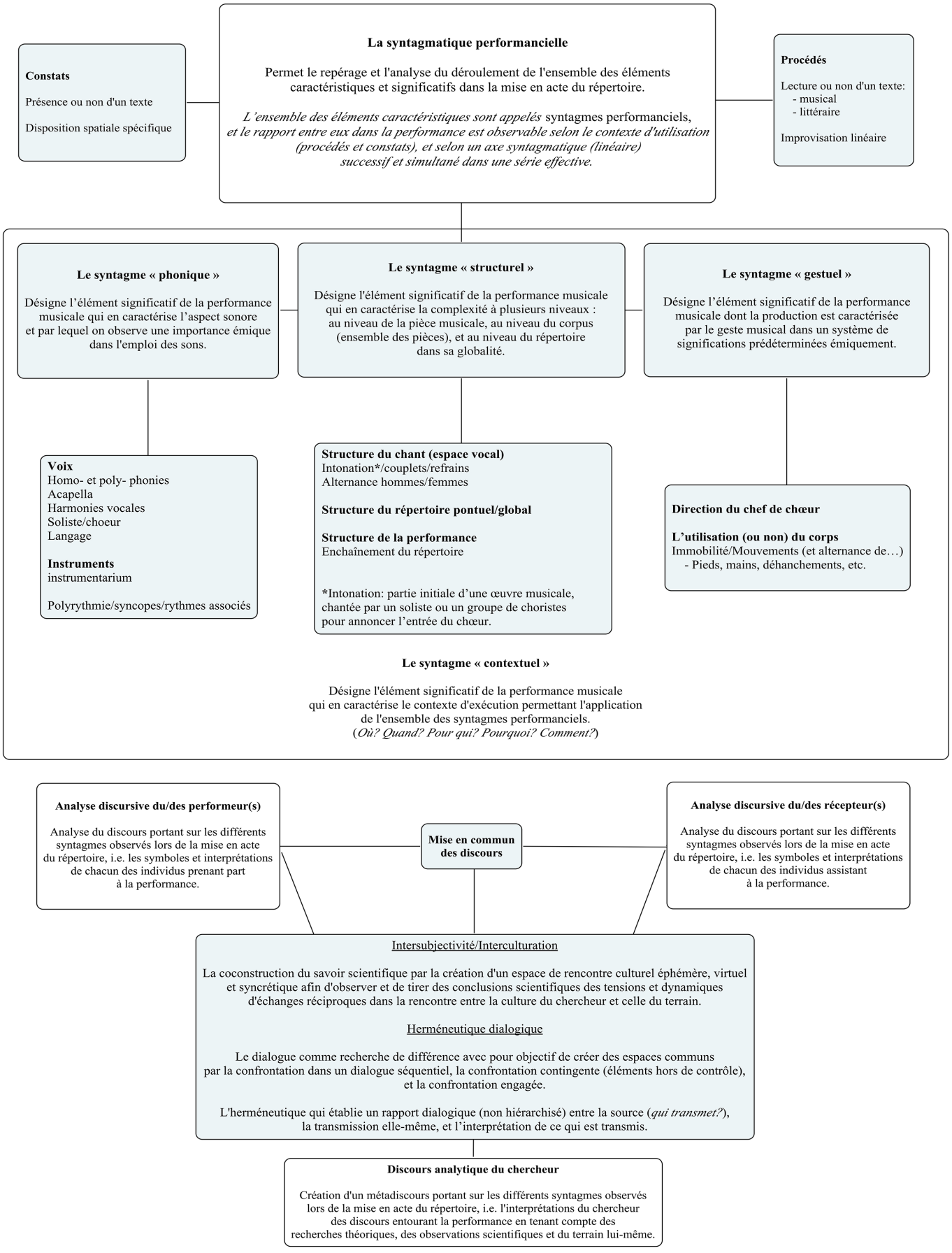
## De la performance selon ses syntagmes

Il nous faut nous pencher à nouveau sur la notion de performance en tant que communication d'un message. Ici, le sens premier du mot *tradition* prend tout son sens : du latin *traditio*, il renvoie non pas à « une chose » que l'on transmet, mais bien à l'action de transmettre elle-même. De plus, de cette même notion doivent être dégagés, selon Gérard Lenclud (1987), différents mécanismes à observer ; d'une part, les mécanismes sociaux, agissant dans l'organisation collective de l'inculcation de la tradition et, d'autre part, les mécanismes psychologiques, mobilisés dans les processus d'interaction et de mémorisation : ce sont des mécanismes mis en œuvre de façon constante chez les noons de Koudiadiène. La raison d'être de la performance ne réside donc pas dans la seule musique, mais bien dans sa communication. Le contexte dans lequel elle se produit est aussi important, parce que sont considérées les « performances comme socialement construites pour une audience spécifique dans le but de maintenir une certaine identité sociale » (Macé 2011, 288). De plus, je m'inscris ici dans la lignée de chercheurs qui insistent sur l'importance d'étudier la performance sans se limiter à la seule dimension sonore, mais plutôt en prenant compte de tout aspect de la pratique vocale et/ou instrumentale relevant de la *production* de sons par un musicien lors de l'acte musical (Lacasse 2006), et comme « une série de modalités de production et de mise en communication [entre acteurs et récepteurs] qui contribue de façon significative à l'édification de la stylistique d'une pratique musicale » (Desroches 2008, 104). Enfin, une part active est accordée aux fidèles dans la performance, de même qu'aux textes des chansons qui sont considérés comme autant d'éléments imbriqués dans un espace ou un ensemble communicationnel que Bob W. White (2008) appelle la « performativité », terme emprunté de l'anglais *performativity* (Austin 1962 ; Searle 1979). J'ai cherché à souligner la pertinence de ces propositions en créant un nouveau modèle d'analyse de la performance musicale axé sur la relation entre production et réception dans le discours *sur* la performance : la « syntagmatique performancielle » (Grégoire 2016).

Cette méthode d'analyse, fondée sur les notions d'intersubjectivité et d'interculturation (Guerraoui 2009), cherche plus précisément à aller au-delà de l'*objet* — de sa structure et sa forme — pour observer le *sujet* en tant que production régie par des attentes précises des villageois de la paroisse. Suivant cette réflexion, j'ai pris le pari d'expliquer le musical non pas à l'aide d'une analyse de partitions, dont l'importance est moindre de toute manière, mais bien par une analyse discursive du phénomène sur le terrain. Pour ce faire sont regroupés les éléments caractéristiques de la performance selon certains procédés performanciels (par exemple, la *lecture* ou non d'un texte) et constats circonstanciels (la disposition spatiale de l'ensemble ou la concordance entre la performance et un moment important de l'année, par exemple) concernant l'exécution elle-même, et selon différents *syntagmes performanciels* (phonique, structurel, gestuel et contextuel). Le rapport entre ces derniers dans la performance est observable selon un axe syntagmatique (linéaire) successif et simultané dans une série effective. Cela permet de visualiser chacun des syntagmes, isolément, sur un axe linéaire et temporel, puis de l'analyser tel un « bloc détachable », en relation avec les autres syntagmes, dans une analyse paradigmatique. Ceci afin d'obtenir le portrait complet d'une pièce au sein du répertoire performé, et de situer la performance complète dans la globalité du corpus trouvé à la paroisse.

[14] Le *mbilim* ne doit pas être considéré comme une forme musicale uniquement, car dans les faits, le terme renvoie aussi à une fête (« ambiance festive »), un type de danse et un genre musical attribué aux noons et qui est divisible en plusieurs types de chants associés non abordés ici.

**Figure 4**: Schématisation du modèle d'analyse syntagmatique de la performance.



Cette proposition terminologique me semble importante en ce qu'elle permet aussi le repérage, puis l'analyse, du déroulement de l'ensemble des éléments caractéristiques dans la performance du répertoire. Suivant cette proposition, il conviendrait d'observer la performance de la chorale à partir des contextes situationnel et circonstanciel. Autrement dit, la situation de performance se doit d'être prise en compte aussi dans le non musical afin de rendre compte concrètement de l'*action* réellement portée sur le répertoire. Cependant, je n'aborderai ici que les résultats de l'analyse discursive qu'a permis le découpage et le déploiement de la performance selon chacun de ses constituants syntagmatiques, tels que schématisés dans la Figure 4.

## L'analyse discursive de la performance à Koudiadiène

Les quelques exemples introduits ici afin de témoigner du lien étroit entre le message et la fonction de la performance chorale dans le discours des différents acteurs illustrent selon moi la pertinence de l'analyse selon les syntagmes performanciels. C'est dans la communication que se trouve la clé du phénomène observé à la paroisse Saint Pierre Julien Eymard de Koudiadiène. Comme le rappelle Filippo Colnago, « [d]ans les cultures orales, [l]e contexte [de communication partagée] n'est pas analysé de façon conceptuelle et la communication n'est jamais objectivée, puisque ce qui prévaut est un processus de pensée qui tend vers le concret et non vers l'abstrait » (Colnago 2007, 79). C'est pour cette raison, notamment, que l'analyse porte sur l'interprétation que font les acteurs eux-mêmes, dans leur discours, de leur propre pratique musicale.

### *Le syntagme phonique*

Le premier syntagme, le syntagme *phonique*, désigne l'élément significatif de la performance musicale sur le plan sonore et par lequel on observe une importance dans l'emploi des sons ; par exemple, les conduites mélodiques dans le chant. J'ai pu tester personnellement mon hypothèse voulant que chacun puisse chanter ce qu'il veut, voire ce qu'il *peut*, par appropriation et selon les règles extramusicales présentées précédemment (voir ci-dessus, p. 28-29), règles préétablies et régies par les attentes des membres de la communauté. En effet, j'ai laissé de côté mon titre de choriste[15] pour me joindre à la communauté lors d'une messe, et j'ai « créé du faux » : pour tous les chants performés lors de la messe, j'ai chanté des lignes mélodiques totalement différentes de celles que j'avais apprises jusque-là, et j'ai même improvisé lorsque je ne connaissais pas le chant. Selon le cas, j'ai chanté ma ligne de basse comme il se doit pour ensuite : 1) déroger à celle-ci pour emprunter des passages aux autres voix ; 2) tenir des notes pédales ; 3) faire des mouvements mélodiques contraires ; et 4) ajouter une sensible et des notes de passage, étrangères ou non. Malgré tout, non seulement il semblait normal et naturel que je chante de la sorte, mais personne ne m'a fait de remarque ni même regardé bizarrement[16]. Le seul élément respecté à tous coups a été le texte[17]. Ceci confirme que la « bonne » performance du chant choral à Koudiadiène se caractérise non pas par le musical à proprement parler, mais bien par l'intelligibilité du texte, et que la communauté tout entière s'approprie elle aussi le répertoire de la chorale par cette possibilité de chanter une ligne mélodique bien à elle, qu'elle soit créée de toutes pièces ou fidèle autant que possible à la performance de la chorale. Si l'action de s'approprier le répertoire et y apporter sa personnalité, son identité, pour la construction d'une « collectivité » musicale où chaque membre de la communauté trouve sa place semble normal, voire encouragé, cela doit impérativement se faire sans nuire au message véhiculé par le chant en question. Dans tous les cas, « bien chanter, c'est prier deux fois » (Joseph Tine, entrevue du 12 août 2015), et bien communiquer le message de la foi par le chant contribue à renforcer les liens de la collectivité dans cette foi catholique : s'approprier le répertoire revient donc à transmettre et partager sa foi dans la communauté.

### *Le syntagme structurel*

Le syntagme *structurel* renvoie quant à lui à la complexité de la performance, tant au niveau d'une pièce musicale (sa structure formelle), qu'au niveau du répertoire performé (lors d'un événement ponctuel), et du corpus (ensemble des pièces) dans sa globalité. À Koudiadiène, ces différents niveaux d'observation résultent aussi d'associations extramusicales essentielles, d'une métastructure flexible et mise en place originalement pour le bon déroulement de la performance. Par exemple, le répertoire d'une performance complète se doit d'être structuré selon la liturgie qu'elle accompagne. En effet, la performance de la chorale doit convenir à certaines règles, notamment la corrélation des chants, des lectures et de l'homélie, et doit convenir aussi à tout autre élément ponctuel ou à la thématique particulière de chacune des messes (Lazare Ngagne Tene, entrevue du 6 janvier 2015). Cette obligation de respecter la structure liturgique démontre qu'avant tout, une bonne performance

[15] La méthodologie employée s'inscrivait dans la lignée de la bimusicalité de Mantle Hood (1960).

[16] Alors que cette situation aurait pu être le fruit de mon statut d'étranger, j'ai pu remarquer pareille acceptation ultérieurement pour tout membre de la paroisse, peu importe son âge et son origine.

[17] S'il s'agit de l'événement qui m'a orienté vers l'importance d'un élément extramusical de quelque sorte, je ne savais toutefois pas à ce moment que ce serait nécessairement le *message* véhiculé par le texte.

repose prioritairement sur le respect du message transmis durant la messe : la chorale sert en quelque sorte de véhicule à ce message. Lors de la messe du vendredi 24 juillet 2015, alors que la Petite chorale, l'ensemble des jeunes de 12 à 18 ans, animait la célébration, l'ensemble a inversé accidentellement l'Agnus et le Sanctus, ce qui a immédiatement causé de l'agitation, et même l'interruption de la cérémonie jusqu'à ce que l'apprenti maître de chœur perçoive son erreur et entonne l'Agnus comme il se devait. Étant donné que cette agitation a suffi à rendre l'ensemble des paroissiens terriblement mal à l'aise, le vicaire s'est empressé d'aller sermonner la chorale à la fin de la messe, et une séance d'explication sur le déroulement d'une messe a été organisée pour le lendemain, en matinée, afin d'expliquer aux jeunes de toute la paroisse l'importance de la rigueur liturgique et, en ce sens, du rôle de soutien de la chorale. En outre, un commentaire pour le moins curieux a attiré mon attention : au cours d'une discussion informelle, après cette messe du 24 juillet, j'ai demandé à Marie-Christine Ndiolène de m'expliquer ce qui, à son avis, s'était produit à cette occasion, et elle m'a répondu que « c'[était] évident que la Petite chorale [avait] "dégammé" ». Si je ne m'attendais pas à ce terme, n'ayant pas remarqué de « fausses notes » outre mesure, ma propre réaction a surtout surpris mon amie qui croyait que je ne m'étais pas rendu compte de cette inversion des mouvements de la messe. J'en conclus que l'utilisation de termes musicaux ne renvoie pas nécessairement, sur le terrain, au musical lui-même, mais à des règles extramusicales dont la sémantique mériterait d'être étudiée. Pour le moment, cette possibilité ouvre la voie à des recherches ultérieures portant sur la polysémie terminologique au sein du discours musical des Sérères noon de Koudiadiène.

### *Le syntagme gestuel*

Ensuite, le syntagme *gestuel* renvoie au geste musical participant de la *conduite* de la chorale dans un système de significations prédéterminées par les acteurs. Plus spécifiquement, alors que les choristes tendent vers un minimalisme gestuel lors de la performance, que leur corps est plutôt « statique » en situation de performance, une grande place est accordée à la battue du chef. En fait, la battue des maîtres de chœur et des apprentis ne relève pas uniquement du musical, de la direction chorale à proprement parler. Elle relève aussi de l'attribution de compétences bien précises. De prime abord, j'ai tenté de déterminer *ce qui est réellement battu* par le chef, car je n'ai pas toujours été en mesure d'associer le mouvement à ce qu'il indiquait. Alors que les choristes affirment de façon unanime que la battue de certains chefs que j'ai sélectionnés indique la mesure, mes enregistrements vidéo démontrent explicitement un lien entre le geste et les mots ; dans certains cas plus rares, je n'y suis simplement pas parvenu. Cette gestuelle des chefs de chœur qui dirigent l'ensemble leur permet aussi de montrer l'aisance qu'ils ont à « battre » un répertoire bien précis. L'importance de cette battue est donc de mettre en avant les compétences du chef ou de l'apprenti, et de donner une « impression d'aisance », peu importe si le chef de chœur bat réellement ou non la mesure demandée. Par exemple, Lazare Ngagne Tene me disait, en parlant d'un autre chef, que celui-ci exécute les chants particulièrement bien « parce qu'il met de l'ambiance » (entrevue du 6 janvier 2015). La prédétermination de cette battue relève donc d'une compétence *attribuée*, qui se trouve être au cœur d'un système complexe d'apprentissage parallèle qui ne peut malheureusement pas être abordé davantage ici.

### *Le syntagme contextuel*

Enfin, le dernier syntagme, *contextuel*, renvoie au contexte d'exécution, à ce qui permet l'application de l'ensemble des syntagmes performanciels au sein de la performance : Où ? Quand ? Qui et pour qui ? Pourquoi ? Comment ? Il est nécessaire pour comprendre la place particulière que prend un syntagme ciblé selon son contexte d'exécution : un syntagme peut-il être observé en plusieurs circonstances, notamment ? Peut-il être recontextualisé ? Si oui, conserve-t-il alors la signification qu'il avait dans le cadre de sa première observation ? On observe en effet que le déplacement d'une pièce du corpus au sein du répertoire peut amener un changement important dans sa signification. Par exemple, j'ai remarqué une double utilisation du chant *Tamae pong ku binu*, pièce en langue créole du sud du Sénégal, lors de la messe du 4 janvier 2015. Alors que ce chant devrait en principe être performé lors de l'offertoire, je l'ai aussi entendu en début de messe, à la guitare seule, en guise de musique d'ambiance avant l'entrée des Pères (avant donc l'introït). Si mes entrevues ont toutes montré qu'un chant devait être performé *uniquement* selon le seul cadre liturgique, cette situation suggère qu'il est possible de contourner cette règle : sans texte pour porter le message associé à ce chant, la musique peut alors être utilisée dans un tout autre contexte, de même que la musique traditionnelle sérère noon a servi de base pour la création de certaines pièces liturgiques, sans toutefois tenir compte du texte d'origine (Samuel Ndiolène, entrevue du 14 juillet 2015). C'est donc dire, encore une fois, que le texte est porteur de significations chez les noons, qu'il s'agit d'un facteur identitaire du répertoire au sein du corpus, et que le contexte de performance est inévitablement lié au texte en question : il devra être observé à partir de celui-ci, qu'il soit présent ou non.

## Du processus d'appropriation du répertoire dans une *mise en acte*

Cette proposition d'analyse syntagmatique de la performance témoigne aussi d'une distinction à faire entre la *mise en acte* et la *performance* elle-même, distinction pour laquelle il convient de revenir sur quelques notions théoriques. Dans la littérature scientifique portant sur l'« action d'interpréter une pièce », ou encore un répertoire musical, il semble y avoir une utilisation ambivalente des expressions « performance » et « mise en acte », comme si ces expressions pouvaient désigner le même phénomène, selon le contexte d'exécution. Je propose de faire une distinction entre ces concepts qui semblent, certes, concerner tous deux une action sur le répertoire musical (par exemple), mais qui semblent à Koudiadiène s'appliquer à des moments *différents* de cette action. Ainsi, la mise en acte renvoie à l'action des acteurs sur le répertoire et aux procédés qu'ils mettent en œuvre en vue de son appropriation par chacun d'eux (pendant les répétitions, par exemple) ; c'est une « période » de préparation *précédant* la performance qui, elle, renvoie au moment ponctuel qu'est celui de la communication de ce travail d'appropriation (la messe ou, en d'autres contextes, un concert). Bien que ces moments soient tous deux « performatifs », le premier illustre une *construction* identitaire, alors que le second, le partage et la mise en commun de cette identité au sein de la communauté. Aussi, alors qu'Emmanuelle Olivier insiste sur le fait que « [p]rendre en compte le temps réel dans l'analyse, c'est envisager la performance comme une situation d'incertitude et la traiter comme telle » (Olivier 2004, 66), il en va tout autrement dans le présent cas puisque les choristes ont la ferme certitude de chanter ce qui est inscrit sur la partition parce qu'ils ou elles suivent les indications du chef, qu'elles soient effectivement conformes à celle-ci ou non. La division de ce « temps réel » que présente Emmanuelle Olivier témoigne ici d'une réelle volonté des membres de la paroisse de *s'inscrire* dans le répertoire performé. C'est une action, pour eux, évidente, et qui va certainement de pair avec leur foi, fondée sur un processus à grande échelle au sein d'une temporalité extensive, observable chez chacun des choristes et membres de la communauté qui intègrent et s'approprient les chants personnellement pour atteindre, finalement, la bonne performance du répertoire choral. La construction d'une *communauté performancielle* se fait ainsi dans une *mise en acte* : un processus actif mis en œuvre par chacun des individus prenant part, de près ou de loin, à l'ensemble choral.

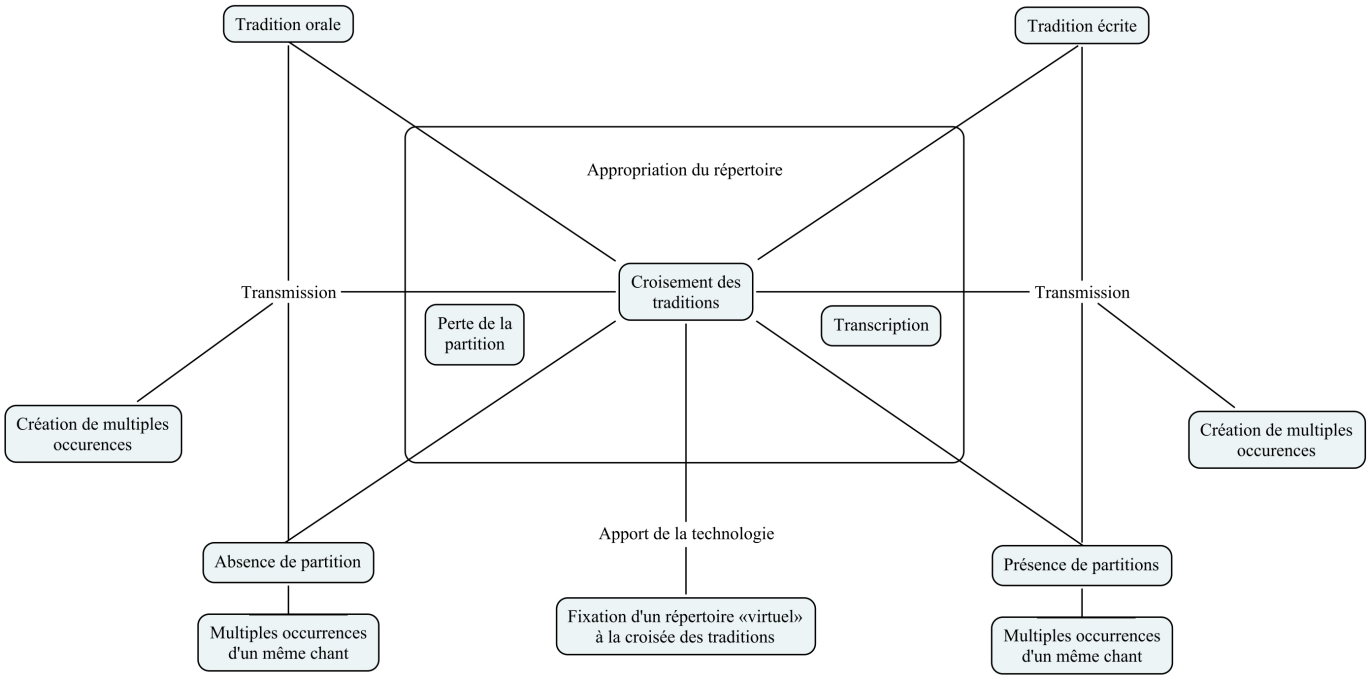
Alors que la divergence entre le *lu* et l'*entendu* laissait croire à la présence d'un répertoire fixe à partir duquel on pouvait observer une simple improvisation, la question doit en réalité être posée à l'envers : c'est justement cette « plurivocalité » qui aura permis au répertoire originel de se transformer, comme une construction dont elle en serait le fondement. La « plurivocalité linéaire » (Grégoire 2016) menant à la transformation du répertoire est en fait un processus complexe et observable en plusieurs *moments*, ou plusieurs étapes de la mise en acte soit :

> 1) lors de la transmission (entre chefs et apprentis, entre chefs et/ou apprentis et choristes) ;
>
> 2) par intégration, appropriation et interprétation (chez tous les membres de la communauté, choristes ou non) ;
>
> et 3) dans la conservation du répertoire.

En d'autres mots, la plurivocalité linéaire est un concept qui désigne à la fois ce processus actif agissant sur le répertoire et menant à sa performance, les *voies* d'intégration du répertoire, tout comme les *voix* qui ont été créées par elles, et ce, dans une relation réciproque et dynamique entraînant toujours davantage cette dérive du répertoire vers une autre forme. C'est la création, dans la mise en acte du répertoire par la communauté, de multiples variations, ou occurrences, d'un même chant. Ces *voies* sont donc les *objets*, ou plutôt les *entités* supportant le fait même des occurrences observées sur le terrain, selon différents niveaux de transmission : 1) la partition originelle, écrite, présente ou non ; 2) la partition *mémorielle* des maîtres de chœur ou acteurs compétents ; et 3) la partition *en construction*, par l'adaptation des lignes mélodiques par les choristes et les membres de la communauté. Si l'on observe alors la création de nouvelles variations d'un même chant, c'est grâce à cette transmission qui agit de façon dynamique tant sur le répertoire que sur la communauté des choristes elle-même. Ces éléments de transmission sont autant de facteurs de croisement entre les traditions orale et écrite, situation qui ne sera pas sans conséquence sur la production et le *devenir* du répertoire à Saint Pierre Julien Eymard. La schématisation du phénomène de plurivocalité linéaire montre toutefois qu'il n'y a pas réellement de distinction à faire entre les transmissions par écrit et à l'oral puisque celles-ci sont intrinsèquement liées par cette dynamique observée sur le terrain (voir la Figure 5, page suivante).

Cette plurivocalité linéaire s'exprime aussi par une multiplication des représentations d'un même chant. On trouve ainsi notamment des représentations graphique (originelle), mémorielle (intégrée), appropriée (interprétée) et enfin, dans un futur déjà en cours, mais non abordée jusqu'à maintenant dans le cadre de mes recherches, virtuelle, en ce qu'une occurrence peut être fixée sur un support technologique (sur le terrain, au moyen d'un téléphone cellulaire, par exemple). Si l'on ajoute à cette situation l'improvisation spontanée qui permet à chacun des choristes de conserver la capacité de s'exprimer dans

**Figure 5**: La transmission du répertoire par plurivocalité linéaire.




chacune des pièces du corpus (le cas où j'ai créé du faux, par exemple), le nombre d'occurrences pour chacun de ces chants devient illimité. Bien que le résultat de modifications mineures à court terme sur le répertoire, ces occurrences devraient théoriquement produire à long terme une distanciation toujours plus grande entre le lu et l'entendu d'un chant, ce qui serait comme une marque, une signature de cette communauté, de cette collectivité, apposée sur un répertoire approprié et constamment en expansion.

## *Faire* de la musique pour *dire* sa foi à Koudiadiène

En résumé, pour les Sérères noon de la paroisse de Koudiadiène, la performance chorale détient un statut particulier; si elle permet aux choristes de s'approprier musicalement le répertoire, c'est plutôt dans le soutien du message textuel d'un chant que se situe sa raison d'être: la performance est le véhicule de la foi des fidèles, et c'est le texte qui prime sur le musical. En outre, la divergence observée entre un chant et sa notation musicale lors de la performance, ou même entre deux interprétations d'un même chant, est le résultat d'une réelle appropriation du répertoire par les choristes: une série d'actions portées par les choristes dans une temporalité étendue afin d'adapter un chant aux circonstances. Aussi, l'action de s'approprier le répertoire, pour les noons de Koudiadiène, est rendue possible par la construction d'une collectivité musicale où chaque membre de la communauté est encouragé à prendre place dans l'ensemble choral. Le nombre élevé de participants à cette performance est directement représentatif des liens de la communauté avec cette foi catholique syncrétique, où s'approprier le répertoire est la seule manière d'être en communion avec les autres membres de cette famille élargie que représente la communauté. La plurivocalité linéaire, cette multiplication des voix/voies du répertoire, symbolise musicalement cette situation où chacun des membres peut demeurer «unique» et apporter sa propre contribution à la performance chorale. Dans le cadre de cette transmission, les traditions de foulées écrite et orale ne sont ni opposées ni complémentaires, mais font bien partie intégrante d'un paradigme unique reposant plutôt sur des critères extramusicaux qui, pour leur part, sont régis par une conception particulière du répertoire pour et par les membres de la paroisse.

Ici, l'action portée sur le répertoire est indissociable de l'action de communiquer ce même travail d'appropriation. Non seulement chacun des choristes s'approprie-t-il le répertoire par la mise en acte, mais la communauté a elle-même des attentes très strictes face à la performance du répertoire dans le cours de la liturgie. La collectivité dans la mise en acte du chant choral à Koudiadiène s'observe donc par l'ensemble des processus et actions portés sur le répertoire par chacun des membres de la communauté, choriste ou non. La communication adéquate du répertoire a pour effet un partage de sa foi: *faire* de la musique pour communiquer, et *dire* sa foi par le message du chant choral, telle est la clé d'une performance à la hauteur des attentes pour les membres de la paroisse Saint Pierre Julien Eymard de Koudiadiène.

## RÉFÉRENCES


Austin, John Langshaw (1970). *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil.

Ciss, Ismaila (2000). « Colonisation et mutations des sociétés seereer du Nord-Ouest, du milieu du XIXe siècle à la Deuxième Guerre mondiale », thèse de doctorat, Université Cheikh Anta Diop.

Colnago, Filippo (2007). « La communication musicale comme élément d'identité culturelle chez les Lobi du Burkina Faso », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 20, p. 67-85.

Dang, Christine Thu Nhi (2014). « Songs of Spiritual Citizenship: Muslim and Christian Voices in the Senegalese Public Sphere », thèse de doctorat, University of Pennsylvania.

De Courtilles, Isabelle, et Prevost, Lilane (2009). *Les racines des musiques noires*, Paris, Éditions L'Harmattan.

Desroches, Monique (2005). « Musique et rituel : Significations, identité et société », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. 3, p. 538-56.

Desroches, Monique (2008). « Entre texte et performance : L'art de raconter », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 21, p. 103-15.

Dewey, John (2010). *L'art comme expérience. Œuvres philosophiques III*, Pau/Tours, Presses de l'Université de Pau/Farago.

Dupire, Marguerite (1992). « À propos d'unités échangistes Sereer-Noon et Lala », *Journal des africanistes*, vol. 62, nº 2, p. 193-217.

Grégoire, Anthony (2016). « La représentation de la collectivité dans la mise en acte du chant choral sénégalais chez les Sérères noon de Saint Pierre Julien Eymard de Koudiadiène », mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

Guerraoui, Zohra (2009). « De l'acculturation à l'inter-culturation : Réflexions épistémologiques », *L'Autre*, vol. 10, nº 2, p. 195-200.

Hood, Mantle (1960). « The Challenge of "Bi-Musicality" », *Ethnomusicology*, vol. 4, nº 2, p. 55-59.

Lacasse, Serge (2006). « Composition, performance, phonographie : Un malentendu ontologique en analyse musicale ? », dans Serge Lacasse et Patrick Roy (dir.), *Groove : Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 65-78.

Lenclud, Gérard (1987). « La tradition n'est plus ce qu'elle était… Sur la notion de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, nº 9, p. 110-23.

Lortat-Jacob, Bernard (2004). « Ce que chanter veut dire. Étude de pragmatique (Castelsardo, Sardaigne) », *L'Homme*, nº 171/172, p. 83-101.

Macé, Christian (2011). « D'une perspective normative vers une perspective interactionniste compréhensive pour aborder le concept de résilience », *Recherches qualitatives*, vol. 30, nº 1, mai, p. 274-98.

Mbandakulu, Martin F. M. (2005). « Itinéraires et convergences de musiques chrétiennes et profanes en République démocratique du Congo », dans Mukala Kadima-Nzuji et Alpha Noël Malonga (dir.), *Itinéraires et convergences de musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris, Éditions L'Harmattan, p. 141-60.

Ndione, Francois Bagne, Heikki Soukka et Maria Soukka (1996). *Manuel pour lire et écrire le noon*, Dakar, Société internationale de linguistique.

Olivier, Emmanuelle (2004). « Performance musicale et situation sociale », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 17, p. 65-88.

Richard, François G. (2015). « The Very Embodiment of the Black Peasant? Archaeology History and the Making of the Seereer of Siin (Senegal) », dans François G. Richard et Kevin C. MacDonald (dir.), *Ethnic Ambiguity and the African Past : Materiality, History, and the Shaping of Cultural Identities*, Walnut Creek, Californie, Left Coast Press, p. 87-118. Publications of the Institute of Archaeology, University College London.

White, Bob W. (2008). *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham, Duke University Press.

# Les esthétiques de la citation des années 1960 aux années 2000

Étienne Kippelen (Université d'Aix-Marseille, Conservatoire à rayonnement régional de Paris)

Depuis la fin des années 1960, le recours à la citation est un temps devenu un antidote à la crise d'invention et à la saturation des styles et des genres que connut l'avant-garde (Lyotard 1988). Confinant au grotesque comme au tragique, au véhément comme au badin, au cynique comme à l'absurde, l'emploi de la citation renverrait celle-ci à son statut d'« objet trouvé », selon le mot de Pierre Boulez et conditionnerait le sens de l'œuvre à sa seule faculté de reconnaissance par le public (Boulez 2005, 190). Or, c'est avant tout grâce aux processus de transformation entrepris par le compositeur que la citation nous semble tirer sa signification profonde.

La musique peut déployer quantité de procédés d'altération citationnelle : déformations mélodico-rythmiques, surmodelage, collage, déconstruction, interpolation, etc. Ceux-ci exercent sur les implications esthétiques de l'œuvre nouvelle une influence probablement supérieure au choix des modèles lui-même. L'altération trahit ainsi l'interprétation personnelle du compositeur et son rapport intime à l'Histoire, révélant également les interactions entre l'œuvre et la société qui l'entoure. De la confrontation tragique des modèles à la déconstruction ludique, de la caricature grimaçante à la révélation sublimée de leur structure, de nombreuses catégories de la sémantique musicale peuvent être identifiées. Le créateur peut avoir également choisi de rendre ces emprunts totalement ou partiellement méconnaissables, à l'instar des centaines de fragments indétectables de *Gruppen* de Karlheinz Stockhausen dans *Souvenir* (1967) de Franco Donatoni ; dans ce cas, le matériau nouveau ne comporterait de traces de son état antérieur que sous forme de scories ténues, parfois purement conceptuelles. D'après Boulez, seule cette métamorphose intégrale aurait quelque chose de véritablement innovant :

> Je ne crois pas que la référence puisse jamais mener très loin, car elle implique souvent, sinon toujours, un attachement suspect au passé, et l'*invention* ne peut que radicalement transformer la référence, au point de la rendre méconnaissable, voire inutile. [...] Les objets dont on se sert ont perdu leur sens profond sans acquérir pour autant autre chose qu'une vertu vainement décorative (Boulez 2005, 192[1]).

Depuis le milieu du XX^e^ siècle, l'histoire des musiques à citation(s) montre une large prévalence des morceaux connus du public : la *Marche militaire* de Schubert dans *Circus Polka* (1942) d'Igor Stravinsky, l'Ouverture de *Guillaume Tell* dans la *Symphonie n^o^ 15* (1971) de Dmitri Chostakovitch, le sujet fugué de la *Flûte enchantée* dans le *Quatuor à cordes n^o^ 2* (2006) de Régis Campo, le panel d'hymnes nationaux sélectionnés par Stockhausen dans *Hymnen* (1967), le Scherzo de la *Symphonie n^o^ 2 « Résurrection »* de Gustav Mahler comme toile de fond au troisième mouvement de la *Sinfonia* (1968) de Luciano Berio, des fragments beethovéniens dans *Ludwig van* (1969) de Mauricio Kagel, le premier prélude du *Clavier bien tempéré* de Bach — objet déjà « altéré » dans l'*Ave Maria* de Charles Gounod — dans le *Credo* (1968) d'Arvo Pärt, les souvenirs de Rameau, Schumann, Stravinsky, Offenbach, etc. dans le *Grand Macabre* (1977) de György Ligeti (Delaplace 2007, 171-172). En miroir à la variété des œuvres mentionnées ci-dessus, la diversité des contenus et de leurs transformations est à notre avis affectée par trois courants des 50 dernières années : la modernité, la postmodernité et l'hypermodernité. Au sein de chacun d'entre eux, se sont développées des pratiques diverses de la citation dont les procédés et les choix d'agencement permettent de confondre l'esthétique qu'elles véhiculent.

Nous proposons une analyse comparée de trois œuvres composées autour d'une ou plusieurs citations et dont le rapport qu'entretient le matériau à leur égard symbolise, de notre point de vue, trois esthétiques de la citation qui se sont succédé — et parfois chevauchées — au cours des 40 dernières années : de la transformation électroacoustique

[1] L'emphase est dans le texte original.

du timbre dans *Hymnen* de Stockhausen jusqu'à la déconstruction ludique dans le *Quatuor à cordes n^o 2* de Régis Campo, en passant par le collage anachronique du *Quatuor à cordes n^o 3* (1984) d'Alfred Schnittke.

## Trois esthétiques de la citation

Bien que l'usage délibéré de la citation remonte aux plus anciens temps de notre art[2], il est désormais acquis qu'une tendance notable, chez les compositeurs de la fin des années 1960 jusqu'aux années 2000, s'attache « à reprendre, varier, transformer, manipuler [...] les œuvres d'un passé proche ou lointain » (Escal 1984, 181), tandis que les musiques des décennies précédentes avaient plutôt connu un reflux des poétiques citationnelles assumées. Le rattachement de ce courant à une forme originelle de la postmodernité musicale, autrefois établie sans distinction, fait aujourd'hui débat. En 1977, le critique d'architecture Charles Jencks affirme que la citation représente « la plus puissante figure postmoderne » ; dix années plus tard, Lyotard voit dans la postmodernité « une sorte de *bricolage* » dont attesterait « la fréquence élevée de citations d'éléments des périodes ou styles antérieurs » (cité dans Jencks 1985, 6). Béatrice Ramaut-Chevassus poursuit cette réflexion dans la musique des années 1970-1980, au cours desquelles « l'évocation du passé, la citation d'éléments empruntés à celui-ci se font de manière ouverte, non hiérarchisée, non orientée linéairement » (Ramaut-Chevassus 1998, 12). En 2001, Daniel Charles soutient lui aussi l'idée selon laquelle « la postmodernité, pensée de la coprésence temporelle, autorise la libre rencontre des styles » (Charles 2001, 49). Ainsi que le déclarait prosaïquement Berio, ce nouvel appétit pour « se salir les mains de cette histoire [de la musique] » (cité dans Stoïanova 1985, 394) résonne comme une inflexion sensible dans le progressisme porté par le projet moderne.

Ce parangon a été incarné avec une constance remarquable par Schnittke, dont le style polystylistique — terme qu'il a lui-même forgé — tendait à « exprimer l'idée philosophique de continuité » (Schnittke 1998, 133), embrassant la diversité des styles par la juxtaposition d'emprunts à l'histoire de la musique. Souhaitant entrechoquer passé et présent dans une même œuvre, le compositeur multiplie les hommages croisés, les citations claires, les collages et les stylisations de toutes sortes, leur opposant quelques techniques d'écriture contemporaines, proches parfois des clusters glissés hérités de l'école polonaise ou des litanies archaïsantes des pays baltes.

Cette acception de la postmodernité se voit néanmoins entièrement remise en cause par les récents travaux de Jacques Amblard, qui postule la modernité résolue et fondamentale de certains compositeurs (Berio notamment) dont les œuvres auraient été hâtivement rangées sous cette étiquette commode, par homologie avec les arts visuels (Amblard 2013, 1388-1390). Selon lui, la postmodernité incarne avant tout un « retour à l'innocence » (Amblard 2013, 1391) et à la sobriété, définissant la musique « friande de complaisantes et commodes lenteurs mineures » (Amblard 2013, 1409) de l'Europe orientale et nordique, ou, au contraire, les minimalismes pulsés de certains Anglo-saxons. L'altération d'une citation clairement identifiée induit au contraire une distance vis-à-vis du modèle, celui-ci étant alors considéré comme un matériau parmi d'autres, support d'une exploration créatrice qui serait le propre des modernes. Il existe donc des démarches d'altération citationnelle indissociables des principaux procédés compositionnels mis en œuvre par les compositeurs de l'avant-garde qui perpétuent l'esthétique de la complexité, même lorsque semblent s'éroder d'autres marqueurs comme l'atonalité, l'exploration sonore, l'éclatement des lignes mélodiques, l'absence de rythmes pulsés, etc. L'assemblage de citations dans les compositions après les années 1980 pourrait bien avoir cédé du terrain face au retour à une tradition qui favorise une forme d'éclectisme détendu, que la société d'aujourd'hui érigerait en vertu. L'hétérogénéité brute et décomplexée s'est estompée au profit d'un style plus allusif, plus stylisé, dont des compositeurs comme Thierry Escaich et Philippe Hersant en France, Einojuhani Rautavaara et Arvo Pärt en Europe du Nord, John Adams et Philip Glass aux États-Unis, Krzysztof Penderecki en Pologne seraient quelques-uns des nombreux représentants. Selon Luc Ferry, « rien n'est a priori frappé d'illégitimité, tous les styles, toutes les époques bénéficient du "droit à la différence" » (Ferry 1990, 317). Plus récemment Frederic Jameson y voit une situation nouvelle du « pastiche, pratique neutre de l'imitation, de la mimique, sans aucune des arrière-pensées de la parodie » (Jameson 2007, 57), la stylisation plus ou moins dépourvue de sens critique y remplacerait la citation et son regard oblique sur l'histoire.

Une autre théorie pourrait expliquer la permanence d'éléments issus de citations, traité avec cette « ironie vide » dont parle Jameson. Définie par Gilles Lipovetsky comme une surenchère de certains traits de la modernité et de la postmodernité, l'hypermodernité, propre à nos sociétés contemporaines, recouvre quatre aspects principaux : esthétisation du capitalisme mondialisé, développement de l'hédonisme via la consommation de masse de loisirs et de services, autonomisation accrue de l'individu,

[2] Si l'on s'en tient strictement à la polycitation, la tradition du quolibet et des genres apparentés (fricassée, amphigouri, potpourri, medley) montre combien l'altération et le collage d'extraits écrits par un ou des tiers, parfois à des fins de virtuosité technique, d'effet humoristique ou d'hommage, constitue un genre majeur dans l'histoire des musiques, occidentale comme extra-européenne, savante comme populaire (de Montalembert et Abromont 2010, 1000-1006).

multiplication des phobies sociales (Lipovetsky 2004, 32-33). Cultivant l'équivoque entre art et divertissement, les temps hypermodernes seraient aussi ceux d'une « nostalgie joyeuse », qui n'a récusé du projet moderne que sa dimension téléologique :

> La fièvre consumériste des satisfactions immédiates, les aspirations ludico-hédonistes n'ont certes nullement disparu, elles se déchaînent plus que jamais, mais enveloppées d'un halo de peurs et d'inquiétudes. L'insouciance optimiste qui accompagnait les Trente Glorieuses et le cycle de libération des corps font figure de souvenir du passé : l'hypermodernité désigne moins la focalisation sur l'instant que sa régression liée à un futur devenu incertain et précaire (Lipovetsky 2004, 102).

Les stigmates de l'hypermodernité se retrouvent dans les musiques qui envisagent une médiation renforcée avec des éléments rythmiques ou timbriques issus des musiques populaires modernes, des musiques à l'image et des produits de l'actuelle industrie de la culture ; elles adoptent, le plus souvent par dérision, leurs sentiments positifs, une forme d'entrain, des atmosphères non conflictuelles, festives et joyeuses, transgressant l'expression de la tragédie et l'exigence rigoureuse que défendaient l'avant-garde et une partie de la postmodernité. La poétique de la citation est donc plurielle, variant moins selon les modèles choisis que selon le traitement qui leur est infligé. Que la citation absorbe toute l'œuvre ou qu'elle ne représente qu'une pastille fugace, un clin d'œil ludique, modifie profondément l'esthétique et la sémantique de la création.

## La citation moderne : l'exemple de *Hymnen* de Stockhausen

L'un des premiers compositeurs résolument d'avant-garde à traiter la citation, en particulier la citation multiple, est probablement Stockhausen, qui composa de 1966 à 1967 *Hymnen*, une vaste fresque de deux heures pour bande magnétique et instruments *ad libitum*[3], compilant une quarantaine d'hymnes nationaux, de cris d'animaux, de bruits de foule et de discours. Passées au crible de multiples transformations électroacoustiques, ces citations sont tantôt à peine reconnaissables, tantôt exposées sans altération, avec toute la palette intermédiaire de voilage sonore. Ce jeu de cache-cache avec la perception est capital pour le compositeur, qui a choisi ses hymnes en raison de leur grande popularité :

> Les hymnes nationaux sont la musique la plus connue que l'on puisse imaginer. Chacun connaît l'hymne de son pays et peut-être encore quelques autres, du moins leur début. Si on intègre de la musique connue dans une composition de musique nouvelle, inconnue, alors on peut fort bien entendre *comment* elle a été intégrée : non transformée, plus ou moins transformée, transposée, modulée, etc. (Stockhausen 1971, 98).

L'époque de composition coïncide par ailleurs avec la première retransmission internationale des Jeux olympiques, d'abord de manière restreinte en 1960 et plus largement en 1964, ce qui a permis de diffuser auprès d'un public toujours plus nombreux les hymnes des pays vainqueurs des épreuves. La prise en compte de la perception de l'auditeur à travers son vécu musical et culturel révèle d'une préoccupation nouvelle, de la part d'un compositeur dont les œuvres de la décennie précédente, en particulier *Kontra-Punkte* (1953), *Zeitmasze* (1956), *Kontakte* (1960), *Gruppen* (1957), ainsi que les premiers *Klavierstücke* (1952-1955), cultivent une certaine ascèse, dénotent un goût pour l'expurgation de toute référence au passé. Dans *Hymnen*, l'important travail de création sonore autour de la citation, dont le compositeur tient à rappeler avec insistance qu'il ne s'agit pas d'un collage (Stockhausen 1971, 98), participe d'un changement de paradigme, qui pour autant n'obère en rien l'intensité créatrice.

Par ailleurs, l'assemblage et la succession des hymnes confèrent un sens éminemment politique à l'œuvre. La première région juxtapose *La Marseillaise* à l'*Internationale*, singulièrement admise au rang d'hymne national. Morcelées et entrecoupées par des sons issus de chuchotements et oscillations d'émetteurs radio, ces deux citations couvrant une vaste plage temporelle fusionnent et se mélangent ; oserions-nous y voir une prophétie des éruptions sociales du futur printemps 1968 ? La deuxième section intègre l'hymne de la République fédérale d'Allemagne à plusieurs hymnes africains peu distincts et mixés avec le début de l'hymne soviétique ; c'est une incarnation remarquable de la revanche d'un « humanisme universel » (Wörner 1973, 141) sur la barbarie nazie, qui a rendu orphelin le petit Karlheinz au milieu de la guerre. Dans la troisième partie, les hymnes soviétiques et américains voisinent, avant une brève incursion de l'hymne espagnol ; il s'agit d'une allusion probable à la Guerre froide, en particulier à la récente crise de Cuba où les deux puissances se confrontèrent et menacèrent un temps le monde d'une nouvelle guerre. La dernière région mêle l'hymne suisse, symbole de la neutralité, à celui, imaginaire, d'un pays utopique, « le plus long et le plus poignant de tous » (Stockhausen 1971, 97). Cette fin idéalisée semble découler des aspirations mystiques et universalistes du compositeur, idéaux vers lesquels il tendra quelques années plus tard, dans *Mantra*. À son sujet, il déclare se « rapprocher d'un vieux rêve qui ne cessait de [le] hanter : aller plus loin, non en écrivant [sa] musique, mais une musique de la terre tout entière, de tous pays, de toutes races » (Stockhausen 1968, 46). S'il y a assez peu similitudes de matériau entre les

[3] Une version raccourcie puis retirée du catalogue a été réalisée la même année par Stockhausen pour quatre instrumentistes et sons électroniques.

deux œuvres, tout porte à croire qu'*Hymnen* inaugure ce mouvement vers une musique de l'universel, offrant, d'après Ivanka Stoïanova, un équivalent électronique au Finale de la *Symphonie no 9* de Beethoven (Stoïanova 2014, 101).

Stockhausen utilise des procédés de fusion et d'intermodulation permettant ainsi d'altérer progressivement le timbre en modulant en série certains paramètres d'un hymne avec un autre, puis du suivant avec les deux précédents. Technique abondamment reprise par la musique électronique et rapidement contrôlée par les logiciels de synthèse sonore apparus dans les années 1980, l'interpolation du timbre est l'exemple le plus probant à nos yeux de la persistance dans *Hymnen* de topiques liées à la modernité. Loin de se contenter de la simple juxtaposition ou superposition d'hymnes, qui auraient pu offrir des contrastes saisissants, mais imparfaits, le compositeur oriente son travail vers la création d'hybrides où le matériau se transforme en épousant une partie des morphologies sonores d'un autre. L'un des exemples les plus singuliers de ces multiples altérations intervient entre la première et la seconde section de l'œuvre, lorsqu'un bref fragment de la *Marseillaise*, progressivement ralenti, se transforme petit à petit en cancanements de canards, jusqu'à sa dernière citation, ralentie huit fois et plus grave, qui développe le procédé déjà mis en œuvre dans *Kontakte* (1960), à savoir le passage entre son, bruit, rythme et silence (Decarsin 2013, 1035). Si sa diffusion, particulièrement prégnante pour l'auditeur, contient probablement quelque ironie, sinon témoigne de quelque hétérogénéité subreptice, cette technique met avant tout en lumière la manière dont « le mouvement décrit le temps » (Decarsin 2011) et inscrit l'œuvre dans une continuité organique, qui porte le sceau inaliénable de la modernité d'alors. De la même manière Deliège remarque le profond ascétisme de la démarche du compositeur, qui souhaite refuser à l'auditeur tout confort et toute séduction provenant de l'écoute de ces musiques familières : « au moment même où des traits d'hédonisme semblent s'offrir, Stockhausen indique qu'ils n'auront pas cours » (Deliège 2003, 456).

Il apparaît que l'usage de la citation multiple n'induit ici aucune exigence de dialogue avec l'Histoire ou de délégitimation de l'acte créateur, tel que la postmodernité, dans ses moments les moins inspirés, a pu parfois véhiculer. L'acte compositionnel, aux techniques fortement enracinées dans son époque, traite le matériau des hymnes comme n'importe quel objet sonore, thème, motif, ou séquence, qu'il s'agit d'altérer jusqu'à ce que l'auditeur puisse parfois en ignorer l'origine. Il en va de même dans le troisième mouvement de la *Sinfonia* de Berio, le pendant instrumental de *Hymnen*, où bon nombre des citations demeurent inaudibles, tandis que d'autres sont parfaitement reconnaissables. En postmoderne averti, Schnittke entend dans l'œuvre de Berio « une mise en scène impressionnante et apocalyptique à propos de la responsabilité de notre génération quant à l'avenir de notre Terre, et ceci est représenté par un collage de citations, de témoignages musicaux de différentes époques » (Schnittke 1998, 134). Écologique, recyclant les matériaux des musiques du passé, ou bien de caractère populaire, et rappelant par le tourbillon qui en ressort la tragédie collective de leur existence, l'œuvre-collage pourrait être envisagée de prime abord dans un reflux de l'innovation, pointant ses limites philosophiques. Mais les techniques de composition, éminemment modernes, entrent en friction avec cette interprétation, jusqu'à l'exclure, selon Deliège, « du cadre esthétique des œuvres fondées sur la citation » (Deliège 2003, 458). Reconnaître son caractère citationnel occasionne un certain malaise chez les défenseurs du compositeur, et de l'avant-garde musicale en général, tant cette démarche paraît corrélée à un esprit rétrograde. Pourtant, on ne peut ignorer la forte sémantique des objets trouvés, issue surtout de leur association, auquel on peut trouver un sens très politique ; ces objets trouvés ne sont pas traités comme des matériaux neutralisés ou de simples signaux comme l'avancent certains auteurs (Maconie 1976, 217). Ne serait-ce qu'à travers l'âpreté de ses sonorités, *Hymnen* illustre enfin le parti-pris anti-hédoniste qui caractérise la modernité de l'après-guerre (Ferry 1990, 305) et dont Stockhausen, davantage encore que Berio, se démarque dans certaines œuvres des années 1970, qui témoignent d'une simplicité mélodique et d'une orientation mystique éminemment postmoderne (*In Freudenschaft,* 1997 ; *Tierkreis*, 1975 ; *Harlekin*, 1975 ; *Amour*, 1976), tout à fait dépourvue de matériau exogène explicite.

## Le collage postmoderne : l'exemple du *Quatuor à cordes n^o^ 3* de Schnittke
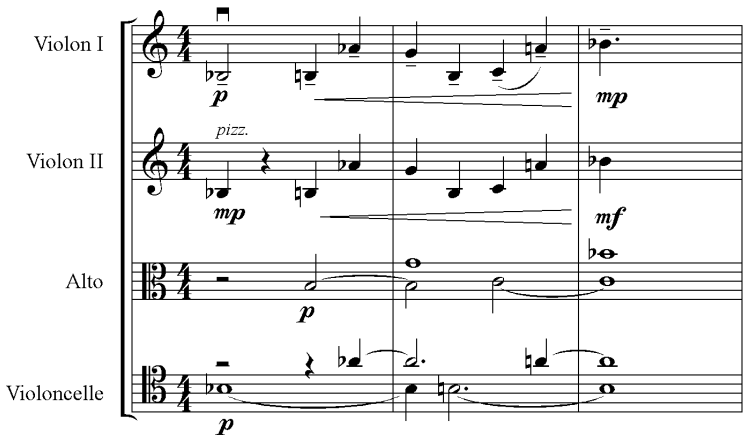
Si le niveau d'altération du modèle joue un rôle déterminant, le collage de citations, l'écriture « polystylistique », dont Schnittke rappelle qu'elle recouvre des réalités multiples dans des répertoires divers et parfois anciens (Schnittke 1998, 132), offre un croisement fécond de références, parfois assemblées de manière brute. Emblématiques de la postmodernité des plasticiens et des architectes, ces citations et stylisations musicales appartenant à différentes périodes ou différents genres de l'histoire se manifestent à travers le collage et la juxtaposition de modèles. L'œuvre puise une bonne part de son expressivité dans l'effet saisissant et anachronique que procurent ces mises en scène :

> Schnittke, en développant son polystylistisme, a proposé — au bon moment — un équivalent musical historique (contemporain) du postmodernisme des arts plastiques : collages, critiques, citations, ironie, éclectisme (Amblard 2013, 1399).

Répandu notamment en Europe de l'Est dès les années 1960, le montage de citations brutes induit également un regard nostalgique, ironique, sinon désabusé sur le passé, tout en réagissant par la satire aux contraintes étroites auxquelles étaient soumis les créateurs sous le régime soviétique. Ainsi l'insertion du premier prélude du *Clavier bien tempéré* de Bach au milieu de plusieurs espaces chaotiques du *Credo* (1968) d'Arvo Pärt provoque un tel contraste qu'il donne à entendre cette multiplicité du compositeur nostalgique comme une conséquence du « deuil de la positivité illusoire — englobante et saturante — développée par les grands récits de la modernité » (Labarrière 1989, 7). L'esthétique de Pärt, rétive au progrès artistique ainsi qu'il le reconnaît lui-même[4], donne raison à cette interprétation. Dans un autre esprit, la *Symphonie n° 15* de Dmitri Chostakovitch (1971), signe les adieux au grand orchestre d'un compositeur déjà affaibli, par un étonnant retour en enfance dans le premier mouvement et de multiples insertions musicales de Gioachino Rossini et de Richard Wagner. Notons en particulier la petite fanfare de l'*Ouverture* de *Guillaume Tell* (1829) qui fait irruption subitement, à cinq reprises, toujours d'une manière inattendue au sein de l'Allegretto. D'aspect bigarré, renouant partiellement avec l'esprit mutin du *Concerto pour piano n° 1* (1933) et de certaines œuvres de l'entre-deux-guerres, l'œuvre s'inspire probablement des partitions de ses jeunes confrères, mais ne pousse pas le polystylistisme de Schnittke jusqu'à son acmé.

Un choc anachronique se produit à partir de plusieurs emprunts dans le premier mouvement *Quatuor à cordes n° 3* (1983) de Schnittke. Trois d'entre eux appartiennent à l'histoire et sont exposés chronologiquement, sans esprit de transition, durant la première minute de l'œuvre. Un extrait du *Stabat Mater* (1582) de Roland de Lassus précède ainsi le sujet de la *Grande fugue* opus 133 (1825) de Beethoven, puis une citation — certes moins audible — du nom de Chostakovitch en transcription allemande (DSCH), déjà entendue dans son propre *Quatuor à cordes n° 8* (1960). Le deuxième de ces thèmes cités subit d'emblée une première altération, selon un procédé d'instrumentation sophistiqué ; le sujet de la fugue est exposé *arco* au premier violon, en *pizzicato* au second violon, afin d'en renforcer la netteté de l'attaque, et il est traité en résonance, comme le ferait une pédale de piano, aux alto et violoncelle. L'ensemble fait appel à une technique instrumentale raffinée, distinguant l'attaque d'un son de sa résonance (Exemple 1). Une telle altération du modèle témoigne d'une volonté d'actualiser le langage beethovénien et d'en révéler instrumentalement la tension profonde, ce que le compositeur romantique avait au contraire mis en relief par un procédé légèrement archaïque à l'époque[5], à savoir l'énonciation à l'unisson *fortissimo* de tout le quatuor.

**Exemple 1 :** Citation de la Grande fugue, *Quatuor à cordes n° 3* d'Alfred Schnittke, premier mouvement (mes. 5-7).
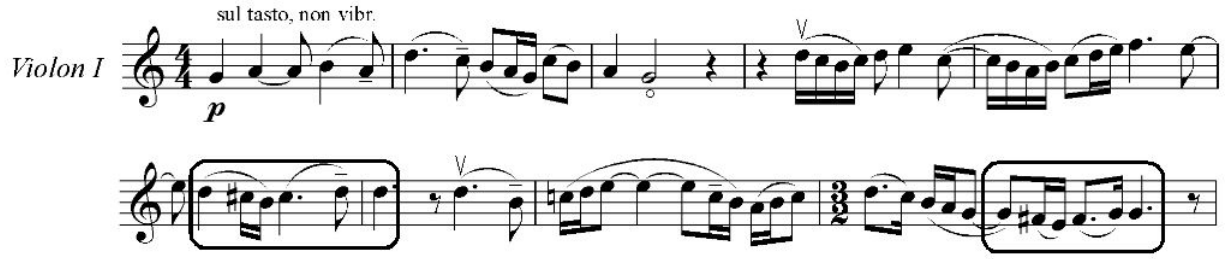



La matière musicale qui succède aux trois références au passé est un aperçu iconoclaste de l'état des techniques musicales en Europe centrale et orientale, mélangeant tonalité et sonorisme. Un large accord de *do* mineur aboutit, par un imposant glissando sur plusieurs cordes, à un cluster dense, puis à nouveau à l'unisson du quatuor, synthétisant un stéréotype on ne peut plus sommaire de la dialectique consonance-dissonance. Le compositeur prend alors tous les moyens possibles pour asséner un choc anachronique à son auditeur, lui qui, s'attendant, dès les premières mesures, à un pastiche du XVI^e^ siècle paisible, peut se cabrer ensuite lorsque lui parviennent à l'oreille les premiers chromatismes octaviés de Beethoven, et s'interroger avec perplexité sur la sémantique de ce long accord *fortissimo* de *do* mineur, avant de saisir enfin qu'il s'agit du style contemporain de son auteur, à base de glissandos et d'agrégats chromatiques. En moins d'une minute, le récepteur de l'œuvre parcourt 400 ans d'une histoire musicale présentée de façon chaotique. Les citations ne sont pourtant guère altérées en elles-mêmes, le jeu instrumental se chargeant d'imiter le timbre particulier, relatif à l'œuvre évoquée ; c'est pourtant leur collage qui crée ce devenir autre et stimule une écoute singulière, réactivée *a posteriori*, par l'énoncé d'une seconde section du *Stabat Mater* de de Lassus. Une grande partie du mouvement s'attarde sur un autre thème, traité en canon. Il s'agit d'une mélodie pseudo-populaire en mode de *sol* accompagnée par des bourdons de quinte à vide et quelques accords parfaits, dans une écriture polyphonique

[4] « Je ne suis pas certain qu'il puisse y avoir du progrès en art. Le progrès en tant que tel, est présent dans la science. L'art présente une situation plus complexe. De nombreux objets d'art du passé semblent plus contemporains que notre art actuel » (cité dans Hillier 1997, 65).

[5] La tradition du « premier coup d'archet », appréciée du public français et de certaines villes allemandes au milieu du XVIII^e^ siècle, consistait pour le compositeur à débuter sa symphonie ou son quatuor à l'unisson des cordes dans la nuance *forte*, pour que l'auditoire puisse apprécier la justesse et la précision des attaques de l'ensemble (Goubault 2009, 76-77).

**Exemple 2 :** Mélodie en canon, *Quatuor à cordes nº 3* d'Alfred Schnittke, premier mouvement (mes. 27-35).




étroitement tissée. Le mouvement mélodique de la cadence à la dominante, tout comme la présence de sensibles brodées en anticipation de la tonique dans les deux dernières cadences encadrées, ainsi que le diatonisme et la souplesse rythmique de l'ensemble de la phrase évoquent la musique de la fin du XVIe siècle, sans qu'il soit néanmoins possible de rattacher cette mélodie à une citation précise (Exemple 2).

En somme, la pratique de l'altération chez Schnittke consiste moins à modifier les citations, énoncées avec un purisme déférent, qu'à les corrompre par la superposition ou la juxtaposition d'autres éléments, plus ou moins stylisés, plus ou moins en conflit avec les modèles. La particularité de la citation postmoderne réside donc dans la part congrue attribuée à son altération, au profit d'un ou de plusieurs énoncés réalisés par un compositeur moins soucieux de leur intégration dans la matière sonore que de leur mise en exergue :

> Il y a une différence décisive entre les tendances éclectiques et celles fondées sur la citation. Dans le premier cas, il n'existe ni développement traditionnel d'un motif en phrases, ni organisation ; l'unité musicale manque par conséquent souvent. Mais ce manque est perçu par les tenants de l'éclectisme comme un plus, alors que pour ceux qui pratiquent la citation, il est souvent l'indice d'un défaut (Shono 1989, 159).

Cette dramaturgie complexe et diffuse, ce postmodernisme de l'hétérogénéité, pourrait rejoindre ce que le compositeur Luca Francesconi (né en 1956) décrit sous l'appellation « contrepoint des codes » (cité dans Bons 1990, 21), le stade ultime atteint par la polyphonie à la fin du XXe siècle. D'après cette lecture, il demeure délicat de réduire le postmodernisme, « insaisissable dans une globalité conceptuelle homogène » (Bouscant 2015), à son prétendu retour à la simplicité ; certaines des œuvres qui réfèrent à l'un de ces courants développent parfois une nouvelle complexité, nourrie, selon Nicolas Darbon, d'une « essence pluraliste et ambiguë » (Darbon 2007, 50). La complexité des techniques est remplacée par la complexité des références. Certains auteurs relativisent malgré tout l'intérêt autant que l'importance esthétique de ces pratiques citationnelles. D'après Bernard Fournier, « Schnittke nous inonde de références sans laisser aucune chance à l'une ou à l'autre de prendre un sens » (Fournier 2010, 1272). Ainsi mise en scène, la poétique de la citation n'est pour lui qu'une expression pathétique et faussement dramatique de commémoration d'un passé protéiforme. Selon Makis Solomos, qui ne fait pas explicitement référence à cette œuvre, les penchants commémoratifs de la postmodernité s'expliquent
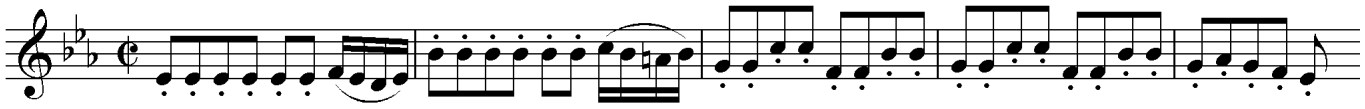
> en partie par le fait que les années 1980-1990, empêtrées dans la crise économique, éprouvent la perte du passé sur le mode de la nostalgie, alors que les années 1950-1960, en pleine expansion économique, saluaient les « lendemains qui chantent » (Solomos 1999, 99).

Par la mise en scène de l'histoire qu'il implique, le collage anachronique correspond, de notre point de vue, à la définition « classique » du postmodernisme architectural, mettant en avant principalement des critères de forte hétérogénéité. Il se pourrait donc que cette œuvre, tant par le moment de sa composition, au moins une décennie après les prémices postmodernes, que par son mélange assez subtil non seulement des citations, mais aussi des procédés de composition, soit l'œuvre-charnière, reliant les premières décennies postmodernes des décennies suivantes, pour lesquelles Gilles Lipovetsky utilisera le terme « hypermodernité », où les citations sont plus rares, traitées sur un mode ludique.

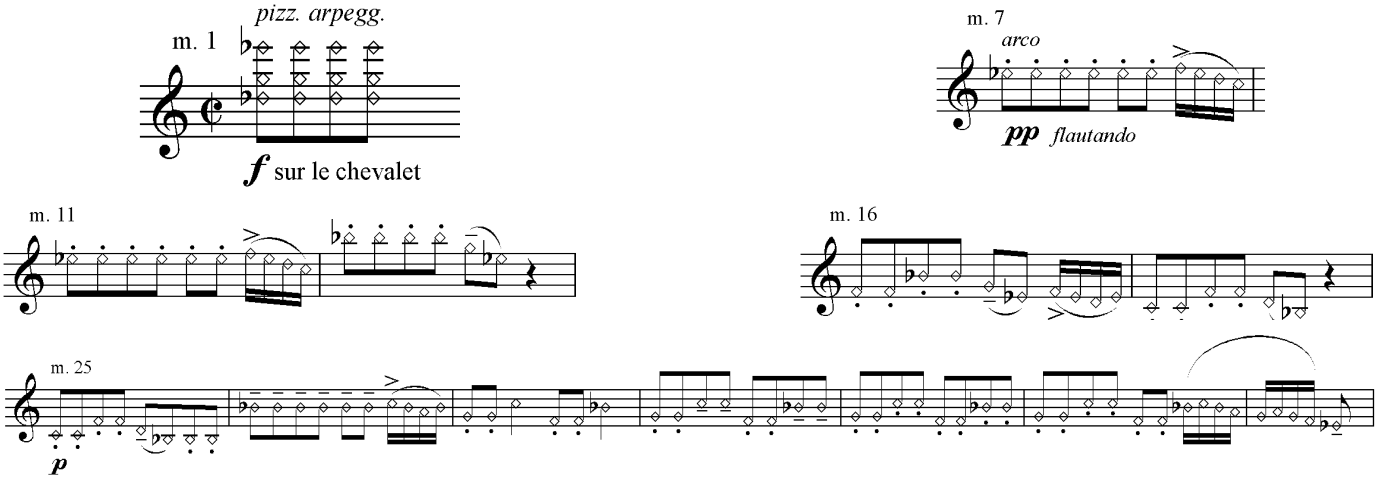
## La déconstruction hypermoderne : l'exemple du *Quatuor à cordes nº 2* de Campo

La citation peut parfois servir de calque à une autre œuvre, qui se dégage de sa propre structure déconstruite. Lorsqu'elle prend les contours de la parodie, la citation investirait « une attitude ludique, voire ironique » (Genette 1982, 542), en raison de la faculté pour l'auditeur de percevoir l'écart, sinon le gauchissement, entre l'original et son altération. C'est précisément le traitement de la citation issue de l'Ouverture de la *Flûte enchantée* dans le *Quatuor à cordes nº 2* (2006) de Régis Campo (né en 1968). La musique qui l'enveloppe se démarque par l'éclatement et la déconstruction ludique du modèle (Kippelen 2012, 226), intégré à texture dynamique et coruscante, composée de sonorités inattendues. Chaque cellule issue de ce sujet de fugato est ensuite réinjectée,

**Exemple 3 :** Sujet du fugato de l'Ouverture de la *Flûte enchantée* (mes. 16-20).



**Exemple 4 :** Citation déconstruite, *Quatuor à cordes nº 2* de Régis Campo.



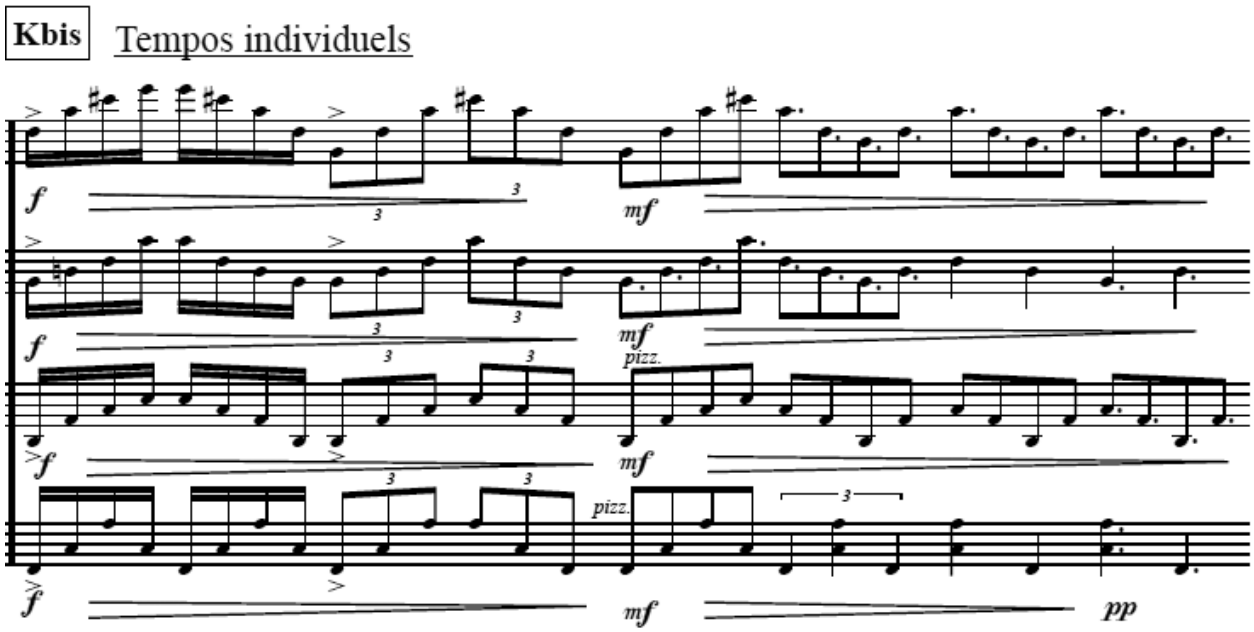

transposée, subissant d'importantes variations de timbre dues aux multiples modes de jeu mis en œuvre par le compositeur : pizzicato, pizzicato sur le chevalet, *flautando*, souffle de l'archet sur les cordes bloquées, jeu derrière le chevalet, etc. (Exemples 3 et 4).

Par la distorsion du modèle, cette œuvre pourrait, à première vue, s'apparenter à *Hymnen*, accomplissant à l'aide du seul quatuor l'altération multiparamétrique réalisée en studio. Malgré la permanence de techniques d'écriture éminemment modernes, de nombreux éléments témoignent que le paradigme esthétique est ici bien différent. Les sonorités sont tout d'abord plus douces, évitant les timbres stridents, l'atmosphère angoissante des cris de foule, les spéculations issues de nombreuses modulations de timbre. La citation défile ensuite sur une sorte de patron rythmique binaire, immuablement pulsé, ce qui est assez rare dans la musique d'avant-garde. Enfin, d'une manière générale, le *Quatuor* de Campo est une musique pétillante, nimbée de staccato, de notes répétées dynamiques, de modes de jeu légers, parfois subtilement glissés, à la manière d'un gag, ou effleurés ; la poétique du *flautando*, effleurement de la corde comme de l'idée, y est particulièrement intéressante. Mesure après mesure, note après note, la citation se dévoile, apparaissant de plus en plus prégnante jusqu'à son exposition quasi intégrale, dans sa tonalité initiale, à la mesure 26. Soigneusement choisi pour son allure vivace, pour son caractère résolument optimiste, lancé par de multiples sauts de quinte et quartes vers l'aigu, le sujet de fugue plaisamment travesti exhale à travers chaque portée ses formules ludiques venues tout droit du XVIII^e^ siècle : gammes, notes répétées, sauts d'intervalles idiomatiques, simples et doubles broderies, etc.

Le processus de déconstruction de la citation s'achève à la fin par son effritement, que le compositeur qualifie de « musique de mandolines un peu enfantine » (Campo 2006). À bien des égards, on pourrait le rapprocher d'un jeu de construction, où l'enfant utilise un matériau élémentaire pour bâtir des figures complexes qu'il détruit ensuite, une fois réalisées. Le retour en enfance est clairement assumé par le compositeur qui déclare ouvrir à l'auditeur son « monde personnel [...] proche du rêve, un peu naïf, avec des réminiscences de l'enfance, avec de l'ironie et de l'humour » (Campo 2002, 10). L'un des rares musiciens de notre temps à revendiquer son esthétique ludique (Franco-Rogelio et Denizart 2014, 2), Campo imagine cette réconciliation entre musique contemporaine et tradition classique — une époque où la musique était présumée joyeuse et positive — comme antidote au « pessimisme » exacerbé qu'il perçoit à l'orée de notre millénaire (Campo 2004, 4). C'est pourquoi il souhaite transmettre à son auditoire des affects de joie et de bien-être : « Après avoir écouté ma musique, le public est plutôt souriant, décontracté, se sent concerné par ce qui s'est passé. C'est souvent un état psychologique qui lui plaît » (Campo 2002, 13).

Distincte du polystylistisme tragique ou cynique de Schnittke, indifférente à l'utopie universaliste de Stockhausen, l'altération musicale se veut ludique, plaisante, voire rassurante. Néanmoins, ceci n'obère pas une certaine exploration, notamment rythmique, lors des cinq séquences

**Exemple 5 :** Séquence non mesurée, *Quatuor à cordes n° 2*, Régis Campo




intermédiaires où le tempo est libre et individualisé. La polyrythmie aléatoire qui en découle agrège à d'autres matériaux des cellules issues de Mozart, notamment des arpèges d'accords parfaits majeurs relevant ici d'une polytonalité qui superpose les tonalités de *fa* majeur, *sol* majeur et *la* majeur (Exemple 5).

Malgré les dissonances harmoniques et le brouillage rythmique, les sonorités volontairement légères du quatuor renvoient à l'image éthérée et rassurante de l'art des sociétés postindustrielles. Avide de bonheur et de divertissements, le public les apprécie d'autant plus qu'elles tranchent avec l'aridité des sons électroniques de Stockhausen et avec l'emphase tragique d'un Schnittke. Au-delà même de son apport mélodique, la citation permet au compositeur de réintégrer un son affiné, fait d'harmonies limpides, et parfois un rythme binaire pulsé, deux caractéristiques peu fréquentes dans la musique d'avant-garde. Cet art impose sa médiation avec le divertissement, qui s'accompagne de l'adoption de certains codes de l'hyperspectacle dont parle Lipovetsky :

> [l]a société transesthétique apparaît comme une chaîne ininterrompue de spectacles et de produits sous les auspices du *fun*, du ludisme, du délassement marchandisé. [...] Ambiance généralisée de loisir qui, diffusant une atmosphère de légèreté et de bonheur, construit l'image d'une espèce de rêve éveillé permanent, de paradis de la consommation (Lipovetsky et Serroy 2013, 278).

Sous ses aspects les moins sincères, la création hypermoderne paraît se confondre avec la prophétie adornienne de la fin de l'art, nivelé et absorbé par le marché tout puissant. Abandonnant la nécessité émancipatrice qui fondait l'idéal moderne, et induisant un renouvellement quasi permanent des techniques d'écriture, au risque d'y perdre l'auditeur, l'hypermoderne renoue comme le postmoderne avec le passé, sans y voir toujours une forme de paradis perdu (Schnittke, Adams, etc.) ni se réfugier dans la contemplation (Pärt, Silvestrov, etc.). La musique de l'hypermodernité est au contraire mue par le plaisir immédiat et gourmand que suscitent les sonorités brillantes, les rythmes obstinés, pleins d'entrain, les mouvements brefs, fuyant les longs développements, à l'instar de ceux d'*Hymnen*, long de près de deux heures. Plusieurs partitions témoignent d'un métissage divertissant avec certaines pratiques issues des musiques actuelles, associées aux choix de titre ludiques, parfois en forme de calembour et souvent de langue anglaise : *Disco-toccata* (1994) et *Techno-parade* (1998) de Guillaume Connesson, *Jazz Connotation* (1998), *D'un rêve parti* (1999) et *On the Dance Floor* (2003) de Bruno Mantovani, *Pop-Art* (2002) de Régis Campo, *Bach Panther* (1985) de Stéphane Delplace, ainsi que tout le catalogue de Christian Lauba écrit sous le pseudonyme de Jean Matitia. Avec *Hungarian Rock* et *Passacaglia ungherese* pour clavecin (1978), deux pièces « ironiques, hongroises et *pop* » (Ligeti cité dans Montalembert et Abromont 2010, 910) pour clavecin, Ligeti peut être considéré comme un précurseur du genre. Indépendamment du goût pour les sonorités électriques du rock ou du rap, elles aussi très présentes dans la musique d'avant-garde (Castanet 2012), ces différentes partitions témoignent du besoin cher à certains compositeurs des années 1990-2000 de rattacher la musique contemporaine, même de manière

distanciée, au mouvement des loisirs musicaux populaires, afin de s'éloigner d'une tour d'ivoire maintes fois dénoncée. Bruno Mantovani, en particulier, ne cache pas son intérêt pour ce type de mélange des genres :

> J'éprouve régulièrement le besoin d'écrire des œuvres ludiques, caractérisées par un discours musical hétéroclite et discontinu. Souvent composées en quelques jours, ces pièces sont des divertissements propices à l'expérimentation, dans lesquelles je laisse agir mon inspiration de façon intuitive, sans tenter de la canaliser très strictement. L'intégration d'éléments issus de répertoires populaires à mon langage musical « naturel » est alors un moyen de créer la diversité, d'accentuer l'atmosphère extravertie de l'œuvre, de bâtir une dramaturgie jouant sur la référence (Mantovani s.d.).

Ce détournement du sérieux et du tragique vers un art plus léger est l'une des caractéristiques majeures de l'esthétique hypermoderne, qui « triomphe dans la démocratisation de masse du loisir culturel, le consumérisme expérientiel, la transformation de la mémoire en divertissement-spectacle » (Lipovetsky 2004, 128). Quelques années plus tôt, Dahlhaus estimait que la postmodernité, tout au moins dans sa branche américaine, proposait déjà une « médiation avec la musique de divertissement », bien que cette nouvelle proximité ne fût pas, selon lui, « une évidence, mais un problème » (Dahlhaus 1998, 129). La pratique de la citation permet de situer à travers l'exemple de Schnittke, puis de Campo, le passage de la postmodernité à l'hypermodernité, frontière ténue, mais qui témoigne de réelles évolutions. Le collage brut disparaît, tout autant que le désir de lui faire subir des processus fortement conceptualisés. Dans le quatuor, l'empreinte du divertissement, surmodelée d'une dose importante de techniques propres à la musique savante, évite l'écueil du premier degré par certaines ambivalences rythmiques et harmoniques : opposition d'un quatre temps binaire strict — celui de Mozart comme celui de la musique pop — à des séquences non mesurées ; opposition des accords (presque) parfaits des premières mesures aux superpositions polytonales et aléatoires des sections au tempo individualisés.

## Conclusion

Reprenant les arguments d'Adorno, une large part des compositeurs et musicologues dénoncent, au mieux, « les tendances régressives de cette mode de l'emprunt » (Fournier 2010, 1066), au pire, rangent ces œuvres dans le grenier poussiéreux de l'infamie, en se posant comme garants d'une musique irrémissiblement attachée à la gravité. Fournier accuse Campo de faire preuve d'un certain « autisme » esthétique, à l'égard de l'histoire du quatuor à cordes, « qui n'a cessé d'être porté [...] par une nécessité de sérieux (au sens beethovénien de *serioso*) ou de gravité, c'est à dire par une pensée authentique et une véritable problématique musicale » (Fournier 2010, 1064). L'auteur met en garde contre un risque de « relâchement hédoniste » et de mutation en « objet banal » (Fournier 2010, 1064) qui guette son genre favori. Il en est effectivement ainsi de l'hypermodernité, « complexe et paradoxale » selon Sébastien Charles, qui rappelle qu'elle « stimule les plaisirs (l'hédonisme, la consommation, la fête) et produit des comportements anxiogènes et pathologiques » (Charles 2007, 21) que certaines formes d'art et de divertissement tentent d'annihiler. Sous couvert d'un rapport apaisé avec la perception et d'une apparente simplicité de facture, Campo conjure un univers jugé trop pessimiste et dont les manifestations musicales savantes en offrent un reflet excessivement noir à son goût :

> Je me suis rendu compte qu'en analysant les choses à froid, en regardant le monde et notre destin dans ce monde, je suis foncièrement pessimiste. Mais s'il y a une chose que je ne supporte pas, ce sont les gens qui pleurnichent. [...] Ma réponse à tous les drames, à toute la noirceur de la vie, est un optimisme démesuré (Campo 2002, 13).

Parfaitement intégré à la mondialisation et de plus en plus perméable aux cultures postindustrielles, la musique dite contemporaine adopte au moins depuis la fin des années 1980 certains codes réservés jusqu'alors aux variétés : hyperpersonnalisation d'interprètes de plus en plus jeunes, au physique avantageux, enchaînant les couvertures des magazines spécialisés et effectuant des tournées sur le catalogue de leurs agences artistiques, de plus en plus mondialisées. Architecture, urbanisme et arts plastiques ont précédé la musique dans ces mutations et multiplient séductions, clins d'œil et souvenirs du passé, mélangés avec un sens plus léger du drame aux techniques de création les plus récentes. Au moment où le matériau se fait rare, certains compositeurs semblent s'attacher à déconstruire les grandes œuvres du passé, privilégiant une forme d'esthétisme sonore, des sonorités diaphanes, une métrique binaire, contrariée dans les seuls espaces de polytempo. Un passé qu'on encense autant qu'on l'altère, un passé remixé au goût de la technique contemporaine, nimbée de modes de jeux, creusant le sonore, irriguant la matière, opposant son foisonnement luxuriant et amusé à l'ordonnancement linéaire et rationnel de l'avant-garde des décennies précédentes.

## RÉFÉRENCES


AMBLARD, Jacques (2013). « Postmodernismes », dans Nicolas Donin, et Laurent Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, vol. 2, Lyon, Symétrie, p. 1387-1424.

BONS, Joël (1990). *Complexity in Music ? An Inquiry of its Nature, Motivation and Performability*, Amsterdam, Job Press.

BOULEZ, Pierre (2005). *Leçons de musique*, Paris, Christian Bourgois.

BOUSCANT, Liouba, avec la collaboration d'Ofer PELZ et de Michel GONNEVILLE (2015). « Matériaux anciens dans la musique contemporaine actuelle. Postmodernisme et modernisme en questions », *Revue musicale OICRM*, vol. 2, n° 2, http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol2-n2/materiaux-anciens-dans-la-musique-contemporaine-actuelle-postmodernisme-et-modernisme-en-questions/, consulté le 17 avril 2018.

CAMPO, Régis (2002). « Propos recueillis par Aleksandra Kroh », *La petite musique ou la tentation du silence...*, n° 12, Manosque, p. 10-14.

CAMPO, Régis (2004). Note de CD *Autoportraits*, Paris, Mardala.

CAMPO, Régis (2006). Note de programme du *Quatuor à cordes n° 2*, Paris, Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM), http://brahms.ircam.fr/works/work/26496/, consulté le 12 février 2017.

CASTANET, Pierre Albert (2012). « Le médium mythologique du rock'n roll et la musique contemporaine », *Intersections*, vol. 32, n^os 1 et 2, p. 83-116.

CHARLES, Daniel (2001). *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, Presses universitaires de France.

CHARLES, Sébastien (2007). *L'hypermoderne expliqué aux enfants*, Montréal, Liber.

DAHLHAUS, Carl (1998). « La postmodernité et la musique de divertissement », *Analyse musicale,* n° 33, novembre, p. 127-131.

DARBON, Nicolas (2007). *Musica multiplex*, Paris, L'Harmattan.

DECARSIN, François (2011). « Karlheinz Stockhausen. Parcours de l'œuvre », IRCAM-Centre Pompidou, http://brahms.ircam.fr/karlheinz-stockhausen#parcours, consulté le 8 février 2017.

DECARSIN, Franaçois (2013). « Karlheinz Stockhausen », dans Nicolas Donin, et Laurent Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, vol. 2, Lyon, Symétrie, p. 1021-1039.

DELAPLACE, Joseph (2007). *György Ligeti. Un essai d'analyse et d'esthétique musicales*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

ESCAL, Françoise (1984). *Le compositeur et ses modèles*, Paris, Presses universitaires de France.

FERRY, Luc (1990). *Homo aestheticus*, Paris, Grasset.

FOURNIER, Bernard (2010). *Histoire du quatuor à cordes*, vol. 3, Paris, Fayard.

FRANCO-ROGELIO, Christophe et Jean-Michel DENIZART (2014), « Entretien avec Régis Campo, un compositeur "ludique" », *Les chantiers de la création*, n° 7, p. 2-8.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

GOUBAULT, Christian (2009). *Histoire de l'instrumentation*, Paris, Minerve.

HILLIER, Paul (1997). *Arvo Pärt*, Oxford, Oxford University Press.

JAMESON, Frederic (2007). *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.

JENCKS, Charles (1985). *Le langage de l'architecture postmoderne*, Paris, Denoël.

KIPPELEN, Étienne (2012). « Le ludisme dans la musique des années 2000 », dans Jacques Amblard et Sylvie Coëllier (dir.), *L'art des années 2000. Quelles émergences ?*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, p. 219-231.

LABARRIÈRE, Jean (1989). *Témoigner du différend*, Paris, Osiris.

LIPOVETSKY, Gilles (2004). *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset.

LIPOVETSKY, Gilles et Jean SERROY (2013). *L'esthétisation du monde*, Paris, Gallimard.

LYOTARD, Jean-François (1988). *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée.

MACONIE, Robin (1976). *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres, Oxford University Press.

MANTOVANI, Bruno (s. d.). Note de programme de *D'un rêve parti*, Ressources Brahms/IRCAM, http://brahms.ircam.fr/works/work/20089/, consulté le 9 février 2017.

MONTALEMBERT, (de) Eugène et Claude ABROMONT (2010). *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard/Lemoine.

RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice (1998). *Musique et post-modernité*, Paris, Presses universitaires de France.

SCHNITTKE, Alfred (1998), « Les tendances polystylistiques dans la musique moderne », *Analyse musicale*, n° 33, novembre, p. 132-134.

Shono, Susumu (1989). « La musique post-moderne, produit de la société de consommation », *Musiques en création*, Paris, Contrechamps.

Solomos, Makis (1999). « Néoclassicisme et post-modernisme : Deux antimodernismes », *Musurgia*, vol. v, n° 3-4, mai, p. 91-107.

Stockhausen, Karlheinz (1971). *Text zur Musik*, Köln, DuMont Schauberg.

Stockhausen, Karlheinz (1968). « Cinq textes », *Revue d'esthétique*, n° 2-3-4, Klincksiek, Paris.

Stoïanova, Ivanka (1985). « Luciano Berio. Chemins en musique », *La revue musicale*, n$^{os}$ 375-377.

Stoïanova, Ivanka (2014). *Karlheinz Stockhausen. « Je suis les sons... »*, Paris, Beauchesne.

Wörner, Karl (1973). *Stockhausen : Life and Work*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.

# Radical Socialism, Simplified Serialism: John Weinzweig and CBC Wartime Radio Drama during the Second World War[1]

Carolyne Sumner
(University of Toronto)

A union of the literary, theatrical, and musical arts, radio drama became a quintessential source of entertainment for Canadian audiences during the Second World War. Throughout the war, the Canadian Broadcasting Corporation (CBC) not only relied on this artistic medium to disseminate wartime propaganda and garner support for the Canadian war effort, but radio drama also became an indispensable creative outlet for Canadian artists, providing them with the necessary financial and artistic support to broadcast their works to a national, at times international, audience.[2] For Canadian composer John Weinzweig, CBC radio drama thus granted him the rare opportunity to garner a national audience base for his serial compositions. While scholars such as Udo Kasemets and Elaine Keillor draw attention to his use of the twelve-tone technique in these works (Kasemets 1960; Keillor 2011), an examination of Weinzweig's manuscript scores and sketches for his first CBC radio drama commission *New Homes for Old* (1941) reveals that he uses a modified technique, distinct from the twelve-tone approach and modernist language he uses in his concert works at this time. Although it is possible that Weinzweig's decision to modify his serial approach in his radio works may have been prompted by a variety of circumstances, including time constraints, the technological demands of live radio broadcasting, and Canada's conservative musical climate during the mid-twentieth century, some consideration of Weinzweig's engagement with radical socialism during the 1930s and 1940s may further elucidate his compositional decisions at this time.

By drawing upon relevant archival materials, including manuscript scores, radio scripts, program schedules, recordings, and biographical documents, this article investigates how Weinzweig's personal, artistic, and political ties with the radical left may have encouraged him to modify his modernist idiom and simplify his serial language. By framing his early career in light of Canada's wartime sociopolitical climate and the rise of leftist movements such as the Popular Front, this article considers the various factors which led Weinzweig to adopt a more accessible musical language in his radio works, one which embraced the cultural, political, and aesthetic ideals of leftist socialism. In doing so, this article ultimately demonstrates how Weinzweig uses both the medium of radio broadcasting and the art of radio drama as a soapbox for his engagement with radical socialism during a time of political upheaval.

## John Weinzweig and Radio Drama

During the early years of radio drama production at the CBC, incidental music was provided by stock music used for silent film, and performed live by the radio studio orchestra (Weinzweig 1988, 79). As noted by Keillor, by the early 1940s, the CBC made the decision to hire Canadian composers to write original music for their radio dramas (Keillor 2006, 171). This was partially prompted by the frustration experienced by radio drama directors and scriptwriters who felt constrained by the limited selection of stock music, as well as motivated by their desire to promote the work of young Canadian composers at this time (Weinzweig 1988, 79; Keillor 1994, 23).

In 1941, Weinzweig was approached by the CBC's musical director of the time, Samuel Hersenhoren, to write original background music for CBC wartime radio drama.[3] Throughout his short career at the CBC, Weinzweig wrote over one hundred original scores for several radio drama

[1] An abridged conference proceeding version of this full-length article appears in *Intersections: Canadian Journal of Music* (2016a). This version was first presented at the Muscan 2017 annual conference, "Canada 150: Music and Belonging."

[2] For a history of the early developments of radio drama in Canada and North America, please see Fink (1976-1977; 1983; 1981), Jackson (1967) and Sterling (2004). Sources pertaining to the CBC's wartime initiatives and programing during the Second World War include Nash (1994), Stewart (1975) and Ciment (2007). For general sources pertaining to the aesthetics and technology of radio drama, see Crook (1999) and Hand and Traynor (2011).

[3] As evidenced in the finding aid for the CBC Music Library Fonds housed at Library and Archives Canada, the CBC hired a number of Canadian composers (following Weinzweig's appointment) to write incidental music for radio drama, including: Godfrey Ridout (1918-1984), Russ Gerow, Howard Cable (1920-2016), Bob Farnon, Ernest Dainty (1891-1947), Louis Applebaum (1918-2000), Murray Ross, Barbara Pentland (1912-2000), Arnold Walter (1902-1973), Gerald Bales (1919-2002), Johnny Dobson, and Samuel Hersenhoren (1908-1982).

series, including *Brothers in Arms* (1941-1942), *Canada Marches* (1942), *The British Empire Series* (1942), *Comrade in Arms* (1942-1945), and *Our Canada* (1942-1943).[4] His first commission at the CBC was for the radio drama series *New Homes for Old* (NHFO). Written by CBC script writer Alistair Grosart and produced by CBC producer Ian Smith, NHFO is an eleven-week series based on the experiences, traditions, and aspirations of "new Canadians" who immigrated from countries including Czechoslovakia, Russia, Germany, Ukraine, Poland, Austria, and the Netherlands (Grosart 1941).[5]

### *Writing for Radio Drama*

Writing for radio drama significantly impacted Weinzweig's compositional language at the time, and required him to adjust his approach to meet the constant demand for the production of music for radio drama. Because most dramas were broadcast on a weekly basis, he had limited time to write his scores, many of which were approximately twenty-five pages in length and scored for small chamber orchestra.[6] Reminiscing upon his experience working for the CBC, Weinzweig explains that he was given a script which included cues indicating desired musical effects, entries, themes, or genres for each drama, which provided him with some rough guidelines for his creative task (Keillor 2011, 104). He explains that he would meet with production members (scriptwriter and director) to discuss his scores for each program to ensure that they complemented the expressive intent of the dramas (Keillor 2011, 104). According to Keillor, Weinzweig would receive the program script at the beginning of the week, and would complete the scores by Wednesday or Thursday of that same week (2011, 104). Once completed, he would rehearse his scores with the studio orchestra, and conducted the live broadcasts of his compositions (Keillor 2011, 104).

Although writing for radio drama was challenging for the young composer, it ultimately gave him the unique opportunity to pioneer a new genre of incidental music which suited the aesthetic needs of radio drama and the complexities of live radio broadcasting. Despite having to adjust his compositional approach, this experience ultimately helped him hone his orchestration skills, as he recollects:

> Writing music for radio plays was an experience that taught me to meet deadlines, sharpen my orchestral craft, responding to dramatic situations with brevity, to be prepared for those last-second cuts in the script, and frequently, to say good-bye to a great music cue, and as well, to stay clear of complex fugal activity behind voices (Weinzweig 1988, 79).

Working for radio, therefore, proved to be both a beneficial and influential experience for the development of Weinzweig's compositional career. Not only did this opportunity allow the young composer to have his works performed and broadcast on a weekly basis, but it also helped him garner a broader audience base for his compositions.

### *Early Serial Encounters*

Prior to his appointment with the CBC, Weinzweig was actively writing works which engaged with modernist techniques and approaches, including the twelve-tone technique and serial procedures. He adopted the technique while studying at the Eastman School of Music from 1937-1938, where he studied and analyzed serial works including Schoenberg's piano works and Alban Berg's *Lyric Suite* (Keillor 1994, 22). According to Catherine Nolan, the latter had a significant impact on Weinzweig's understanding and treatment of serialism; he was intrigued by Berg's idiosyncratic application of the technique including his alteration of the row pitch ordering and his interest in motivic relationships (Nolan 2011, 131-132). She further notes that Weinzweig was interested in the cyclical and intervallic qualities of Berg's piece, particularly the "symmetry of inversionally related intervals" (Nolan 2011, 132).[7]

Other sources of influence include Ernst Krenek, whose book, *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*, also served as a model for Weinzweig's early forays into twelve-tone writing. Published in 1940, this book supplied Weinzweig with his "first formal instruction in serialism" (Nolan 2011, 133). Although Krenek provides a brief introduction to the Schoenbergian twelve-tone approach, his book provides alternative methods to the

[4] For an exhaustive detailed list of Weinzweig's work for radio, including program titles, script authors, production dates, and producers, see the appendix section of Keillor's *John Weinzweig and His Music: The Radical Romantic* (1994). Important biographical sources pertaining to Weinzweig's musical life and compositional career include Keillor (1994) and the collection of essays featured in John Beckwith and Brian Cherney's edited text *Weinzweig: Essays on His Life and Music* (2011). Full length studies addressing Weinzweig's wartime radio works include Sumner (2016b).

[5] As evidenced in a CBC program advertisement, the series was inspired by Grosart's experience travelling across Canada as a CBC wartime correspondent. During his travels, he met immigrant Canadians working in lumber industries, ship yards, and factories, and documented his experience for a CBC talk series entitled *Working for Victory*; see CBC (1941).

[6] As evidenced by Weinzweig's manuscript scores for NHFO, which are currently housed at Library and Archives Canada in the John Weinzweig Fonds. The scores for this series were orchestrated for strings, flute, oboe, clarinets, bassoon, trumpets, trombones, and percussion. There is some ambiguity as to how many players were hired to perform in the CBC studio orchestra at this time. In his chapter "Making of a Composer," Weinzweig notes that the studio orchestra ranged from 25 to 30 musicians (1996, 79), whereas Keillor states that there were approximately fifteen to twenty (2011, 104).

[7] For further discussion concerning Weinzweig's early serial works, please see Nolan (2011) and Webb (1977).

technique, ones which emphasize the motivic and melodic potential of the twelve-tone row (Krenek 1940, viii).

### *NHFO and the Twelve-Tone Dilemma*
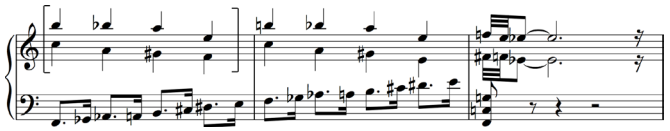
According to both Kasemets and Keillor, Weinzweig drew upon and applied the serial techniques he adopted early in his career in his works for radio. As Kasemets explains, Weinzweig used the twelve-tone technique in these works because he believed it suited the aesthetic of live radio drama and the "descriptive needs of radio music" (Kasemets 1960, 12). In her study of Weinzweig's works for radio, Keillor also argues that Weinzweig uses the technique extensively in both his concert and radio works at this time, including his scores for other CBC radio drama series such as *The British Commonwealth* and *Our Canada* (Keillor 1994, 127, 134). In her analysis of NHFO's fifth program, "Poland (1)", Keillor claims that Weinzweig's sketches for this program speak to his idiosyncratic application of the serial technique in his radio works. She explains that his pre-compositional material is built upon an incomplete twelve-tone series, G, C, F#, F, A, D, G#, E, B, B flat, E flat. Although Weinzweig includes this row in his pre-compositional material for "Poland (1)", Keillor stresses that there is no complete statement of the row in his completed scores for this program. Rather, he evokes the tone row by emphasizing specific re-occurring intervals, notably the F#–F dyad and the G#–G–E trichord (Keillor 2011, 104).

The observations made by Kasemets and Keillor are supported by comments made by Weinzweig during an interview with Jane Champagne, as he notes:
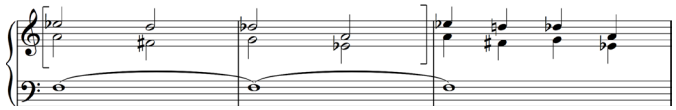
> Organizing the twelve notes of the chromatic field into a set of intervals helps you select a style—any style. The Twelve-tone method is *not* a style; it is only a technique … I applied the Twelve-tone technique, simply because that was the way of writing for me—and I created some high-tension scores. These were stories that had to do with violence, terror and escape; their sound tracks required a high level of musical tension (Champagne 1975, 26).

Admittedly, an examination of Weinzweig's sketches for NHFO reveals the importance of serially-derived tone rows in his pre-compositional material. However, as an analysis of his finalized manuscript scores for "Poland (1)" demonstrates, he only uses the tone row as intervallic, melodic, and motivic inspiration, without giving a complete presentation of the row and its various transformations. Examples include a reoccurring tetrachord motif, B–B flat–A–E, which derives from his pre-compositional tone row for "Poland (1)." Although Weinzweig transposes this motif throughout the various titles of the score, he does not transform the motif using serial procedures including inversion, retrograde, or retrograde-inversion (see Examples 1, 2, 3).[8]

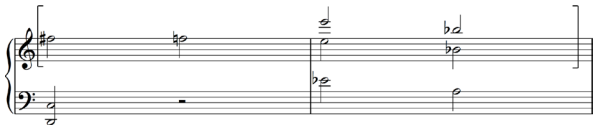
**Example 1:** John Weinzweig, *New Homes for Old*, "Poland (1)," Title 8, mm. 1-3. Tetrachord motif.



**Example 2:** John Weinzweig, *New Homes for Old*, "Poland (1)," Title 9, mm. 4-6. Inexact transposition of tetrachord motif.



**Example 3:** John Weinzweig, *New Homes for Old*, "Poland (1)," Title 9, mm. 14-15. Inexact transposition of tetrachord motif.
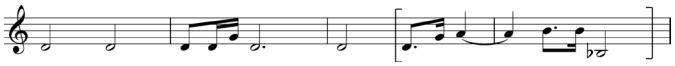


Upon further examination of his sketches and scores for the series, it becomes evident that Weinzweig uses the twelve-tone row as motivic and melodic inspiration, as further evidenced by his scores for the first and sixth programs of the series, "Czechoslovakia" and "Russia." Rather than elaborating an entire tone row, Weinzweig selects a set of tones which become the motivic and melodic basis for his composition. For example, in the title "War #1" from the first NHFO program "Czechoslovakia," Weinzweig organizes the musical material of his score around the tones D–G–A–B–B flat, in which the tones D–G–A–B become a reoccurring motif throughout the score, which is later transformed through transposition (see Examples 4 and 5). Similarly, in the program "Russia," Weinzweig also organizes his score around a selection of notes, this time a tetrachord consisting of the tones F–A flat–B flat–C flat, which becomes an important reoccurring motif which is also subjected to transposition (see Examples 6 and 7).
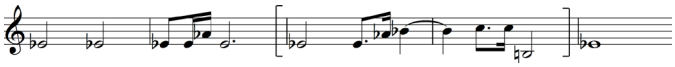
Arguably, Weinzweig's use of the row as a generator for motives in his radio scores recalls the methods advocated by Krenek in his *Studies in Counterpoint*, in which he emphasizes the importance of the row as a "store of motifs

[8] As evidenced in the original radio scripts for these programs and in the manuscript scores, Weinzweig's scores for these radio dramas were divided into short separate titles, ranging from five to twenty measures in length. Comparable to film music titles and musical cues, some titles include generic titles such as "war" or "ominous," while others are simply numbered.
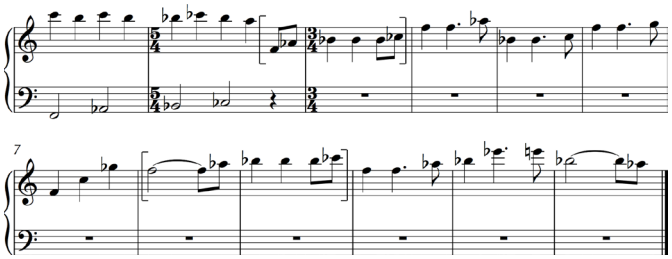
**Example 4:** John Weinzweig, *New Homes for Old*, Program nº 1 "Czechoslovakia," title "War #1," mm. 2-5. D–G–A–B motif.
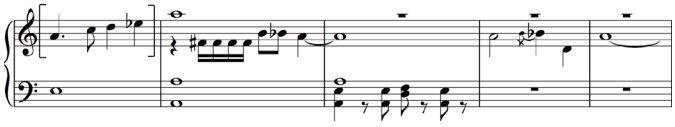


**Example 5:** John Weinzweig, *New Homes for Old*, Program nº 1 "Czechoslovakia," title "Scene Break 3," mm. 1-4. Transposition of original motif.



**Example 6:** John Weinzweig, *New Homes for Old*, Program nº 2 "Russia", Title 14. Tetrachord motif.



**Example 7:** John Weinzweig, *New Homes for Old*, Program nº 2 "Russia," Title 10. Transposition of tetrachord motif.



[…] which all individual elements of the composition are to be developed upon" (Krenek 1940, viii). Further, Weinzweig's idiosyncratic and flexible application of the technique in his radio works may have also been influenced by the serial works of Berg. Indeed, scholars including Arved Ashby note that Berg did not adhere to the strict serial methods taught by Schoenberg, particularly in his piece *Lyric Suite*. He notes that Berg adopts a freer approach to the technique, one which combined the twelve-tone technique with non-twelve-tone writing, evoking a "free-strict" duality in his piece (Ashby 2008, 183).[9]

Possibly inspired by his early serial influences, Krenek and Berg, Weinzweig appears to loosely apply the technique in these works, using the row as motivic and thematic fodder, without elaborating it in its entirety or using extensive serial transformations. However, as a brief examination of his early serial compositions reveals, there appears to be a disparity between his application of the technique in his early concert works and his radio works. Composed during the same period he began working for the CBC, *Suite for Piano No.1* (1939), *Rhapsody* (1941) and Violin Sonata (1941), all feature twelve-tone rows and serial treatments. *Suite for Piano No. 1* features distinct twelve-tone sets in the second and third movements, *Dirgeling* (F#–C–B–B flat–E flat–A–A flat–D–F–D flat–E–G) and *Themes with Variables* (C–G flat–G–B–B flat–E flat–A flat–D–D flat–F–E–A), which undergo serial procedures and transformations. *Rhapsody* also features a distinct twelve-tone row, F–C–D flat–B flat–E–B–E flat–A–A flat–G flat–D–G, and uses serial treatments such as retrograde, inversion, and retrograde inversion (Keillor 1994, 128). Similarly, Violin Sonata features a complete twelve-tone row, F–A flat–B flat–C flat–F#–A–G–D–C#–E–C–E flat, which is transformed using serial procedures, including inversion and retrograde inversion (Nolan 2011, 134).[10]

These pieces evidence Weinzweig's use and application of strict serial procedures in his early concert works, and how they differ from the approach he uses in his radio works. This suggests, therefore, that Weinzweig was using two distinct compositional approaches at this time: one which drew upon strict serial principals and procedures, the other which may be understood as a modified and simplified serial technique. Commenting on his experiences composing for radio during the 1940s, Weinzweig states that he was using "two different kinds of mental operations at this time." As he explains,

> It took four to five weeks of mental adjustment in order to shake off the psychological habits of the background music activity—to change over to a different kind of creative activity where you don't accept easy solutions. And you are not pressed for time. That's the difference. It's a different psychological process (Keillor 2011, 108).

While this statement does not speak to Weinzweig's use of the serial technique in his works for radio, it does reveal that he was operating in two different mind sets at this time, and that he approached his works for radio differently from his concert works.

## Constraints, Challenges, and Circumstances

In her study of Weinzweig's serial works, Nolan stresses that "serialism was a resource to be creatively shaped and adapted according to [his] artistic vision" (Nolan 2011, 148). While it is possible that Weinzweig modified his serial approach to suit the dramatic character of these radio works and as a vehicle for his creative visions, other external factors should also be taken into consideration. This includes the pressure

[9] Due to the scope of this article, a critical discussion of the development of Schoenberg's application of the twelve-tone technique has not been included; nevertheless, this author acknowledges that Schoenberg also developed and adopted a more flexible and less rigid approach to the technique upon immigrating to America during the 1930s, which may have also impacted Weinzweig's approach and application of the technique in his radio works of the time. For further discussion of Schoenberg's flexible approach serial approach, please see Haimo (1998), Straus (2008) and Feisst (2011).

[10] For further discussion concerning Weinzweig's application of the serial techniques in these works, please see Keillor (1994) and Nolan (2011).

felt by Weinzweig from CBC staff members, conductors, and musicians to alter his modern musical language to make his scores both more playable and accessible (Weinzweig 1992, 5). Citing Weinzweig, Alan Gillmor writes that he was often criticized by CBC producers "for not writing 'friendly music'" (Gillmor 2011, 272). As further explained by Weinzweig, his radio works were criticized by the studio orchestra musicians, many of whom "didn't quite believe what they heard and often interrupted valuable rehearsal time asking whether a certain note or chord had been copied incorrectly" (Weinzweig 1988, 79). Due to the unwelcoming and critical environment in which he worked, it is possible Weinzweig modified and simplified his serial technique to appease both CBC producers and musicians, and to ensure the continued broadcasts of his works.

Other factors which may have led Weinzweig to modify his approach include the difficulties of writing for live radio broadcasting. Due to strict time constraints, Weinzweig had little time to compose his works, thus suggesting that he could not compose elaborate serial works on a weekly basis. Similarly, as noted by Kasemets, Weinzweig was also careful to write appropriate background music which both suited the technology of the microphone and did not overpower the voice actors during live broadcasts (Kasemets 1960, 12). Another factor which may have encouraged Weinzweig to simplify his modern and serial language was his desire to write music which appealed to conservative Canadian listeners. According to Helmut Kallmann, Canadian audiences of the time had little exposure to contemporary and modern works, which he believes was partly due to a lack of encouragement towards young composers because it was assumed that "everything worth saying in music had already been said" (Kallmann 2013, 91). The apprehension towards modernism and contemporary works is further evidenced by the CBC's programming at this time, which catered musical programming to suit the tastes of Canada's concert hall audiences. According to Brian Cherney, CBC broadcasts of the time were "tone washing listeners with a repertoire of familiar tonal, European music" (Cherney 2011, 66). Due to these circumstances, it is thus possible that Weinzweig modified and simplified his serial language to ensure that his works appealed to Canada's wartime listeners.[11]

While these circumstances possibly informed Weinzweig's decision to modify his serial language in his radio works, it is important to consider how the broader socio-political climate which framed the formative years of his career may also have prompted him to temper his modern compositional language. Some consideration of the rise of radical socialism in Canada and the emergence of the international leftist Popular Front movement during the 1930s may help elucidate Weinzweig's idiosyncratic application of the technique in his works for radio. More importantly, some consideration of his early and continued exposure to radical socialism is also necessary, and may reveal how his engagement with these ideals encouraged him to use a simpler, more accessible and palatable serial language which embodied leftist and socialist ideals circulating in Canada during the 1930s and 1940s.

## John Weinzweig, Radical Socialism, and the Popular Front: Biographical Ties

### *Rise of the Popular Front*

An international socio-political movement, the Popular Front is best understood as a product of Soviet foreign policy which emerged in response to the rise and threat of fascism during the 1930s (Crist 2003, 20).[12] Uniting various groups and individuals, including unionists, socialists, communists, anti-fascists, émigrés, and activists, the Popular Front garnered significant traction among artists and composers at this time, many of whom used their art to express and voice their alignment with the political left (Denning 2010, 4).[13] Although the socialist ideals promoted by the Popular Front were mostly felt in the United States and France, similar ideals also circulated among Canadian artistic and intellectual circles during the interwar period, encouraging many to create works which embraced or reflected the ideals of leftist socialism.[14] Although Weinzweig likely encountered these ideals during his time at the CBC, it is important to

[11] Although beyond the scope of this article, it is important to also position Weinweig's radio works within the broader context of twelve-tone serial writing in North-America during the post-war period, particularly in the United States. At this time, several American ultra-modern composers adopted and transformed the Schoenbergian twelve-tone technique into their own idiosyncratic technique. For further discussion on the emergence of serial writing in the US, see Straus (2008).

[12] The rise of the Popular Front in Canada is rooted in the activities and values embraced by the Communist Party of Canada (CPC) during the interwar period. The CPC embraced and adopted the ideals of the Popular Front following the seventh Comintern Congress in 1935, in which the general secretary Georgi Dimitrov called for the formation of a united Popular Front against the rise and threat of fascism. According to historian John Manley, the activities of the CPC during this period was largely determined by Soviet interests, stressing that the Popular Front in Canada was "inspired by and in large part directed by Moscow, which entirely subordinated the needs of Canadian socialism to its security requirements" (Manley 2002, 82).

[13] In his book, *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Denning describes this leftist artistic movement as the cultural front, a movement which he describes as the "extraordinary flowering of arts, entertainment, and thought" (2010, xvi) founded on the socialist ideas advocated by the Popular Front.

[14] During the interwar period, several Canadian artists engaged with the aesthetic and political ideologies of the Popular Front. This resulted in an increase in leftist literary works in Canada, including poetry, plays, and novels. This period also saw the rise of socialist theatre in Canada and leftist artwork. For further information on the artistic left in Canada during the interwar period, see Rifkin (2005). For sources pertaining to the rise of the Popular Front and its impact on artistic and musical developments in the United States and France, see Denning (2010) and Moore (2008).

consider how his childhood exposure and introduction to radical socialism while living in Toronto's leftist Jewish community may have also informed his political beliefs at this time, ideologies which may have informed his artistic and compositional decisions later in his career.

### *Communal and Childhood Ties: Toronto's Jewish Community and The Workmen's Circle Peretz School*

Born to Polish immigrant parents in 1913, Weinzweig grew up above his father's garment shop on College Street, located in Toronto's Jewish neighborhood (Keillor 1994, 6). As Benita Wolters-Fredlund explains, Toronto was an important hub for Jewish immigrants at this time, many of whom were forced to leave Eastern Europe due to anti-Semitism, oppression, and poverty (2002, 20). Later, during the interwar period, poor working conditions and racial discrimination prompted the rise of a pro-socialist labor movement, leading to the development of various trade unions and several socialist Jewish fraternal organizations in Toronto (Wolters-Fredlund 2002, 20). Wolters-Fredlund further stresses that these organizations promoted Yiddish culture and traditions, and developed an "activistic, pro-labour, and socialist-oriented culture within Toronto's Jewish community," resulting in the rallying of various socialist groups at this time, including Labour Zionists, Bundists, and Jewish Communists (Wolters-Fredlund 2002, 20; 2005, 11).[15]

The largest organization established in Toronto was the Arbeiter Ring, also known as the Workmen's Circle. Organizations such as the Workmen's circle established Jewish schools for children in Toronto which taught English, physical education, music, theatre, dance, and socialist ideology (Wolters-Fredlund 2002, 20). As a child, Weinzweig attended one of these institutions, the Workmen's Circle Peretz school (Keillor 1994, 6). Built by former members of the *Bund,* a Russian-Jewish socialist organization established in 1807, the Peretz School supported ideals of the *Bund*, and was dedicated to the "improvement in conditions for the working class and the perpetuation of Jewish history and culture" (Keillor 1994, 6-7; Cherney 2011, 51). While attending the Peretz school, Weinzweig was taught about both his Yiddish and Jewish Heritage, and also received his first introduction to music. More importantly, as explained by Weinzweig's childhood piano teacher Gertrude Anderson, it was while attending Peretz that Weinzweig "was taught to think clearly and independently along political and social lines and incidentally, he imbibed here certain socialist ideas" (Cherney 2011, 51).

### *Family Ties: Joseph Weinzweig*

In addition to his early education at the Peretz school, Weinzweig was also likely introduced to radical socialist ideals by his father, Joseph Weinzweig. A native of Kielce, Poland, Weinzweig's father was affiliated with the *Bund*, also known as the General Jewish Workers Union of Lithuania, Poland, and Russia (Cherney 2011, 50). During the early 1900s, Keillor notes that Joseph was incarcerated for his involvement in *Bund* activities, and was later granted amnesty to immigrate to Canada (Keillor 1994, 5). Brian Cherney argues that despite having to leave Kielce in 1907, Joseph would have carried his Bundist and leftist beliefs with him to Canada, and shared them with his son. He further notes that it was not uncommon for Jewish immigrant parents who practiced radical socialism to bring their children to socialist meetings and demonstrations, citing Ros Usiskin who stresses that "for many children of radical parents, this early introduction was to continue as their life-long guidepost" (Cherney 2011, 52; Usiskin 2003).

Cherney asserts that Joseph's affiliation with the *Bund* had a lasting impact on Weinzweig, and he notes that the composer identified strongly with his father's political activities in Poland. Specifically, he stresses that Weinzweig's personal documents attest to the influence his father's political beliefs had on his musical activities, as evidenced in written notes about his musical, and at times political, thoughts and musings (Cherney 2011, 48). In particular, a document entitled "Political-Music Activist" reveals Weinzweig's sympathetic ties to his father's Bundist ideology, as Cherney explains:

> One of these documents consists of handwritten notes comprising two short lists on a small scrap of paper […] The first list, under the subheading "statements," includes six of his compositions which had some sort of political reference […] this list begins with (1) "Father jailed in Poland" and (2) "Saco [sic] and Vinzetto [sic] death march age 14" (Cherney 2011, 48).

Cherney believes these notes are significant, and suggests that Weinzweig's strong affinity with his father's political ideologies likely impacted his "quasi-political activities as a composer" (Cherney 2011, 48). Thus, as evidenced by both

[15] According to historian Ian McKay, socialist ideology during the interwar period embraced the causes of the working class, in which socialism "became tightly defined as revolutionary seizure of power by a working class under the leadership of a vanguard party" (2005, 147). As further discussed by James Naylor, socialism and the political left in Canada during the interwar period was largely organized into two currents: The Communist Party of Canada (CPC) and the Co-operative Commonwealth Federation (CCF). While both organizations maintained varying views and perspectives concerning socialist ideology, they were both founded on the rejection of liberal individualism and capitalism, and socialists of the interwar period sought to both foster and defend a working-class identity (Naylor 2016, 9, 15). For further information on socialism in Canada, McKay (2005) and Naylor (2016). For further discussion on radical socialist ideology as practiced by Toronto's Jewish community during the labour movement, see Frager (1992) and Wolters-Fredlund (2002).

Weinzweig's early exposure to radical socialist ideologies and his own personal documents, it is likely that he espoused leftist and socialist political values that were similar to those of his father.

### *Artistic Ties: The Toronto Jewish Folk Choir*

Despite his educational and familial ties to radical socialism, it is also important to consider how Weinzweig's artistic surroundings during the interwar period may have informed his political and artistic views. As John Beckwith explains, while living in Toronto, Weinzweig was influenced by leftist artists; as he writes "a sympathizer, though not an activist, [Weinzweig] was affected by the leftist politics of Toronto artists and writers in the between-war era" (Beckwith 1997, 180). This likely includes the prominent Toronto Jewish Folk Choir (TJFC), which became the voice for leftist ideals and assumed an important political identity during the late 1930s and early 1940s (Wolters-Fredlund 2002, 21). Established in 1925, the TJFC consisted primarily of working-class Jews, and according to Wolters-Fredlund, the choir was affiliated with Toronto's Jewish Labour League (2002, 21). A communist-oriented social and cultural organization, the Jewish Labour League promoted Yiddish culture and traditions, and supported cultural organizations such as the TJFC which promoted leftist ideology (Frager 1992, 54). As Wolters-Fredlund further explains, the repertoire performed by the choir reflected their socialist views, and included songs which supported socialist ideals of the working class, populism, and songs which supported Soviet ideology and political policy (Wolters-Fredlund 2002, 22-24).

### *Political Ties: The National Council for Canada-Soviet Friendship*

In addition to his personal, educational, and artistic ties to radical socialism, it is important to take into consideration Weinzweig's political affiliations during the 1940s. According to Cherney, Weinzweig was possibly a member of the National Council for Canada-Soviet Friendship during the early 1940s, as evidenced in a dedication for his piece *Fanfare*. Performed for a concert sponsored by the organization during the Congress of Canada-Soviet Friendship in Toronto in 1943, the piece is dedicated "to the spirit of Leningrad and Stalingrad, to the present success and ultimate victory of the people of the Soviet Republics" (Cherney 2011, 59).

While this biographical evidence demonstrates how Weinzweig likely imbibed radical socialist (and even communist) values circulating in Toronto during the 1930s and 1940s, it does not elucidate how his musical works were influenced by these ideals. Scholars including Elizabeth Crist have considered how music, particularly concert music, can be reflective of a composer's political beliefs. In her study of Aaron Copland's works, Crist considers how Copland's alignment with the political left and Popular Front movement during the 1930s is pervasive in his musical works at this time. In particular, she claims that "concert music surely can articulate the aesthetic and ideological positions of the Front," and stresses that leftist composers such as Copland not only adapted and modified pre-existing musical forms and genres to suit current political and social contexts, but many "experimented with genres easily linked to radical politics" (Crist 2005, 10). Thus, in light of Crist's observations, the following discussion will consider how Weinzweig's scoring for *New Homes for Old* may have been similarly informed by Popular Front ideals of populism, accessibility, intelligibility, and social relevancy. In doing so, it will demonstrate how Weinzweig's alignment with these ideals prompted him to simplify his serial approach in favor of a more accessible and palatable musical language which reflect the aesthetic and ideological views of the Popular Front.

## Writing for the People: Populism and the Popular Front

### *The Aesthetics of Populism*

According to historian Michael Denning, "populism" was one of the central tropes of the Popular Front during the 1930s, one which "dissolved a politic of class conflict, of workers mobilization and self-organization, and obscured the divisions of ethnicity, race, and gender in an imagined unity of the 'people' and the 'people's culture'" (Denning 2010, 124). The values advocated by the Popular Front ideal of populism encouraged several composers to temper their modernist idioms in favor of a more accessible, comprehensible, and socially relevant musical language, and to create works which would appeal to the "people." The emergence of the populist ideals perpetuated by this movement had a significant impact on modern composers actively composing during the interwar period, both in Europe and America.[16]

[16] Due to both the scope of this article and the North American focus of the topic under study, this article does not explore possible European influences with regards to the Popular Front aesthetic. Studies which explore the influence of Popular Front aesthetics on music making in Europe include Christopher Moore's article on the impact of socialist realism and the Popular Front in France (2008). In his article, Moore explores how ideologies and cultural policies of socialist realism which informed the Front greatly influenced the musical aesthetic of several French modernist composers, including Darius Milhaud (1892-1974), Arthur Honegger (1892-1955), Louis Durey (1888-1979), George Auric (1899-1983), and Charles Koechlin (1867-1950). These composers were aligned with the pro-Soviet cause, composing works which embraced the socialist realist and populist ideals of the political movement; these works not only exhibit elements of simplicity and accessibility, but were ultimately intended to unite the French people under the anti-fascist banner. For further information, see Moore (2008; 2006; 2007) and Fulcher (2005).

Concern for audience accessibility and social relevancy also informed the works of American modern composers such as Charles Seeger (1886-1979), Henry Cowell (1897-1965), Ruth Crawford (1901-1953), Norman Cazden (1914-1980), and Aaron Copland (1900-1990). According to scholars including Carol Oja (2000), Melissa De Graaf (2013), Elizabeth Crist (2003), and Gayle Murchison (2012), many of these composers aligned themselves with the political left during the interwar period, which greatly impacted their modernist aesthetic and language. Specifically, it encouraged them to modify their highly experimental and modern language in favor of a simpler and more accessible aesthetic which embodied the Popular Front ideals of accessibility and social relevancy (De Graaf 2013, 74-78). As a result, composers purposefully simplified their modernist aesthetic and experimental language to accommodate the tastes of the general public, rather than those of the concert hall elite. For Copland, this entailed adopting a "simplified idiom" in his compositional works, one which incorporated accessible and recognizable idioms and genres, and also included the reduction of density of musical textures, tempering dissonant harmonies, and simplifying rhythms (Murchison 2012, 151). As Gayle Murchison also stresses, another important feature of the simplified idiom includes the quotation and integration of vernacular idioms, particularly folk tunes and melodies (Murchison 2012, 151). The incorporation of folk songs is significant, not only because it made modern works more accessible, relatable, and familiar, but it also reflected the ideals of populism and the aesthetic trope of the "people's culture" (Reuss 2000, 130).

### *Weinzweig and Populism*

It is possible, therefore, that Weinzweig was persuaded by similar Popular Front ideals, prompting him to simplify his serial and modern language in his radio works to make what was once a highly inaccessible, elite, and bourgeois musical language accessible to the average Canadian listener, to the everyday "people." Statements made by Weinzweig during an interview with Peter Kambasis further confirms his concern for writing socially relevant music, one which appealed to, and represented the Canadian people:

> Of course you can write for yourself if you want to, you can make your own music for yourself, but it's perfectly natural to want to expose that music to others. Composing music has a social purpose. Composers use music as hand maiden to send a message. After all, Shostakovich was writing symphonies that reflected the wartime conditions in the Soviet Union in the Second Great War, during the Nazi invasion, and his music and his name had a strong hold on the people of the Soviet Union. So he was a composer of the people, and I would like to be a people composer (Weinzweig 2002).

Thus, as this retrospective statement reveals, Weinzweig ultimately wanted to be recognized as a composer of the "people," an artist who creates socially relevant works which reflect the social, political, and cultural realities of the people for whom he was writing. Moreover, his statement also reveals Weinzweig's belief that music should carry a social message, and serve a political purpose. This further suggests, therefore, that Weinzweig used his radio works to write accessible and intelligible modern music, and to voice his own populist and socialist beliefs through music.

An examination of Weinzweig's work for *New Homes for Old* (NHFO) uncovers his adoption of a musical language which is not only tonal and familiar, but also uses musical elements, techniques, and materials which reflect the simplified aesthetic adopted by leftist artists and intellectuals who were creating artistic works reflective of the "people" and for the "people." Specifically, Weinzweig's scores reveal a gravitation towards simpler melodies, milder dissonances, and straightforward rhythms, which not only differs from his earlier serial aesthetic, but is similar to the simplified idiom used by composers such as Copland at this time. A prevalent feature of the simplified aesthetic used by Weinzweig is the incorporation of folk and vernacular idioms. In his scores for NHFO, Weinzweig draws upon and integrates the traditional music and folk tunes from the various countries featured in the program into his incidental scores, including Polish hymns and dances, Yugoslavian tunes, and Czechoslovakian melodies. According to Keillor, the inclusion of these materials helped underscore the plot of each program, and helped "evoke the flavor of the immigrant's country" (Keillor 2011, 105).

Weinzweig's scores also reveal his inclusion of popular genres including dances, hymns, chants, fanfares, and marches.[17] These materials, such as the traditional Polish hymn tune *Boze Cos Polske* which appears in the "Poland"

[17] It is important to position Weinzweig's adoption of folk songs and vernacular idioms in these scores in light of the larger international aesthetic trend which emerged during the interwar period. Notably, the use of popular idioms such as hymns, mass songs, chants, and folk songs as an expression of the people's culture was an important element of prevailing socialist and leftist ideals circulating internationally during at this time. During the 1930s, the use of folk and vernacularly idioms were commonly adopted by leftist organizations and parties in the United-States to instill working-class values, and to reinforce populist values; see Reuss and Reuss (2000). The adoption of vernacular, popular, and folk songs as an expression of socialist and populist ideology stems from the Soviet socialist realist doctrine, which was officially adopted as the official aesthetic of the Soviet Union in 1934. Socialist realism was founded upon the belief that music (and art) should serve a social purpose and uplift the masses, and as Christopher Moore explains, "clarity and musical simplicity were virtues in these works" (2008, 476). For further discussion about Soviet socialist realism and its impact on art and music, please see James (1973), Bek, Chew and Macek (2004) and Frolova-Walker and Walker (2012).
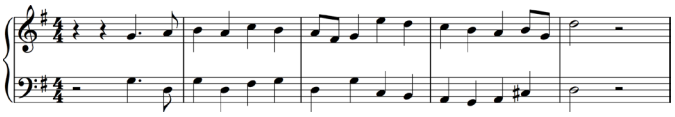
program, provides Weinzweig with important reoccurring thematic material for his scoring. In her analysis of the "Poland (1)" score, Keillor explains that Weinzweig was able to "make links through common intervallic patterns" between his proposed tone row and the vernacular materials he quotes in his scoring for this program (Keillor 2011, 105). This includes the prominence of the perfect fourth interval in his row, a reoccurring interval found in both *Bose Cos Polske* and the Polish Krakowiak dance featured in the score for "Poland (1)" (Keillor 2011, 105).

While Weinzweig likely had to include these materials in his scores in order to evoke an appropriate soundscape for each program, he integrates these materials into his scores without forsaking his commitment to modernist idioms and the serial technique. Specifically, by drawing upon his pre-compositional tone row, both intervallically and motivically, Weinzweig was able to intertwine these songs, dances, and hymns into his serial language in his scoring for NHFO. In doing so, he balances his overall modern and experimental idiom with familiar and vernacular materials, making his serial language and aesthetic more palatable, accessible, and familiar for Canadian listeners who would tune in weekly to listen to these works.

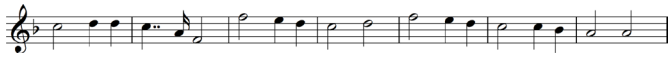
Another significant vernacular idiom Weinzweig uses in his scoring for NHFO is the national anthem. Weinzweig quotes the national anthems from various countries in his incidental scores, including the Austro-Hungarian anthem and the Imperial Russian anthem (see Examples 8 and 9). While he utilizes and quotes various anthems in his scoring for the series, Weinzweig emphasizes and draws upon the Canadian anthem most frequently (see Example 10).

Notably, the Canadian anthem becomes an important motivic and thematic element in his scores, and as Keillor explains, he would integrate and blend motifs from the national anthem into his twelve-tone technique, as seen in the opening theme for the series (Keillor 1994, 124). It can be argued, therefore, that his use of the Canadian anthem in his scoring for NHFO further emphasizes the populist quality of his scoring for the series; not only was it highly familiar to Canadian listeners, but it was also musically representative of the Canadian people. In doing so, Weinzweig's scoring not only reflected the essence of the Canadian people tuning in to listen to this drama; but moreover, it embraced the arrival of the "new" Canadians portrayed in these dramas.
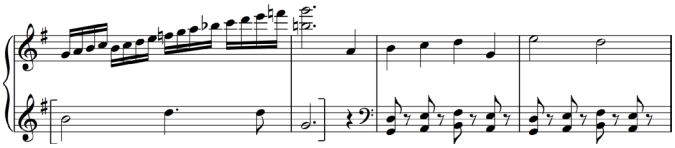
**Example 8:** John Weinzweig, *New Homes for Old*, Program nº 1, "Czechoslovakia," mm. 1-4. Austro-Hungarian anthem, piano reduction.



**Example 9:** John Weinzweig, *New Homes for Old*, "Russia," Imperial Russian anthem" Title A, mm. 1-8.



**Example 10:** John Weinzweig, *New Homes for Old*, "Czechoslovakia," Title O Canada ı, mm. 1-4. Canadian national anthem, piano reduction.



## Conclusion

Although this article provides but a brief glimpse into Weinzweig's work for wartime radio drama, it sheds a necessary light on one of the most prolific and fruitful periods of his career, and demonstrates how his political values and affiliations may have significantly impacted his compositional decisions at this time. Specifically, it has shown how Weinzweig's early and continued exposure to radical socialist ideals may have prompted him to modify his serial technique in favour of a simplified musical language which embraced the contemporary ideals of leftist socialism and Popular Front ideals of populism. More importantly, however, this article demonstrates how working for the CBC during the Second World War not only helped Weinzweig acquire a national audience for his works, but ultimately provided him with an artistic outlet through which he could safely express and voice his political views. In doing so, this article shows how the study of Weinzweig's radio works, using both a cultural-historical and socio-political lens, offers a new and enlightening perspective through which we can better understand his life, career, and works.

## REFERENCES

### Archival Collections

John Weinzweig Fonds (MUS 154 R14374-0-5-E), Library and Archives Canada, Ottawa.

Canadian Broadcasting Corporation (CBC) Music Library Fonds (MUS 159 R14386-0-8-E), Library and Archives Canada, Ottawa.

CBC Radio Dramas, Centre for Broadcasting and Journalism Studies Archives**,** Montreal.

CBC Music Library and Archives, Toronto.

### Archival Sources

CBC (1941). "New Homes for Old Authentic Stories of New Canadians," in *CBC Programme Schedule*, June 4, CBC Music Library and Archives, Toronto.

Grossart, Allistair. (1941). "New Homes for Old: Czechoslovakia." John Weinzweig Fonds Library and Archives Canada, Ottawa. Script.

Weinzweig, John (1941a). *New Homes for Old*, "Czechoslovakia." John Weinzweig Fonds Library and Archives Canada, Ottawa. Radio drama score.

Weinzweig. John (1941b). *New Homes for Old*, "Opening Theme." John Weinzweig Fonds Library and Archives Canada, Ottawa. Radio drama score.

Weinzweig, John (1941c). *New Homes for Old*, "Poland (1)," John Weinzweig Fonds Library and Archives Canada, Ottawa. Radio drama score.

Weinzweig, John (1941d). *New Homes for Old*, "Russia." John Weinzweig Fonds Library and Archives Canada, Ottawa. Radio drama score.

### Secondary Sources

Ashby, Arved (2008). "The Lyric Suite and Berg's Twelve-Tone Duality," *The Journal of Musicology*, vol. 25, nº 2, pp. 183-210.

Beckwith, John (1997). *Music Papers: Articles and Talks by a Canadian Composer, 1961-1994*, Ottawa, Golden Dog Press.

Bek, Mikuláš, Geoffrey Chew, and Petr Macek (2004). *Socialist Realism and Music,* Praha, KLP.

Champagne, Jane (1975). "Interview: John Weinzweig," *Canadian Composer*, vol. 100, pp. 26-32.

Cherney, Brian (2011). "The Activist," in John Beckwith and Brian Cherney (eds), *Weinzweig: Essays on His Life and Music*, Waterloo, Wilfred Laurier University Press, pp. 47-73.

Ciment, James (ed.) (2007). *The Home Front Encyclopedia: United States, Britain, and Canada in World Wars I and II*, Santa Barbara, ABC-CLIO.

Crook, Tim (1999). *Radio Drama: Theory and Practice*, New York, Routledge.

Crist, Elizabeth (2005). *Music for the Common Man: Aaron Copland During the Depression and War*, New York, Oxford University Press.

De Graaf, Melissa (2013). *The New York Composers' Forum Concerts, 1935-1940*, Rochester, University of Rochester Press.

Denning, Michael (2010). *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, New York, Verso.

Frager, Ruth A. (1992). *Sweatshop Strife: Class, Ethnicity, and Gender in the Jewish Labour Movement of Toronto, 1900-1939*, Toronto, University of Toronto Press.

Feisst, Sabine (2011). *Schoenberg's New World: The American Years*, New York, Oxford University Press, 2011.

Fink, Howard (1976-1977). "The CBC Radio Drama Project and Its Background," *Oral History Forum/Forum d'histoire orale*, vol. 2, pp. 54-63.

Fink, Howard (1981). "The Sponsor's vs. the Nation's Choice: North American Radio Drama," in Peter Lewis (ed.), *Radio Drama*, London, New York, Longmans.

Fink, Howard (1983). *Canadian National Theatre on the Air, 1925-1961: CBC-CRBC Radio Drama in English, a Descriptive Bibliography and Union List,* Toronto, University of Toronto Press.

Frolova-Walker, Marina, and Jonathan Walker (2012). *Music and Soviet Power 1917-1932*, Rochester, New York, Boydell Press.

Fulcher, Jane F. (2005). *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914-1940*, New York, Oxford University Press.

Gillmor, Alan (2011). "In His Own Words," in John Beckwith and Brian Cherney (eds), *Weinzweig: Essays on His Life and Music*, Waterloo, Wilfred Laurier University Press, pp. 267-285.

Haimo, Ethan (1998). "The Late Twelve-Tone Compositions," in Walter B. Bailey (ed.), *The Arnold Schoenberg Companion*, Westerport, Connecticut, Greenwood Press.

Hand, Richard J., and Mary Traynor (2011). *The Radio Drama Handbook: Audio Drama in Context and Practice*, New York, Continuum.

Jackson, Roger Lee (1967). "An Historical and Analytical Study of the Origins, Development and Impact of the Dramatic Programs Produced for the English Language Networks of the CBC," Ph.D. dissertation, Wayne State University.

James, C.V. (1973). *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, London, MacMillan.

Kallmann, Helmut (2013). "The Canadian League of Composers in the 1950s: The Heroic Years," in John Beckwith and Robin Elliott (eds), *Mapping Canada's Music: Selected Writings of Helmut Kallmann*, Waterloo, Wilfred Laurier University Press, pp. 87-102.

Kasemets, Udo (1960). "John Weinzweig," *The Canadian Music Journal*, vol. 4, nº 4, Summer, pp. 4-18.

Keillor, Elaine (1994). *John Weinzweig and His Music: The Radical Romantic of Canada*, Metuchen, Scarecrow Press.

Keillor, Elaine (2006). *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Montreal, McGill-Queen's University Press.

Keillor, Elaine (2011). "Music for Radio and Film," in John Beckwith and Brian Cherney (eds), *Weinzweig: Essays on His Life and Music*, Waterloo, Wilfred Laurier University Press, pp. 103-129.

Krenek, Ernst (1945). *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*, New York, G. Schirmer.

Manley, John (2002). "'Communists Love Canada!': The Communist Party of Canada, the 'People' and the Popular Front, 1933-1939," *Journal of Canadian Studies*, vol. 36, nº 4, Winter, pp. 59-86.

McKay, Ian (2005). *Rebels, Reds, and Radicals: Rethinking Canada's Left History*, Toronto, Between the Lines

Mendelsohn, Ezra (1993). *On Modern Jewish Politics*, New York, Oxford University Press.

Moore, Christopher (2006). "*Le Quatorze juillet* : Modernisme populaire sous le Front populaire," in Sylvain Caron, François de Médicis, and Michel Duchesneau (eds), *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Montreal, Presses de l'Université de Montréal, pp. 363-388.

Moore, Christopher (2007). "Music in France and the Popular Front (1934-1938): Politics, Aesthetic, and Reception," Ph.D. dissertation, McGill University.

Moore, Christopher (2008). "Socialist Realism and the Music of the French Popular Front," *The Journal of Musicology*, vol. 25, nº 4, pp. 473-502.

Murchison, Gayle (2012). *The American Stravinsky: The Style and Aesthetics of Copland's New American Music, the Early Works, 1921-1938*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

Nash, Knowlton (1994). *The Microphone Wars: A History of Triumph and Betrayal at the CBC*, Toronto, McClelland & Stewart.

Naylor, James (2016). *The Fate of Labour Socialism: The Co-operative Commonwealth Federation and the Dream of a Working-Class Future*, Toronto, University of Toronto Press.

Nolan, Catherine (2011). "The First Canadian Serialist," in John Beckwith and Brian Cherney (eds) *Weinzweig: Essays on His Life and Music*, Waterloo, Wilfred Laurier University Press, pp. 131-149.

Oja, Carol J. (2000). *Making Music Modern: New York in the 1920s*, New York, Oxford University Press.

Reuss, Richard, and Joanne Reuss, (2000). *American Folk Music and Left-Wing Politics, 1927-1957*, Lanham, Scarecrow Press.

Rifkin, Candida (2005). "Modernism's Red Stage: Theatre and the Left in the 1930s," in Dean Irvine (ed.), *The Canadian Modernists Meet*, Ottawa, University of Ottawa Press, pp. 181-185.

Sterling, Christopher (2004). *Encyclopedia of Radio*, New York, Routledge.

Stewart, Sandy (1975). *A Pictorial History of Radio in Canada*, Toronto, Gage Publishers.

Straus, Joseph (2008). "A Revisionist History of Twelve-Tone Serialism in American Music," *Journal of the Society for American Music*, vol. 2, nº 3, pp. 355-395.

Sumner, Carolyne (2016a). "Writing for CBC Wartime Radio Drama: John Weinzweig, Socialism, and the Twelve-Tone Dilemma," *Intersections: Canadian Music Journal*, vol. 36, nº 2, pp. 77-88. DOI:10.7202/1051600ar.

Sumner, Carolyne (2016b). "John Weinzweig, Leftist Politics, and Radio Drama at the CBC During the Second World War," M.A. thesis, University of Ottawa.

Usiskin, Roz (2003). "Winnipeg's Jewish Women: Radical and Traditional," *Outlook Canada's Progressive Jewish Magazine*, vol. 41, nº 2. Online at http://www.vcn.bc.ca/outlook/library/articles/women/p05WinnipegJewishWomen.htm, accessed July 24, 2016.

Webb, Douglas (1977). "Serial Techniques in John Weinzweig's Divertimentos and Concertos (1945-1968)," Ph.D. dissertation, University of Rochester.

Weinzweig, John (1996). "The Making of a Composer," in Glen Carruthers and Gordana Lazarevich (eds), *A Celebration of Canada's Arts 1930-1970*, Toronto, Canadian Scholar's Press.

WOLTERS-FREDLUND, Benita (2002). "Leftist, Jewish, and Canadian Identities Voiced in the Repertoire of the Toronto Jewish Folk Choir, 1939-1959," *Canadian Journal for Traditional Music*, vol. 29, pp. 19-31.

WOLTERS-FREDLUND, Benita (2005). "'We Shall Go Forward with Our Songs into the Fight for Better Life': Identity and Musical Meaning in the History of the Toronto Jewish Folk Choir, 1925-1959," Ph.D. dissertation, University of Toronto.

ZIMMERMAN, Joshua D. (2004). *Poles, Jews, and the Politics of Nationality: The Bund and the Polish Socialist Party in Late Tsarist Russia, 1892-1914*, Madison, University of Wisconsin Press.

## Interviews

WEINZWEIG, John (2002) "Around the Stage... (with John Weinzweig)," by Peter Kambasis, https://vimeo.com/33123909, accessed July 29, 2016.

WEINZWEIG, John (1992) "John Weinzweig Documentary," by Eitan Cornfield, *Canadian Composers Portrait Series*.

# Le passage du vocal à l'instrumental : Le *stretto fuga* dans les fantaisies pour luth d'Albert de Rippe

Alexis Risler (Université McGill)

Albert toucha le luth avec si souples doigts
Qu'il en eust peu ravir les rochers et les bois,
Sinon qu'il aima mieux des villes la demeure
Et la Court, où souvent la Musique demeure.
Guy Lefèvre de la Boderie, *La Galliade*, 1578

Le luthiste Albert de Rippe a été au cœur de la vie musicale de la cour de France dès son arrivée à Paris à la fin des années 1520 et jusqu'à son décès en 1551. Originaire de Mantoue en Italie, il a été célébré de son vivant, puis longtemps après sa mort, comme l'un des plus brillants virtuoses du luth. Sa réputation est telle que dès son entrée à la cour de François Ier en 1529, il touche un salaire supérieur aux luthistes déjà en poste. De Rippe est rapidement nommé valet de chambre, titre exceptionnel pour un musicien, qui donne droit à des gages annuels supplémentaires et divers autres avantages (Vaccaro 1972, ii-xix). Malgré sa renommée, seulement trois de ses œuvres sont publiées durant sa vie, dans le recueil *Intabolatura de leuto de diversi autori* publié à Milan en 1536. Grâce aux efforts de son élève Guillaume Morlaye, qui avait reçu plusieurs compositions de son maître, l'œuvre de de Rippe est largement diffusée après sa mort. Six livres sont publiés par Morlaye chez l'imprimeur parisien Michel Fezendat entre 1552 et 1558, dont certains sont tirés à 1 200 exemplaires, quantité considérable pour l'époque. Les imprimeurs Le Roy et Ballard publient également cinq livres dédiés aux œuvres de de Rippe. Ainsi, des 24 livres de luth imprimés en France entre 1551 et 1571, onze sont entièrement consacrés à de Rippe, confirmant son prestige et sa place centrale dans l'histoire du luth en France.

L'œuvre de de Rippe comprend les trois genres de la musique pour luth au XVIe siècle : des mises en tablature de pièces vocales (47 chansons, 10 motets et 4 madrigaux) ; des fantaisies (26, parmi les plus complexes du genre) ; et de la musique de danse (6 pavanes et 4 gaillardes). Parmi les mises en tablature, on trouve *Benedicta es, celorum regina*, un motet à six voix en trois parties, composé par Josquin[1] (v. 1450-1521). La partie centrale de ce motet, le duo *Per illud ave*, est entièrement constituée de courtes entrées en canon utilisant la technique du *stretto fuga*. Après avoir décrit les mécanismes du *stretto fuga*, je présenterai dans cet article une analyse du *Per illud ave* de Josquin, puis de sa mise en tablature par de Rippe afin de démontrer les divers procédés utilisés par ce dernier pour adapter le modèle vocal au luth. Puis, je montrerai que de Rippe adopte les mêmes procédés dans ses propres compositions, notamment dans les fantaisies *XVI* et *XXI*[2]. Finalement, je présenterai les implications du *stretto fuga* comme technique improvisée dans le processus de création des fantaisies de de Rippe. Mais d'abord, voyons comment le phénomène de transfert de techniques vocales vers l'art instrumental a été jusqu'à maintenant abordé.

## Du vocal à l'instrumental

Les liens étroits entre les mises en tablature et les fantaisies composées à la Renaissance ont été confirmés par des études récentes (Coelho et Polk 2016, 208-225 ; Canguilhem 2001, 95-121), liens qui avaient pourtant été signalés par John Ward dès le milieu du XXe siècle (Ward 1952 ; 1965). Ward a révélé que les fantaisies sont souvent construites à partir de matériaux mélodiques empruntés à des pièces vocales. Parfois, le processus est explicité par le titre même de la pièce, par exemple le *Tiento sobre Cum sancto spiritu* de Cabezon, qualifié par Ward de « glose instrumentale » sur un original vocal de Josquin. Toutefois, le processus d'emprunt est souvent plus subtil et non déclaré. Des traités musicaux espagnols du milieu du XVIe siècle attestent d'ailleurs cette pratique. Dans son traité *El libro llamado declaración de instrumentos musicales* publié en 1555, Juan Bermudo s'adresse ainsi aux vihuelistes débutants[3] :

[1] Ce motet paraît dans le volume 23 de la *New Josquin Edition* (Des Prez 1987-, 80-91).

[2] Les numéros des fantaisies proviennent de l'édition de Jean-Michel Vaccaro dans la collection « Corpus des luthistes français » (Vaccaro 1972). Les exemples musicaux ont été réalisés à partir de cette édition.

[3] La vihuela est l'équivalent espagnol du luth, se distinguant par la forme (fond plat et cintré des deux côtés, semblable à la guitare), mais utilisant le même accord.

> Enfin, le débutant doit suivre ce dernier conseil : ne pas jouer de fantaisie tant qu'il n'a pas transcrit pour la vihuela une grande quantité de musique de qualité. Après avoir transcrit et abondamment joué cette musique, il lui sera possible d'en extraire une fantaisie. La fantaisie extraite de cette manière sera aussi bonne que la musique qu'il aura transcrite (Bermudo 1555, xxix[4]).

Plus loin dans son traité, Bermudo identifie ce qui lui paraît les meilleurs modèles à transposer aux instruments : tout d'abord, les compositions de Morales (v. 1500-1552) qui, selon Bermudo, contiennent « tant de bonnes qualités que les mots me manquent pour les décrire[5] » (xcix). Ensuite, il conseille la mise en tablature d'œuvres de Josquin, « avec qui la musique commence[6] » (xcix). Puis, lorsque le vihueliste a atteint un haut niveau technique, il peut s'attaquer à la musique de Gombert (v. 1495-v. 1560), « difficile à transcrire à la vihuela, tellement elle est étoffée[7] » (xcix). Bermudo met enfin son lecteur en garde contre toute tentative de créer ses propres fantaisies avant d'avoir bien assimilé les œuvres des grands maîtres :

> Les joueurs débutants commettent une grave erreur en tentant de jouer leurs propres fantaisies. Même s'ils ont appris le contrepoint (à moins qu'ils soient aussi bons que les compositeurs susdits), ils ne devraient pas se hâter à jouer leurs propres fantaisies, afin de ne pas développer de mauvaises habitudes[8].

Un autre exemple de texte attestant cette pratique se trouve dans le *Libro llamado arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María publié en 1565. À la fin du traité, Santa María propose une série d'instructions qui résument les divers chapitres du livre. La dernière instruction va comme suit :

> Neuvièmement, exercez-vous à transposer les pièces [vocales] dans tous les tons, et en même temps, exercez-vous à en extraire les motifs qui se démarquent par leur grâce mélodique, et à les mémoriser pour pouvoir ensuite jouer des fantaisies à partir de ces motifs (Santa María 1565, II, 121v[9]).

Le rôle crucial des modèles vocaux dans le développement de la fantaisie instrumentale est donc clairement énoncé dès le XVI[e] siècle. Dès lors, il est tentant de considérer que chaque fantaisie a puisé sa substance dans une pièce vocale, et donc de chercher à découvrir les motifs mélodiques empruntés.

Stefano Mengozzi a rédigé deux articles qui montrent tout le potentiel, mais aussi les limites d'une telle approche (Mengozzi 1990 ; 1995). Dans le premier, il présente une analyse éclairante de la *Fantaisie 22* de Francesco da Milano, basée sur le madrigal *Quanta beltà* d'Arcadelt. Il démontre que ce n'est pas la pièce vocale qui sert directement de modèle à la fantaisie, mais plutôt la mise en tablature que Milano en a faite. La concordance entre la fantaisie et le modèle vocal est ainsi fortement consolidée puisque Milano a lui-même mis en tablature la pièce vocale, prouvant hors de tout doute qu'il a été en contact avec cette composition d'Arcadelt dont il s'est approprié les motifs. Dans le second article, Mengozzi traite aussi bien de l'emprunt de motifs vocaux que de pratiques improvisées dans les fantaisies d'Albert de Rippe, mais il ne fournit aucun exemple aussi convaincant de la transformation d'un modèle vocal en fantaisie instrumentale par le biais d'une mise en tablature. Par contre, il recense les motifs vocaux identifiés dans les fantaisies de de Rippe mais, seulement six emprunts explicites sont répertoriés, et ceux-ci se trouvent dans seulement trois fantaisies différentes parmi les 26 composées par de Rippe. On peut donc se demander si la recherche d'emprunts mélodiques constitue la meilleure méthode pour comprendre les processus de composition des fantaisies d'Albert de Rippe. En fait, lorsqu'on trouve dans une fantaisie et dans une pièce vocale un motif identique, il est souvent impossible de déterminer s'il s'agit véritablement d'un emprunt conscient de la part du luthiste, ce que même Mengozzi reconnaît. Dès lors, plutôt que de tenter de trouver des emprunts mélodiques, il serait plus fructueux d'identifier une technique de composition vocale qui s'est transférée au répertoire instrumental.

## Le *stretto fuga*, ou canon à un temps

John Milsom propose des pistes intéressantes pour comprendre les liens subtils qui peuvent relier les fantaisies instrumentales au répertoire vocal (Milsom 2005). Il démontre que le concept d'intertextualité a généralement été utilisé par les chercheurs en musique ancienne pour décrire des emprunts explicites et volontaires à une œuvre antérieure. Toutefois, dans son sens plus large, le concept englobe également les relations plus subtiles, et souvent non intentionnelles, qui peuvent survenir entre deux œuvres à première vue non reliées. Selon Milsom, ce deuxième type

4 « Tome el principiante por ultimo aviso de no tañer fantesia : basta que aya puesto mucha y buena musica en la vihuela. Despues de aver puesto esta musica, y tañer la liberalmente : puede della sacar exceléte fantesia. Sera tan buena la fantesia sacada desta maneras quanto fuere la musica que vuiere puesto ». Toutes les traductions sont de l'auteur, sauf indication contraire.

5 « Con tantas, y tan buenas qualidades que yo no soy sufficiente a explicarlas ».

6 « El gran musico Iusquin que començo la musica ».

7 « Por la difficultad que tiene para poner en la vihuela, por ser derramada.

8 « Mucho yerran los tañedores, que començando a tañer : quieren salir con su fantesia. Aunque supiesse contrapunto (sino fuese tan bueno como el de los sobredichos musicos) no avian de tañer tan presto fantesia : por no tomar mal ayre ».

9 « Lo nono procure exercitarse, en mudar las obras por todos los signos acidentales que se pudieren tañer, y assi mesmo procure tomar dellas, los passos que sueren de solfa graciosa, y tenerlos enla memoria para despues tañer sobre ellos fantasia a concierto ».

de relation est inévitable dans le contexte musical de la Renaissance :

> Par l'utilisation d'une « grammaire » commune au sein d'un même contexte musical, les compositeurs s'imitent continuellement et inévitablement entre eux ; deux compositeurs peuvent même en venir accidentellement à des formulations identiques (Milsom 2005, 146-147[10]).
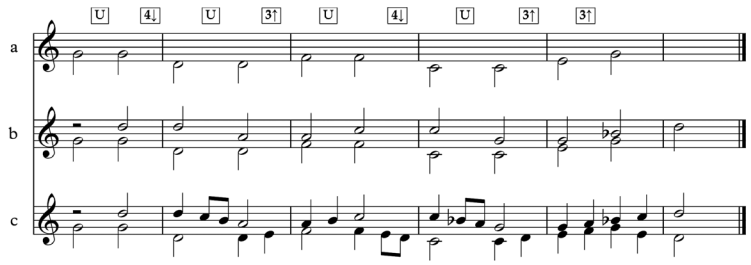
Milsom identifie le canon — qu'il nomme *fuga*, selon le terme utilisé à la Renaissance — comme une technique d'écriture susceptible de créer ces formules identiques. Il poursuit ainsi :

> Lorsque la « grammaire » du contrepoint évolue selon des règles plus contraignantes, la probabilité de duplication devient alors encore plus grande. Il est très probable que cela se produise dans la *fuga*, une polyphonie à deux voix dans laquelle la ligne mélodique de l'antécédent est transférée au conséquent. […] Il y a plusieurs types de *fuga*. Certains sont plus stéréotypés que d'autres, et les formes de *fuga* laissant le moins de possibilités aux compositeurs sont celles en « stretto », alors que les deux voix sont temporellement séparées par ce qu'il convient d'appeler « l'unité » du contrepoint lui-même. Les forces contraignantes gouvernant le *stretto fuga* mènent inévitablement à la duplication, et donc à une vaste toile intertextuelle, couvrant les XV^e^ et XVI^e^ siècles, et probablement au-delà[11].

Milsom a ainsi inventé le terme *stretto fuga* pour décrire ce type de canon qui engendre systématiquement des formules stéréotypées[12]. Julie Cumming et Peter Schubert ont depuis démontré l'omniprésence de cette technique — de Dufay, dans les années 1420, jusqu'à Monteverdi — et ont souligné son rôle fondamental dans l'essor de l'écriture en imitation à la fin du XV^e^ siècle (Cumming et Schubert 2015). Bien que les recherches se soient jusqu'ici penchées sur le répertoire vocal, cette technique s'est également transférée à la musique instrumentale dans les premières décennies du XVI^e^ siècle. Ainsi, en considérant l'usage du *stretto fuga* dans l'œuvre d'Albert de Rippe, il devient possible de relier le duo vocal *Per illud ave* de Josquin aux fantaisies *XVI* et *XXI*, même si aucun motif n'est explicitement emprunté. Ce nouveau type de relation pourrait permettre de mieux comprendre le processus de création mis en œuvre non seulement par de Rippe, mais aussi par d'autres compositeurs de fantaisies durant la Renaissance.

Le *stretto fuga* est soumis à des règles strictes. Il s'agit d'un canon se déployant après une unité de temps et dont la seconde voix entre à l'intervalle d'unisson, de quarte, de quinte ou d'octave, inférieure ou supérieure. Afin que le canon soit conforme aux règles du contrepoint, la première voix (l'antécédent) doit utiliser uniquement certains intervalles permis. Dans le cas, par exemple, d'un *stretto fuga* à la quinte supérieure, les intervalles permis sont l'unisson, la seconde, la quarte et l'octave descendantes, ainsi que la tierce et la quinte ascendantes. Puisque dans l'Exemple 1a, l'antécédent utilise seulement des intervalles adéquats (unissons, quartes descendantes et tierces ascendantes), un canon parfait se déploie si le conséquent entre à la quinte supérieure dès le deuxième temps (Exemple 1b). Finalement, en ajoutant des notes de passage à ce « squelette contrapuntique », on obtient un canon typique de la Renaissance (Exemple 1c). Ce *stretto fuga* est tiré de la *Fantaisie XVI* de de Rippe, dont l'analyse détaillée suivra. Puisque le *stretto fuga* est limité à certains intervalles stricts, il peut rapidement mener à des formules stéréotypées en séquence, comme en témoigne cet exemple. Afin d'éviter de telles formules répétitives, on peut présenter de brefs *stretto fuga*, qui se transforment ensuite en contrepoint libre. Ainsi, le *stretto fuga* n'est plus une fin en soi, mais devient plutôt un moyen pour structurer une pièce. Le duo *Per illud ave* de Josquin illustre bien cette pratique.

**Exemple 1 : Albert de Rippe, *Fantaisie XVI*, mes. 1-6.**




## *Per illud ave* et sa mise en tablature par de Rippe

Le motet à six voix *Benedicta es, celorum regina*, qui contient le duo *Per illud ave*, a joui d'une grande popularité, si on se fie aux nombreuses sources dans lesquelles il figure : neuf éditions imprimées entre 1520 et 1609 et 24 manuscrits différents. De plus, le duo *Per illud ave* est donné en exemple dans les traités théoriques de Glareanus

[10] « Through shared musical background and the use of a common musical "grammar", composers continuously and unavoidably replicate one another; two composers may even fortuitously arrive at identical formulations ».

[11] « When the "grammar" of counterpoint operates within a still tighter constraint of procedure, then the probability of replication becomes even greater. This is most likely to happen in fuga, two-voice polyphony in which the melodic line of the leading voice is transferred to the following voice. […] There are many kinds of fuga. Some are more formulaic than others, and the forms of fuga within which composers have fewest choices are those in "stretto", where the two voices are temporally separated by what may be termed the "unit" of the counterpoint itself. (…) The constraining forces governing stretto fuga inevitably lead to replication, and therefore to a vast web of intertextuality, spanning at least the fifteenth and sixteenth centuries, and probably beyond ».

[12] En Europe francophone, le terme « canon à un temps » est préféré à *stretto fuga*, notamment par Jean-Yves Haymoz et Barnabé Janin (2014).

(1547) et de Gumpelzhaimer (1591), et Zarlino s'en sert dans sa démonstration des techniques d'improvisation d'une troisième voix sous un duo en canon[13]. *Per illud ave* est constitué de sept entrées en *stretto fuga* : une à l'unisson, intégralement répétée ; deux à l'octave inférieure ; deux à la quinte inférieure et une à la quinte supérieure (Tableau 1). Ces *stretto fuga* sont de courte durée et mènent à une cadence.

**Tableau 1 : Structure de *Per illud ave* de Josquin.**

| **Paroles** | **Mesures** | **Type de *stretto fuga* et durée** | **Cadence** |
|---|---|---|---|
| *Per illud ave prolatum* | 1-4 | 5 ↑ (5 temps) | Sur *sol* |
| | 4-6 | 8 ↓ (2 temps) | Sur *sol* |
| *Et tuum responsum gratum* | 6-10 | 8 ↓ (3 temps) | Sur *sol* |
| *Est ex te verbum incarnatum* | 11-15 | 5 ↓ (5 temps) | Sur *ré* |
| *Quo salvantur omnia* | 15-19 | U (3 temps) | Sur *sol* |
| *Quo salvantur omnia* | 19-22 | U (2 temps) Reprise écourtée du SF précédent | Sur *sol* |
| *Omnia* | 22 | Mesure de transition basée sur un *stretto fuga* à la 5 ↑ | |
| | 23-28 | 5 ↓ (6 temps) | Sur *sol* |

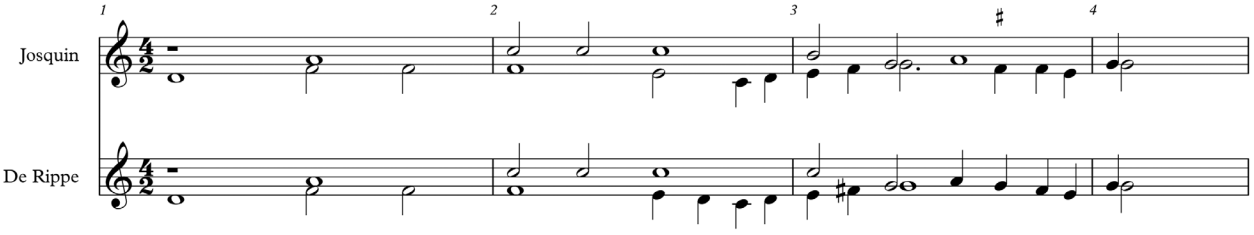
Aussi dépouillée que cette pièce puisse paraître, si on la compare à d'autres œuvres à grand déploiement de Josquin, ce type de duo a été un modèle précieux pour les instrumentistes. Selon Santa María :

> En musique, l'une des choses essentielles, mais difficiles, est de savoir jouer un duo avec art et adresse, cela étant le principe fondamental du jeu polyphonique. Pour ce faire, on doit noter qu'il y a seulement deux manières de jouer un duo : l'une en imitation, l'autre sans imitation. De ces deux manières, la plus parfaite et la plus artistique est celle en imitation, que Josquin emploie toujours dans ses duos (Santa María 1565, II, 64[14]).

Le duo *Per illud ave* semble en effet avoir servi de modèle pour les instrumentistes voulant maîtriser l'art du duo en imitation. Pas moins de 27 mises en tablature différentes subsistent dans des éditions imprimées ou en manuscrit, et ce pour clavier, guitare, vihuela, luth seul ou duo de luths[15]. La version de de Rippe est parmi les plus originales et dévoile certains aspects de son style personnel[16]. Une analyse des trois *stretto fuga* à la quinte montre les transformations que de Rippe apporte à l'original vocal.

*Per illud ave* débute par un canon à la quinte supérieure de courte durée, qui illustre bien l'emploi que Josquin fait du *stretto fuga* tout au long de la pièce (Exemple 2). Après cinq temps (la ronde est l'unité de temps), le *stretto fuga* se transforme en formule cadentielle sur *sol*. De Rippe respecte presque intégralement le modèle vocal, mais il ajoute des notes de passage (un *ré* à la mesure 2 ; un *sol* à la mesure 3) et, à la mesure 3, conserve le *do* plutôt que de descendre sur le si. Le second *stretto fuga* est à la quinte inférieure (Exemple 3). Cette fois, de Rippe se détache du modèle vocal en ornant la voix supérieure, tandis que la voix inférieure sert de soutien à cette élaboration ornementale. L'effet de canon est donc perdu, ou du moins enfoui sous une texture plus typiquement instrumentale. On remarque que la mesure 14 est la seule de la pièce qui ne s'adapte pas parfaitement au luth et demande certaines modifications (la tenue du *mi* contre le *fa* sur le premier temps est techniquement difficile). La plupart des mises en tablature omettent cette dissonance au profit de solutions plus aisées pour les doigts, mais dans lesquelles disparaît la saveur de la dissonance. De Rippe n'hésite pas à s'éloigner passablement du modèle pour atteindre le *si* bémol, puis redescendre en mouvement conjoint vers la cadence. Il crée ainsi une version idiomatique et musicalement plus intéressante en remplaçant la dissonance de seconde mineure (*mi-fa*) par une quinte diminuée (*mi-si* bémol).

**Exemple 2 : Josquin des Prés et Albert de Rippe, *Per illud ave*, mes. 1-4.**
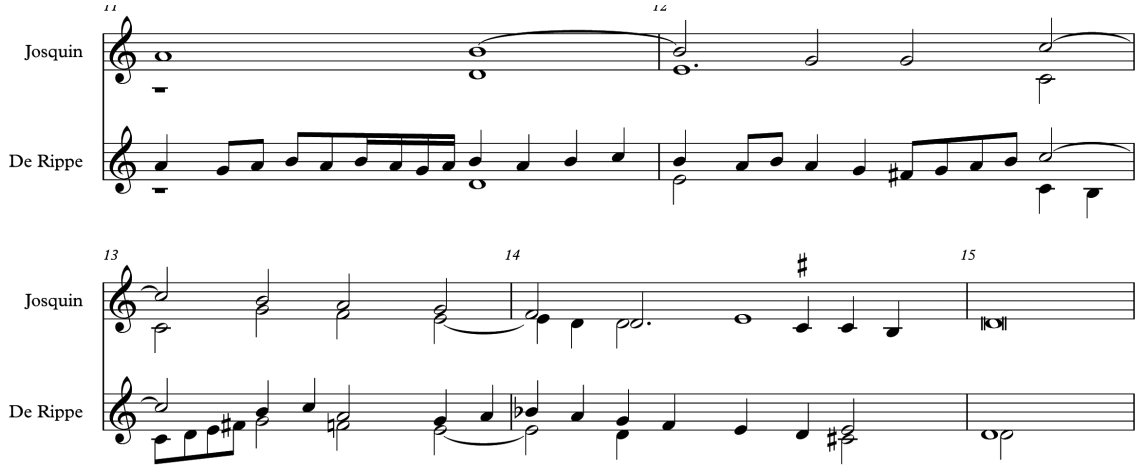



[13] Zarlino propose deux troisièmes parties différentes dans *Istitutioni harmoniche* (1573, III, ch. 64, 318-19).

[14] « Una delas cosas essenciales y aun dificultosas, que ay enla musica, es saber tañer un duo con primor y arte, lo qual es principal fundamento, para tañer a concierto y por arte. Para esto es de notar, que solas dos maneras diferentes se hallan de tañer a duo. La una se haze en fuga, y la otra sin fuga, delas quales la mas perfecta y de mas arte y primor, es la que se haze en fuga, la qual siempre uso Iusquin en duos. »
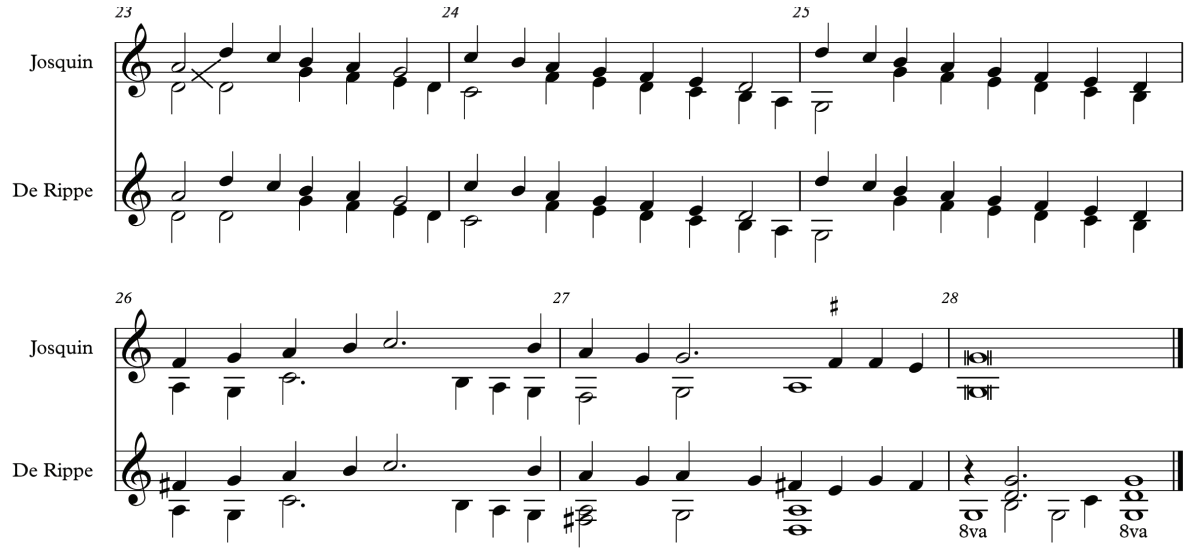
[15] La liste complète des versions imprimées et manuscrites figure dans les commentaires critiques du volume 23 de la *New Josquin Edition* (Des Prez 1987-, 163-165).

[16] Deux versions légèrement différentes de *Per illud ave* ont été publiées : la première par Fezandat en 1558, la seconde par Le Roy et Ballard en 1562. L'analyse ici présentée se base sur la version de 1558, réputée plus authentique, puisque récoltée par Guillaume Morlaye, élève de de Rippe.

**Exemple 3 : Josquin des Prés et Albert de Rippe, *Per illud ave*, mes. 11-15.**




**Exemple 4 : Josquin des Prés, *Per illud ave*, mes. 23-28.**

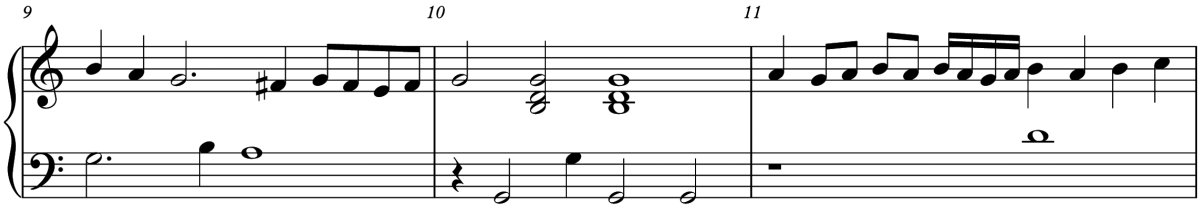



Finalement, *Per illud ave* se conclut par un dernier *stretto fuga* à la quinte inférieure (Exemple 4). Puisqu'il est techniquement difficile d'ornementer les tierces en valeurs brèves, de Rippe reproduit fidèlement le modèle vocal, à l'instar de toutes les autres mises en tablature que j'ai étudiées. L'intérêt se trouve plutôt dans les trois dernières mesures de la pièce. De Rippe se distingue par le traitement de la *musica ficta* et par la densification de la texture à l'approche de la cadence. Dans la majorité des mises en tablature, le *fa* dièse apparaît à la toute fin de la mesure 27 pour mener à l'accord final. Dans la version de de Rippe, le *fa* dièse se manifeste dès le premier temps de la mesure 26, à la voix supérieure, et sur le premier temps de la mesure 27, à la voix inférieure. Cette apparition hâtive du *fa* dièse renforce le caractère conclusif de la cadence finale. De plus, dans les deux dernières mesures, de Rippe densifie la texture en utilisant des accords à trois sons. Pour le premier accord, il ajoute un *la* entre les deux notes de l'original vocal. Mais pour le deuxième accord, il place un *ré* grave sous le duo, transformant la cadence avec mouvement mélodique 2-1 à la basse en une cadence avec mouvement mélodique 5-1 à la basse[17]. Il s'agit de la première cadence de ce type dans sa mise en tablature. De Rippe densifie ainsi la texture pour donner plus de force à la dernière cadence. Enfin, l'accord final est brisé, technique caractéristique de l'écriture pour luth permettant une résonnance plus longue. Ce procédé témoigne d'un souci « d'instrumentalisation » du vocal, en plus d'anticiper l'avenir du luth[18]. De Rippe a déjà utilisé ce type de texture dans sa mise en tablature, à la cadence de la mesure 10 (Exemple 5). Cet accord brisé souligne la fin du deuxième verset — point central du texte de quatre versets — et marque l'importance de cette cadence médiane avant

[17] Les chiffres 5-1 font référence au mouvement mélodique de la basse (le degré 1 désigne le ton de la cadence en question, et peut donc être différent de la note finale de la pièce). Les chiffres 2-1 impliquent un mouvement mélodique conjoint de la basse, alors qu'une sixte majeure verticale se résout sur une octave. Afin d'alléger le texte, ces cadences seront simplement désignées « 5-1 » ou « 2-1 ».

[18] Le « style brisé » deviendra l'élément central du style des luthistes français au XVII[e] siècle.

**Exemple 5 : Josquin des Prés, *Per illud ave*, mes. 9-11.**




l'entrée du second *stretto fuga* à la quinte. Il s'agit toutefois d'une cadence 2-1, et la densification de la texture n'affecte que l'accord final. L'ultime cadence de la pièce demeure donc la plus forte, et un rapport hiérarchique est clairement établi[19].

Ainsi, de Rippe, dans la mise en tablature de ces trois *stretto fuga* à la quinte, se distingue des autres luthistes sur plusieurs plans. D'abord, il semble manifester un souci de la structure : il débute la pièce sobrement et ajoute progressivement des diminutions ornementales ; il utilise également des accords pour souligner les cadences importantes, en réservant la progression cadentielle la plus forte pour la dernière cadence de la pièce. Par ailleurs, il n'hésite pas à s'éloigner du modèle vocal lors d'un passage qui se révélerait maladroit au luth ou en ornementant seulement l'antécédent, au détriment du canon. Finalement, de Rippe propose un emploi original de la *musica ficta*. Tous ces procédés font en sorte qu'il évite une mise en tablature littérale au profit d'une version idiomatique pour le luth. Une analyse des fantaisies *XVI* et *XXI* montre qu'il utilise ces divers procédés dans ses compositions originales.

## Les fantaisies *XVI* et *XXI* : le rôle du *stretto fuga*

Les fantaisies *XVI* et *XXI* sont les deux seules fantaisies de de Rippe qui débutent par un *stretto fuga* élaboré. Elles figurent dans le recueil milanais de 1536 contenant les seules pièces publiées de son vivant. On peut donc supposer que ces fantaisies ont été composées avant son départ pour la France, et les considérer comme des œuvres de jeunesse. Le fait que le *stretto fuga* y joue un rôle capital prouve l'importance de cette technique pour le jeune luthiste et justifie une étude attentive.
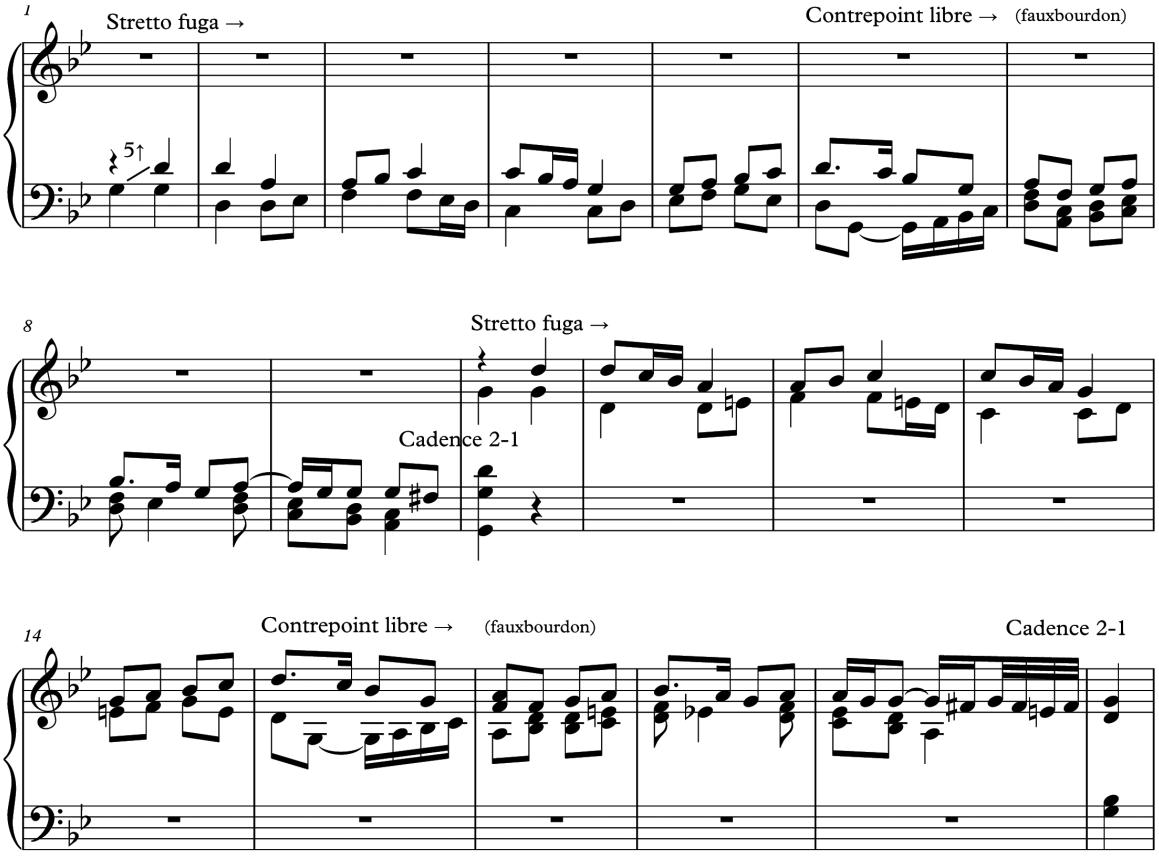
Le Tableau 2 montre la structure globale de la *Fantaisie XVI*. Celle-ci débute par un *stretto fuga* à la quinte supérieure, le même type de *stretto fuga* qui ouvre le duo *Per illud ave* (Exemple 6). Ce *stretto fuga* se déploie sur cinq mesures avant de se transformer en contrepoint libre (mes. 6-9) menant à une cadence (mes. 10). À la mesure 7, de Rippe densifie la texture grâce à un passage en faux-bourdon à trois voix qui prépare la formule cadentielle. L'accord final, à la mesure 10, coïncide avec le début d'une nouvelle présentation des mesures d'ouverture de la fantaisie, cette fois entendue aux voix supérieures. Ce type de présentation, répétant un duo dans un registre différent, est typique de l'écriture de l'époque, et témoigne du transfert de techniques vocales vers l'art instrumental. De Rippe modifie légèrement la réitération : il ajoute des notes de passage sur la première quarte descendante du conséquent (mes. 11, 1er temps) et altère quelque peu la section en faux-bourdon (mes. 16, 1er temps). De plus, il joue sur l'ambivalence du 6e degré. Plutôt que d'utiliser le *mi* bémol comme il l'avait fait dans les dix premières mesures, il emploie le *mi* bécarre, créant ainsi une ambiguïté modale. Le *mi* bémol ne réapparaît qu'à la

**Tableau 2 : Structure de la *Fantaisie XVI* d'Albert de Rippe.**

| **Structure :** | **Mesures** | **Contenu musical** |
|---|---|---|
| Section 1 (m. 1-35) | 1-6 | Stretto fuga 5 ↑ (voix inférieures) |
| | 6-9 | Contrepoint libre (avec faux-bourdon) |
| | 10 | Cadence 2-1 sur *sol* |
| | 10-15 | Stretto fuga 5 ↑ (voix supérieures) |
| | 15-18 | Contrepoint libre (avec faux-bourdon) |
| | 19 | Cadence 2-1 sur *sol* |
| | 19-34 | Contrepoint libre |
| | 35 | Cadence 5-1 sur *sol* |
| Section 2 (m. 35-71) | 35-37 | Stretto fuga 5 ↑ |
| | 37-70 | Contrepoint libre |
| | 71 | Cadence 5-1 sur *ré* |
| Section 3 (m. 71-88) | 71-74 | Stretto fuga 5 ↓ avec le conséquent doublé à la tierce |
| | 75-87 | Contrepoint libre |
| | 88 | Cadence 5-1 sur *sol* |
| Section 4 (m. 88-124) | 88-89 | Stretto fuga 5 ↓ |
| | 89-119 | Contrepoint libre |
| | 120 | Cadence 5-1 sur *sol* |
| | 120-124 | *Supplementum* |

[19] Il est intéressant de noter que Josquin semble accorder une plus grande valeur aux *stretto fuga* à la quinte, puisqu'ils soulignent les premier et troisième versets, et divisent ainsi le texte en deux parties égales. Le troisième *stretto fuga* à la quinte apparaît lors des mélismes à la répétition du mot *omnia*, le dernier mot de la pièce. Ainsi, dans tous les cas, le *stretto fuga* à la quinte est utilisé pour souligner des points structurels importants, tandis que les *stretto fuga* à l'unisson ou à l'octave sont réservés à des passages secondaires sur le plan formel. De Rippe semble avoir compris cette structure puisqu'il amplifie la cadence de la mesure 10.

**Exemple 6 : Albert de Rippe, *Fantaisie XVI*, mes. 1-19.**




mesure 17, au début de la formule cadentielle. Celle-ci mène à la cadence 2-1 de la mesure 19, plus ornée que la précédente, ce qui lui donne une valeur syntactique plus grande.

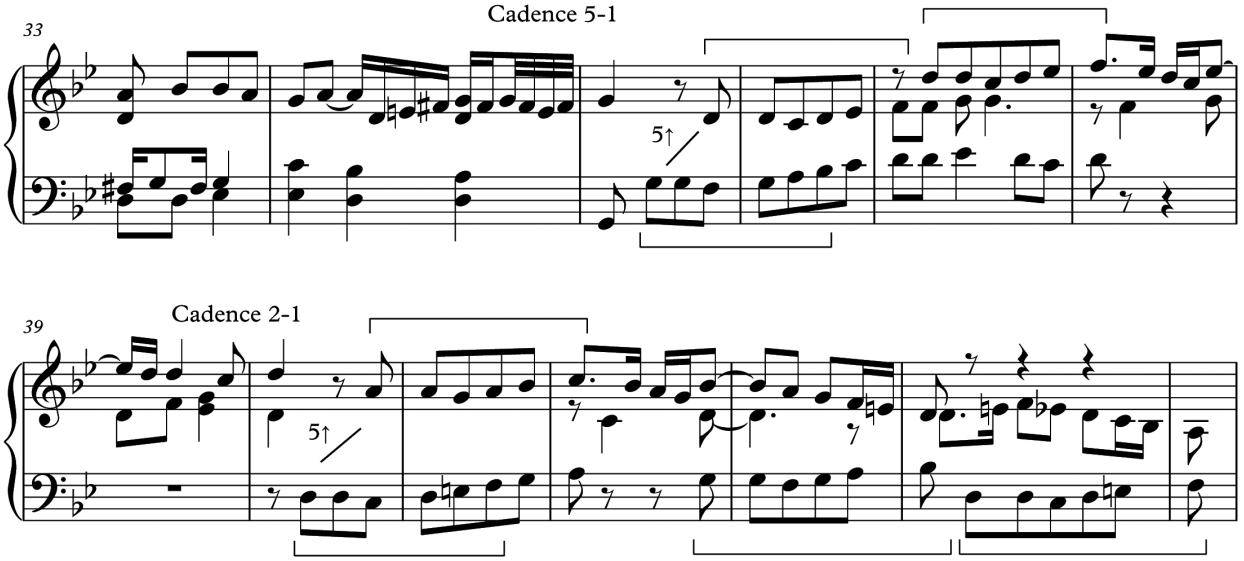
Une section en contrepoint libre se déploie ensuite des mesures 19 à 35[20]. Cette section se conclut par la première cadence de la fantaisie comprenant un mouvement 5-1 à la basse, qui souligne avec force la fin de la première grande section (Exemple 7). Une nouvelle section en *stretto fuga* à la quinte supérieure débute alors. Ce *stretto fuga* est toutefois de courte durée, à peine deux mesures, mais le motif est ensuite répété dans la section en contrepoint libre. La cadence suivante sur *sol*, structurellement importante puisqu'elle souligne le mode de la fantaisie, se trouve à la mesure 88 (Exemple 8). Elle possède les attributs typiques des cadences fortes chez de Rippe : la texture s'intensifie à l'approche de la cadence, grâce à des accords allant jusqu'à cinq sons ; on trouve une progression 5-1 à la basse, de même qu'une figure ornementale stéréotypée en triples croches. Cette cadence est à nouveau suivie d'une courte entrée en *stretto fuga* à la quinte inférieure, qui génère le matériau motivique de la nouvelle section[21]. Entre ces deux importantes cadences sur *sol* on trouve deux cadences sur *ré*. La première n'a pas de rôle structurel, tandis que la seconde clôt une section en contrepoint libre (Exemple 9). La nouvelle section présente une forme inédite de *stretto fuga* à la quinte inférieure, alors qu'une troisième voix double le conséquent à la tierce supérieure.

Cette analyse révèle la manière dont de Rippe articule la structure de la *Fantaisie XVI*. Premièrement, il utilise systématiquement une cadence 5-1 pour clore les différentes sections, alors qu'on trouve généralement des cadences 2-1 à l'intérieur des sections; une même utilisation hiérarchique des cadences a été observée dans la mise en tablature de *Per illud ave*. Il établit ainsi une hiérarchie entre les cadences qui structurent sa fantaisie. Deuxièmement, les nouvelles sections débutent en *stretto fuga* à la quinte, mais ces canons ne durent qu'un bref moment et mènent à des sections en contrepoint libre de longueurs variables. Le *stretto fuga* sert donc à relancer la fantaisie après une cadence, le même procédé utilisé par Josquin dans *Per illud ave*. Puisque de Rippe n'est pas restreint par un texte, ses *stretto fuga* peuvent générer de longues sections plutôt que de se transformer rapidement en cadence.
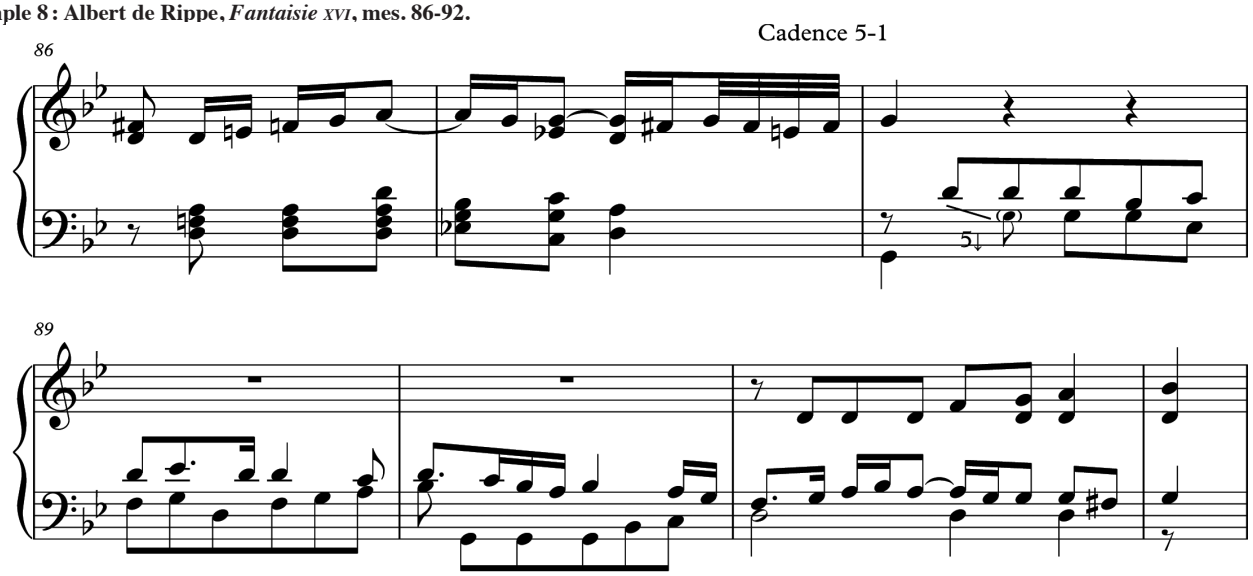
[20] Par contrepoint libre, j'entends les sections qui ne sont pas basées sur des techniques canoniques, par opposition aux sections utilisant le *stretto fuga*. Ces sections en contrepoint libre peuvent toutefois présenter un motif répété à divers registres et dans différentes transpositions.

[21] Il est à noter qu'un *sol* manque dès l'entrée du conséquent et il ne s'agit donc pas d'un canon parfait. Cette note a été placée entre parenthèses dans l'Exemple 10 (mes. 88, 2e temps dans la partie de basse).

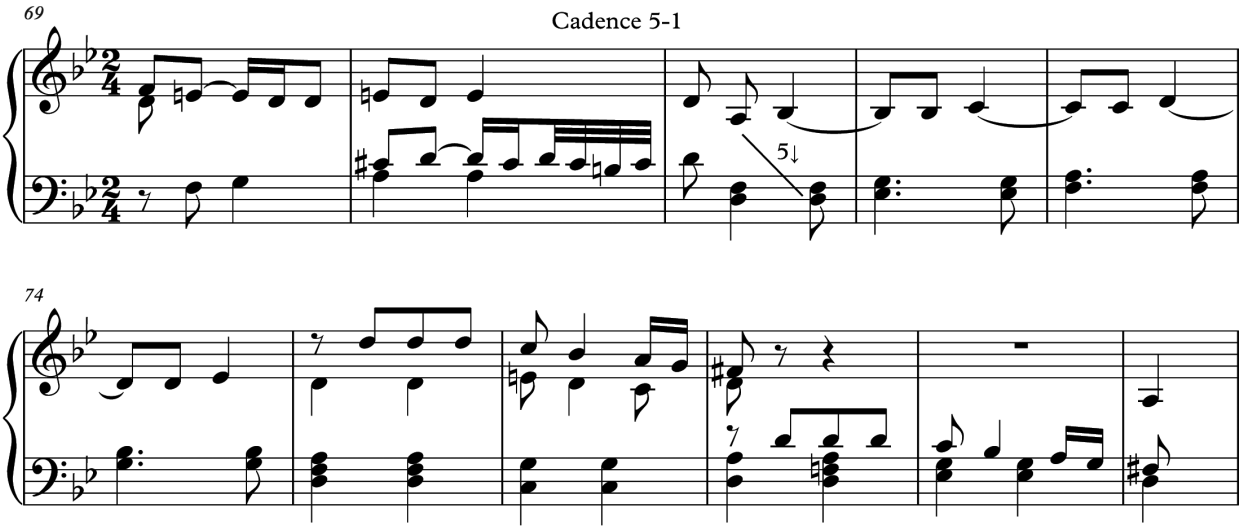
**Exemple 7 : Albert de Rippe, *Fantaisie* XVI, mes. 33-45.**




**Exemple 8 : Albert de Rippe, *Fantaisie* XVI, mes. 86-92.**




**Exemple 9 : Albert de Rippe, *Fantaisie* XVI, mes. 69-79.**

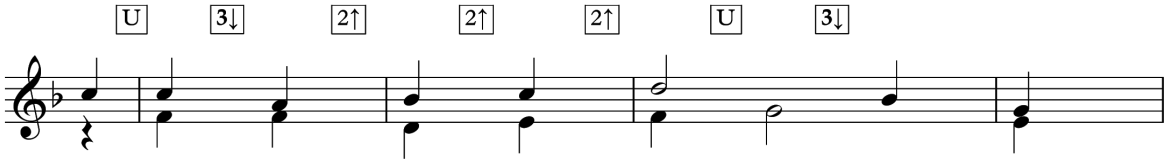


La *Fantaisie xxi* est structurée de la même manière (Tableau 3). Le *stretto fuga* initial est à la quinte inférieure et débute aux voix supérieures. Les intervalles mélodiques respectent les règles pour ce type de *stretto fuga* : unisson, tierces descendantes et secondes ascendantes (Exemple 10). De Rippe utilise cependant la même stratégie que pour le *stretto fuga* à la quinte inférieure de *Per illud ave* : il ornemente seulement l'antécédent, tandis que le conséquent sert de soutien à cette élaboration ornementale (Exemple 11). Le *stretto fuga* se déploie des mesures 1 à 4, avant de se transformer en formule cadentielle (mes. 5-6). Tout comme dans la cadence finale de *Per illud ave*, de Rippe utilise un accord à trois sons pour souligner la cadence. L'ajout du *do* à la basse à la mesure 5 permet non seulement de densifier la texture, mais également de créer un mouvement 5-1 à la basse. Celui-ci correspond aux entrées de l'antécédent et du conséquent pour la répétition du *stretto fuga* à l'octave inférieure. De Rippe joint ainsi habillement les deux présentations du *stretto fuga*. Lors de la répétition, l'ornementation est identique, à l'exception de la mesure 6, ce qui s'explique par des contraintes techniques sur l'instrument. Par contre, de Rippe évite de répéter la cadence 5-1, réservant à nouveau ce type de cadence plus conclusif pour la fin des sections. La cadence 5-1 suivante survient à la mesure 31, et sert de marqueur structurel en indiquant clairement la fin de la première grande section de la fantaisie.
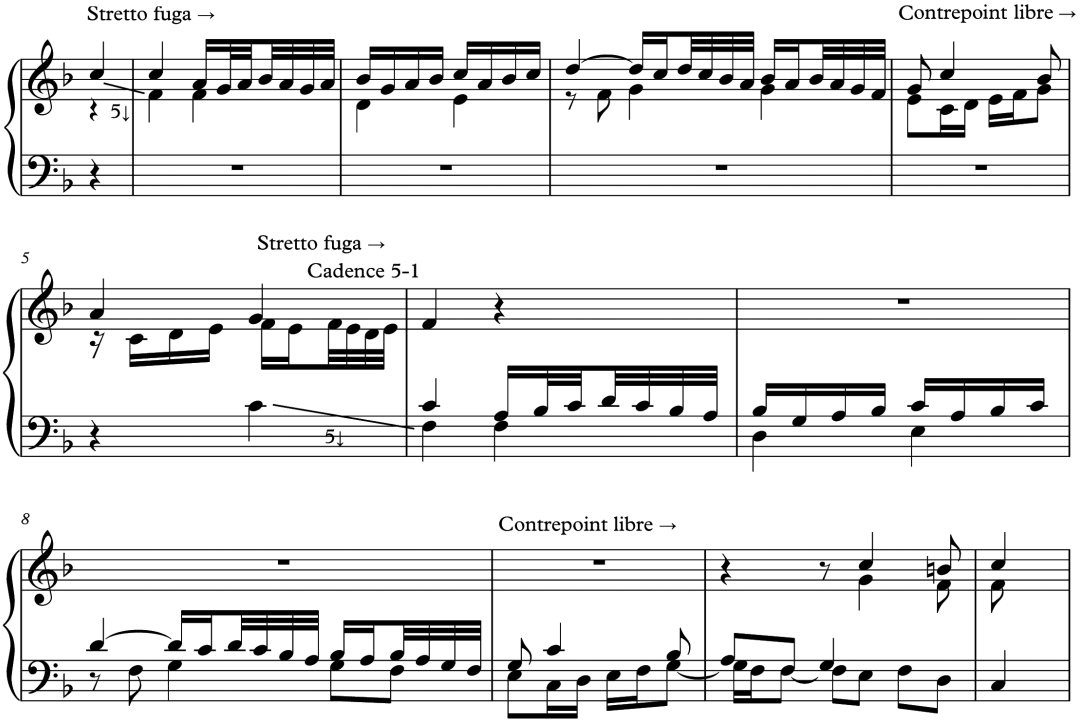
**Tableau 3 : Structure de la *Fantaisie xxi* d'Albert de Rippe.**

| **Structure :** | **Mesures** | **Contenu musical** |
|---|---|---|
| Section 1 (m. 1-31) | 1-4 | Stretto fuga 5 ↓ (voix supérieures) |
| | 5 | Formule cadentielle |
| | 6 | Cadence 5-1 sur *fa* |
| | 6-9 | Stretto fuga 5 ↓ (voix inférieures) |
| | 9-30 | Contrepoint libre |
| | 31 | Cadence 5-1 sur *fa* |
| Section 2 (m. 31-62) | 31-33 | Stretto fuga 5 ↓ |
| | 33-61 | Contrepoint libre |
| | 62 | Cadence 5-1 sur *fa* |
| Section 3 (m. 62-79) | 62-64 | Stretto fuga à l'unisson |
| | 64-78 | Contrepoint libre |
| | 79 | Cadence 5-1 sur *fa* |
| Section 4 (m. 79-100) | 79-81 | Stretto fuga 5 ↑ |
| | 81-100 | Contrepoint libre |

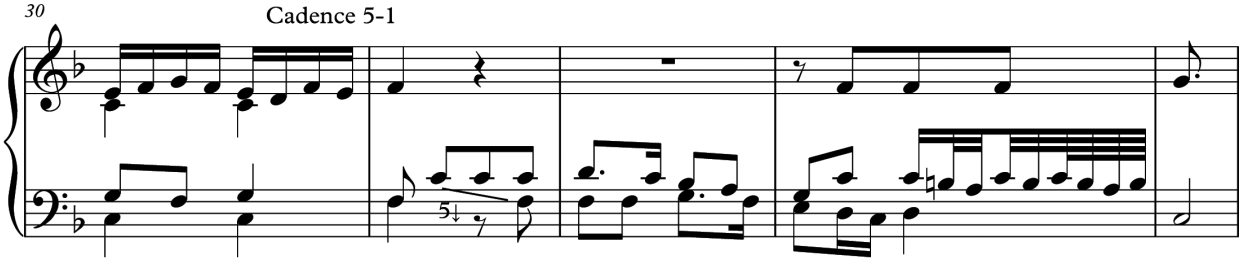
**Exemple 10 : Albert de Rippe, *Fantaisie xxi*, mes. 1-4.**



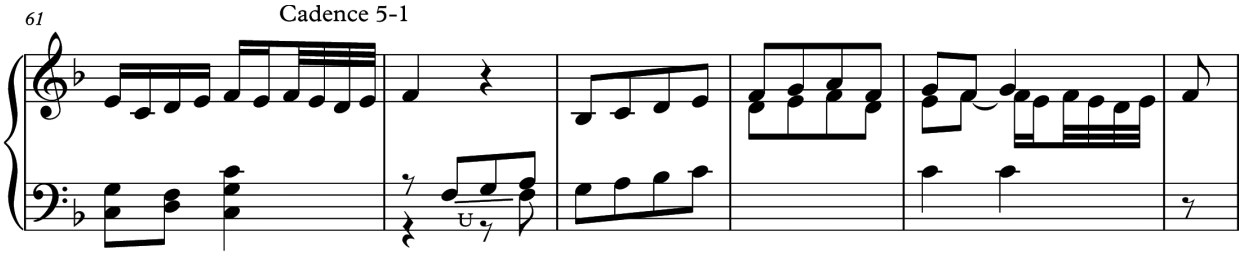

**Exemple 11 : Albert de Rippe, *Fantaisie xxi*, mes. 1-11.**



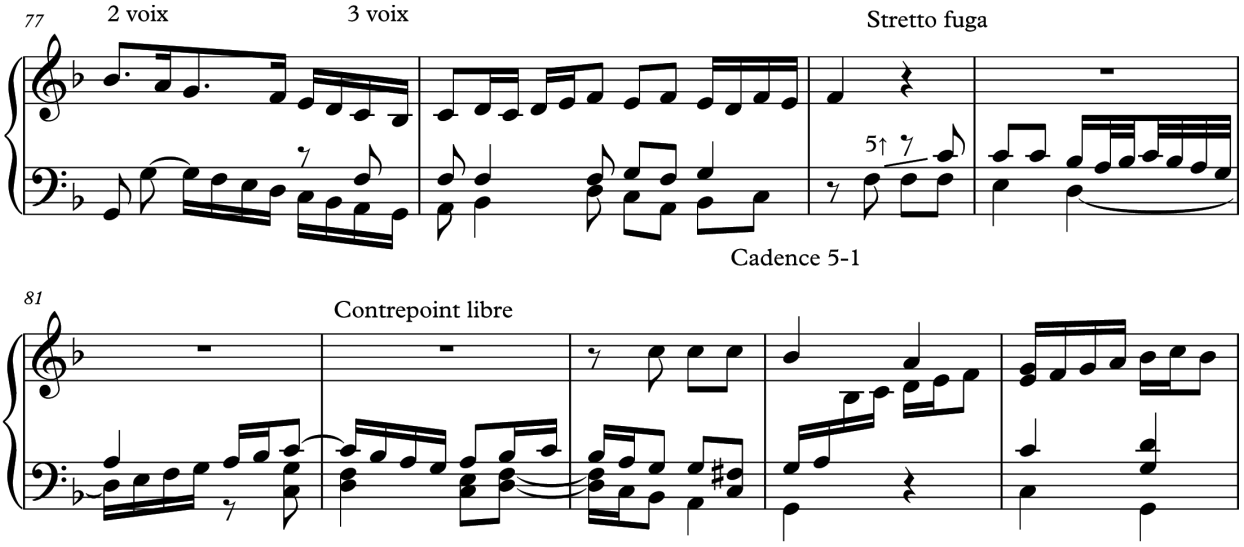
**Exemple 12 : Albert de Rippe, *Fantaisie XXI*, mes. 30-34.**




**Exemple 13 : Albert de Rippe, *Fantaisie XXI*, mes. 61-66.**




**Exemple 14 : Albert de Rippe, *Fantaisie XXI*, mes. 77-85.**




Comment de Rippe s'y prend-il ensuite pour relancer sa fantaisie ? Il présente un nouveau *stretto fuga* à la quinte inférieure, mais cette fois de plus courte durée. On constate donc la même organisation des sections observée dans la *Fantaisie XVI* : de brefs *stretto fuga* permettent de générer un nouveau départ après qu'une cadence 5-1 ait clôt une section en contrepoint libre. De Rippe utilise divers types de *stretto fuga* : à la quinte inférieure (Exemple 12), à l'unisson (Exemple 13) et à la quinte supérieure (Exemple 14). Ce dernier exemple montre la densification de la texture à l'approche de la cadence, typique du style du compositeur. Une texture à deux voix en dixièmes parallèles se transforme en accords à trois sons menant à une cadence 5-1. La basse est toutefois omise, mais elle apparaît en contretemps pour débuter le nouveau *stretto fuga*.

La mise en tablature par de Rippe du *Per illud ave* de Josquin agit donc en véritable intermédiaire entre l'original vocal et les fantaisies *XVI* et *XXI*, qui ont plusieurs point en commun. Il est tentant d'imaginer la séquence des événements : de Rippe entend d'abord la version vocale du *Per illud ave* de Josquin. Il transcrit le duo pour le luth et découvre la technique du *stretto fuga*. Puis, à partir de sa première transcription littérale, il crée sa propre version en ajoutant des formules ornementales idiomatiques et en établissant une hiérarchie entre les diverses cadences. Finalement, il compose les fantaisies *XVI* et *XXI* en utilisant la même technique d'écriture et les mêmes stratégies ornementales que dans sa mise en tablature. Il est malheureusement impossible de valider cette hypothèse, puisqu'on ne peut même pas déterminer avec précision la

chronologie des œuvres de de Rippe. On sait toutefois que ces deux fantaisies figurent parmi les premières œuvres de de Rippe, et on peut donc affirmer avec certitude que le *stretto fuga* a joué un rôle fondamental dans son apprentissage de la composition.

## *Stretto fuga* et improvisation

Mengozzi a identifié l'improvisation comme principal moteur de création des fantaisies d'Albert de Rippe (Mengozzi 1995). On doit ainsi considérer les fantaisies de de Rippe comme ayant été « jouées », plutôt que « composées ». Si la grande majorité de ses fantaisies n'a été publiée qu'après sa mort, c'est sans doute parce que de Rippe a préféré ne pas les fixer sur papier. Elles ont ainsi pu demeurer des « organismes vivants » — pour reprendre l'expression de John Griffiths — évoluant au fil des interprétations successives (Griffiths 1990). Mengozzi décrit quelques techniques d'improvisation utilisées par de Rippe, sans toutefois considérer les entrées en imitation comme ayant pu être improvisées. Or, les recherches récentes ont démontré que le *stretto fuga* peut assez facilement s'improviser, que ce soit par plusieurs chanteurs ou sur des instruments mélodiques (Schubert 2014 ; Janin 2014); ou même par un seul instrumentiste, au clavier ou au luth (Haymoz et Zuljan 2018). Puisque le choix des intervalles mélodiques de l'antécédent est soumis à des règles strictes et que le conséquent fait toujours son entrée après le même intervalle de temps, les possibilités sont en effet assez restreintes. Les aptitudes à improviser ce type de canon s'acquièrent donc assez rapidement.

## Conclusion

Le caractère improvisé du *stretto* fuga, ancré dans la pratique, nous force à réévaluer l'angle sous lequel nous abordons le répertoire de la Renaissance. Par exemple, Vaccaro a identifié dans les fantaisies de de Rippe l'usage fréquent de canons stéréotypés (des *stretto fuga*), sans soupçonner qu'ils aient pu être improvisés. Il conclut donc son analyse du début de la *Fantaisie xvi* en soulignant sa « fermeté architecturale » (Vaccaro 1981, 395). Or, si on considère que cette fantaisie débute par des techniques pouvant être improvisées (le *stretto fuga*, mais aussi le faux-bourdon), ce qui semblait à première vue une composition longuement réfléchie et finement travaillée devient plutôt une improvisation spontanée à la portée de tout luthiste expérimenté. Le *stretto fuga* apparaît donc chez de Rippe d'abord comme un élément fondamental de sa pratique instrumentale, avant de devenir une caractéristique de son style d'écriture.

À la lumière de ces considérations, il faut sans doute réévaluer les premières mesures des fantaisies *xvi* et *xxi*, que l'on peut dorénavant percevoir comme des improvisations utilisant la technique du *stretto fuga*. Dans le cas de la *Fantaisie xxi*, on peut même imaginer une improvisation se déroulant en deux étapes. D'abord, de Rippe a improvisé un *stretto fuga* à la quinte inférieure, puis, après l'avoir bien assimilé, il a improvisé les diminutions ornementales à la voix supérieure. Il est encore plus facile d'imaginer les *stretto fuga* au milieu des fantaisies comme ayant été improvisés, en raison de leur courte durée. Ce type de *stretto fuga* relance la fantaisie au moyen d'un contrepoint en imitation, avant le retour d'une texture plus libre typiquement instrumentale. Cette pratique se révèle une caractéristique fondamentale du style de de Rippe : si seulement deux fantaisies débutent par un *stretto fuga* élaboré, les brefs *stretto fuga* en cours de pièce apparaissent dans 21 de ses 26 fantaisies. Cela incite à croire que les textures en imitation au sein des fantaisies de de Rippe, habituellement considérées comme des emprunts à des modèles vocaux, ont plutôt été improvisées.

Grâce à la technique du *stretto fuga*, héritée du répertoire vocal, il a été possible de relier le *Per illud ave* de Josquin aux fantaisies *xvi* et *xxi* d'Albert de Rippe, malgré l'absence d'emprunts explicites. La technique partagée du *stretto fuga* était la clé pour établir une connexion. Cette relation jette un nouvel éclairage sur la manière dont les luthistes ont créé leurs propres fantaisies contrapuntiques : non pas en copiant la musique vocale, mais en assimilant les techniques d'écriture qui la caractérise.

## RÉFÉRENCES


Bermudo, Juan (1555). *El libro llamado declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de Leon.

Canguilhem, Philippe (2001). *Fronimo de Vincenzo Galilei*, Paris, Minerve.

Coelho, Victor et Keith Polk (2016). *Instrumentalists and Renaissance Culture, 1420-1600: Players of Function and Fantasy*, Cambridge, Cambridge University Press.

Cumming, Julie et Peter Schubert (2015). « The Origins of Pervasive Imitation », dans Anna Maria Busse Berger et Jesse Rodin (dir.), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, p. 200-228.

Des Prez, Josquin (1987-). *New Edition of the Collected Works (New Josquin Edition)*, vol. 23, Willem Elders (dir.), Amsterdam/Utrecht, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.

Glareanus, Henricus (1547). *Dodecachordon*, Bâle, Heinrich Petri.

GRIFFITHS, John (1990). « *Une fantaisie de la Renaissance* : An Introduction », *Journal of the Lute Society of America*, nº 23, p. 1-6.

GUMPELZHAIMER, Adam (1591). *Compendium musicae*, Augsburg, Valentini Schönigis.

HAYMOZ, Jean-Yves et Bor ZULJAN (2018). « *Ricercar una fantasia* : Counterpoint and Improvisation », *Lute News*, nº 125, p. 17-22.

JANIN, Barnabé (2014). *Chanter sur le livre : Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (15e et 16e siècles)*, Langres, D. Gueniot.

MENGOZZI, Stefano (1990). « "Is this Fantasy a Parody?" Vocal Models in the Free Compositions of Francesco da Milano », *Journal of the Lute Society of America*, nº 23, p. 7-17.

MENGOZZI, Stefano (1995). « Vocal Themes and Improvisation in Alberto da Ripa's Lute Fantasies », dans Jean-Michel Vaccaro (dir.), *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, p. 371-388.

MILSOM, John (2005). « "Imitatio", "Intertextuality", and Early Music», dans Suzannah Clark et Elizabeth Eva Leach (dir.), *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*, Woodbridge/Rochester, Boydell Press, p. 141-151.

SANTA MARÍA, Tomás de (1565). *Libro Llamado arte de taner fantasía*, Valladolid, Francisco Fernandez.

SCHUBERT, Peter (2014). « From Improvisation to Composition : Three 16th-Century Case Studies », dans Dirk Moelants (dir.), *Improvising Early Music: Collected Writings of the Orpheus Institute*, Leuven, Leuven University Press, p. 93-130.

VACCARO, Jean-Michel (1972). *Œuvres d'Albert de Rippe*, vol. 1, Paris, Centre national de la recherche scientifique, coll. « Corpus des luthistes français ».

VACCARO, Jean-Michel (1981). *La musique de luth en France au XVIe siècle*, Paris, Centre national de la recherche scientifique.

WARD, John (1952). « The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 5, nº 2, p. 88-98.

WARD, John (1965). « Parody Technique in 16th-Century Instrumental Music », dans Gustave Reese et Rose Brandel (dir.), *The Commonwealth of Music*, New York, Free Press, p. 208-228.

ZARLINO, Gioseffo (1573). *Istitutioni harmoniche*, Venise, De Franceschi.

# J. S. Bach et la *règle des octaves de musique* : Le prélude en *do* majeur (BWV 846) analysé sous un angle historique

Patrice Nicolas (Université de Moncton)

> Je parle aux Studieux ; car tous les autres sont exclus des sciences.
> (Campion 1976 [1730], 4)

En 1722, alors même que Jean-Philippe Rameau fait publier à Paris son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Johann Sebastian Bach, à Köthen, termine la compilation de son *Clavier bien tempéré*[1]. Composée d'abord à l'intention de la « jeunesse musicale désireuse de s'instruire[2] », comme on lit sur la page de titre, cette collection de 24 préludes et fugues compte parmi les œuvres les plus importantes de l'histoire de la musique. Par son biais, Bach, à l'instar de Rameau, se fait pédagogue ; mais son enseignement, plutôt que de prendre la forme d'une théorie écrite, prend celle d'exemples musicaux pratiques présentés selon une progression simple et constante[3]. À ce propos, il n'est pas sans intérêt de rappeler que le *Petit livre de clavier*[4] — dont Bach avait entrepris la rédaction au début de 1720 à dessein d'instruire son fils Wilhelm Friedemann, alors âgé de neuf ans — préserve les premières versions de onze des douze préludes initiaux du *Clavier bien tempéré*[5].

D'une simplicité parfaite, le prélude en *do* majeur qui ouvre le recueil a justement été regardé comme « un portail, une voûte d'entrée menant au temple[6] » (Gray 1938, 13 ; voir Riemann 1906 [1890], 1), offrant ainsi, peut-être, une exception au fait que :

> dans le cas de Bach, l'éventuel investigateur du processus de création est très rapidement découragé dans sa recherche. Car celui-ci réalise assez tôt que Bach était un artisan remarquablement « propre », et que, si ses compositions semblent rarement avoir jailli complètement mûries de la tête du compositeur, les manuscrits contiennent peu de traces de la genèse des compositions qui y sont notées[7] (Marshall 1972, vol. I, vii).

C'est donc ce « portail » que je me propose de traverser, pour ainsi dire, espérant montrer que celui-ci permet également d'entrer dans la pensée créatrice de son auteur, pour peu qu'on soit éclairé des lumières de la grammaire musicale appropriée. Mais auparavant, les interprétations d'un passage spécifique de ce prélude n'ayant jamais obtenu l'unanimité (Exemple 1), il convient de jeter un coup d'œil rétrospectif sur quelques-unes de celles qui ont été proposées. Nous entreverrons du même coup les diverses méthodes d'analyse employées.

## Interprétations d'un passage équivoque

> [C]e qui est *équivoque* n'offre que deux sens : […] il y a un sens très-clair dans ce qui est *équivoque*, mais ce sens peut être trompeur.
> (Lafaye 1858, 335-336 ; les italiques sont de lui)

Au chapitre de son traité de composition portant sur le prélude en tant que genre musical, Carl Czerny (1848-[1839], 114) donne pour modèle le prélude en *do* majeur réduit à son ossature essentielle (Exemple 2[8]).

1 *Das Wohltemperirte Clavie*r, BWV 846-869. Sur la genèse de cette compilation et ses sources, voir Jones 1994, Heinemann 1997 et Ledbetter 2002. Par ailleurs, qu'il me soit permis ici de remercier Michel Cardin, Marie-Ève Piché et les relecteurs anonymes pour leurs judicieux commentaires et suggestions.

2 « Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend ». Sauf indication contraire, les traductions sont de moi.

3 Voir Ledbetter 2002, 126-140.

4 *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*.
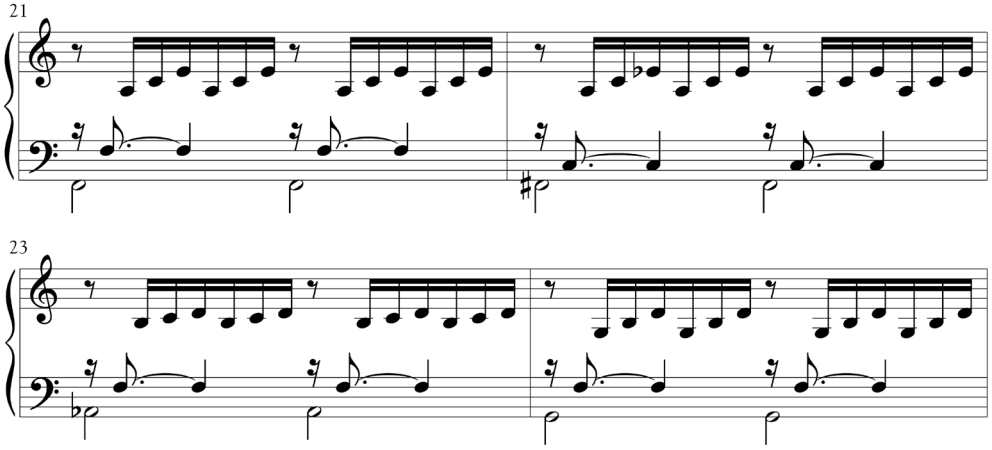
5 Ce sont, dans l'ordre, les préludes en *do* majeur, *do* mineur, *ré* mineur, *ré* majeur, *mi* mineur, *mi* majeur, *fa* majeur, *do* dièse majeur, *do* dièse mineur, *mi* bémol mineur, et *fa* mineur.

6 « a portal, an archway leading into the temple ».

7 « in the case of Bach the would-be investigator of the creative process is discouraged very early in his pursuit. For one realizes soon enough that Bach was a remarkably "clean" worker, and that, while his compositions rarely seem to have sprung forth fully grown from the head of their creator, the manuscripts contain few traces of the genesis of the compositions notated in them ». La traduction française est celle de Marchand (1997, vol. I, 33), que j'ai quelque peu amendée.

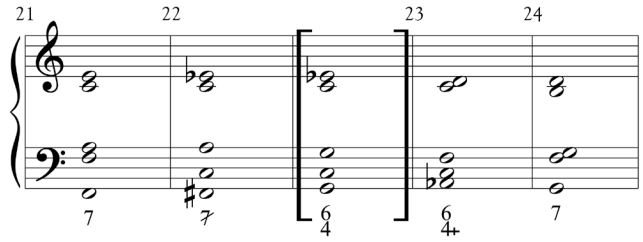
8 Czerny présente cette œuvre en illustration de la première espèce de prélude dont il traite et qu'il appelle « en accords complets » (« in full chords »). Ceux-ci peuvent être simplement plaqués ou, comme le fait Bach, figurés selon un motif rythmique particulier.

**Exemple 1 :** J. S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, « Prélude en *do* majeur », mes. 21-24[9].




La réduction originelle de Czerny propose deux accords par mesure, notés en blanches[10]. Elle s'appuie sur son édition erronée du *Clavecin bien tempéré* (1837) et, de ce fait, contient la mesure apocryphe — montrée ici par des crochets et non comprise dans la numérotation des mesures — ajoutée au prélude par Christian Friedrich Gottlieb Schwencke en 1801[11]. On s'explique mal, aussi, la raison pour laquelle Czerny, à la mesure 23, fausse la conduite des voix en ajoutant un *do* grave, jamais entendu dans la version figurée du prélude, plutôt que de considérer une doublure du *fa* ou du *ré*. En outre, sa réduction harmonique, réalisée sans aucune indication des intervalles ajoutés aux notes de la basse par des chiffres arabes ou des fonctions harmoniques par des chiffres romains[12], n'est accompagnée d'aucun commentaire analytique. Mais, puisqu'il exclut de l'ossature le *si* de la mesure 23, on conçoit aisément qu'il voie le *la* bémol comme portant l'accord de *sixte et triton*[13], c'est-à-dire l'accord de *septième* construit sur la deuxième note de la gamme mineure dans son second renversement, ou, selon la terminologie de l'époque, dans sa « troisième face[14] ». Cela peut en surprendre certains ; or, c'est aussi l'avis de Frederick Iliffe (1897, 2) et Heinrich Schenker (1969 [1932], 36-37), qui, dans leurs analyses respectives

**Exemple 2 :** Réduction harmonique du prélude en *do* majeur selon Czerny, mes. 21-24.




de cette œuvre, confèrent également au *si* de la mesure 23 un rôle purement ornemental. Contrairement à Czerny, cependant, ces auteurs rejettent tous deux l'accord de *quarte consonante* (c'est-à-dire l'accord *parfait* dans sa « troisième face ») interpolé par Schwencke. La réduction offerte par Iliffe, également sans commentaire, se rapproche beaucoup de celle de Czerny, à ceci près qu'elle présente un seul accord par mesure (mais toujours noté sous la forme de blanches répétées), qu'elle indique le plus souvent seulement quatre des cinq voix, et que la basse y est entièrement chiffrée. Quant à l'analyse de Schenker, plus complexe et qui prend la forme graphique particulière qu'on lui connaît, elle montre les diverses relations structurelles au moyen de réductions successives allant du niveau de surface (*Vordergrund*) à

[9] D'après le Fonds Bach (Mus. ms. Bach P 415), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, f^os 2v^o-3r^o.

[10] J'ai fait le changement de notation pour faire coïncider la numérotation des mesures des Exemples 1 et 2.

[11] C'est d'ailleurs à partir de cette version non authentique que Charles-François Gounod composera la contre-mélodie de sa *Méditation sur le 1^er prélude de piano de J. S. Bach* et ses dérivés *Vers sur un album* et *Ave Maria*. Fryderyk Chopin fait possiblement allusion à la « mesure Schwencke », en 1839, lorsqu'il écrit à un ami : « je corrige moi-même une édition parisienne des œuvres de Bach ; il y a non seulement des erreurs de gravure, mais, je crois, des erreurs harmoniques commises par ceux qui prétendent comprendre Bach. Je ne le fais pas avec la prétention de le comprendre mieux qu'eux, mais avec la conviction que je devine quelquefois comment cela doit être » (cité dans Pourtalès 1927, 111). Pour en revenir à la réduction de Czerny, c'est moi qui ajoute les chiffrages de la basse continue, afin de faciliter la comparaison avec les différents extraits musicaux reproduits dans la suite. À cet effet, et puisque les musiciens du XVIII^e siècle ne s'entendent pas tous sur la façon de chiffrer les différents accords — « [p]lusieurs à leur gré inventent tous les jours quelques nouvelles maniéres de chiffrer » (Campion 1976 [1730], 36) —, j'utilise, pour plus d'uniformité, un système inspiré de Dandrieu (1718) et Cœdès (1806, 66 *bis*), modifiant au besoin et sans autre mention les chiffrages originaux (lorsqu'ils sont présents) des extraits présentés.

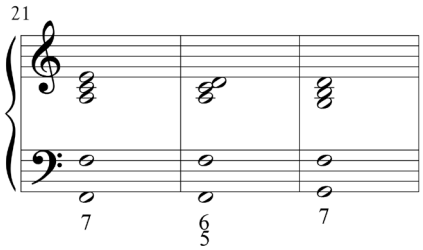
[12] La « théorie des degrés » (« *Stufentheorie* ») trouve son origine dans les écrits de Georg Joseph Vogler (1802) qui, reconnaissant la possibilité pour chacun des degrés de la gamme d'être la fondamentale d'un accord, leur assigne les chiffres romains I-VII. S'en inspirant, Gottfried Weber (1830-1832 [1817-1821]) proposera par la suite un système indiquant en plus la qualité des accords au moyen de chiffres majuscules (I-VII, pour les accords majeurs) et minuscules (i-vii, pour ceux mineurs).

[13] Je donne aux accords les noms qu'ils avaient au XVIII^e siècle (voir l'Annexe 1).

[14] Rousseau, notamment, dans son *Dictionnaire de musique*, précise qu'un accord « peut avoir autant de *Faces* qu'il y a de Sons qui le composent » (1768, 217 ; les italiques sont de lui). Voir aussi, entre autres, Rameau 1732, 13.

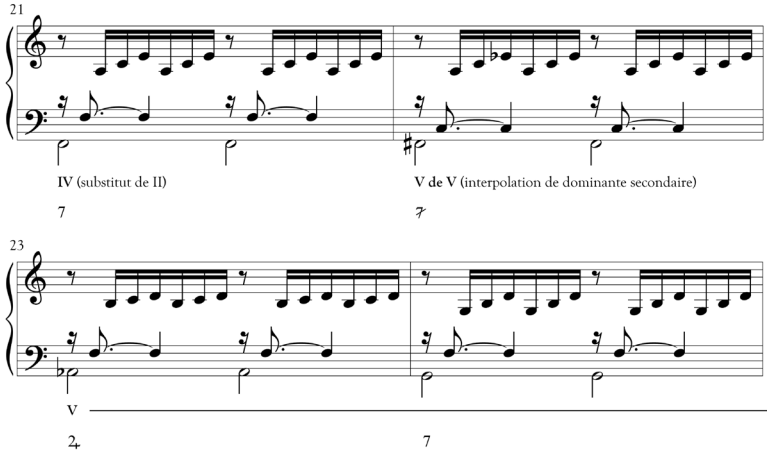
la structure fondamentale (*Ursatz*), réductions qui sont toutes accompagnées des chiffres romains de la théorie des degrés[15]. Qui plus est, Schenker a largement commenté son analyse dans deux lettres adressées à l'un de ses disciples à l'hiver 1930, par lesquelles on voit qu'il comprend le passage entier autrement que ses deux devanciers[16]. Selon la notion de prolongation, principe central de sa méthode, 1) l'accord de la mesure 22 n'en est pas un de *septième diminuée*[17], mais le prolongement de l'accord de *septième*[18] précédent, la fonction de sous-dominante restant sous-entendue malgré les inflexions chromatiques (*fa* dièse et *mi* bémol) ajoutées euphoniquement, selon lui, pour adoucir la dissonance de septième majeure (*fa-mi*), plus forte ; 2) le *fa* grave de la mesure 21 se prolonge encore implicitement jusqu'à la mesure 23 : d'une part, ceci permet la résolution de la dissonance *fa-mi* (mes. 21) sur la consonance imparfaite *fa-ré* (mes. 23) selon les règles du contrepoint (retard 7-6) ; et, d'autre part, fait de cette harmonie non pas un accord de *sixte et triton* sur *la* bémol, mais de *grande sixte* (c'est-à-dire un accord de *septième* sur la deuxième note de la gamme dans sa « seconde face ») sur *fa*. Cette interprétation, dont la logique peut sembler forcée, trouve possiblement son fondement dans la version originelle du prélude en *do* majeur que contient le *Petit livre de clavier* de Wilhelm Friedemann. En effet, comme le montre l'Exemple 3, le passage correspondant, plus simple et entièrement diatonique, ne comporte que les trois accords (IV$^7$-II$^6_5$-V$^7$) considérés par Schenker dans sa structure intermédiaire (*Mittelgrund*) : ceux de *septième* sur *fa*, de *grande sixte* sur *fa* et de *septième* sur *sol*.

**Exemple 3 :** J. S. Bach, *Petit livre de clavier*, « Prélude en *do* majeur », mes. 21-23[19].




De son côté, Luce Beaudet (2016) envisage la chose d'un point de vue différent (Exemple 4).

**Exemple 4 :** Analyse harmonique du prélude en *do* majeur selon Beaudet, mes. 21-24[20].




Son analyse, établie surtout selon le paradigme du cycle de quintes I-IV-VII-III-VI-II-V-I, tel que formulé dans la théorie des degrés de Simon Sechter (1853), considère au contraire le contenu harmonique des mesures 23-24 comme consistant uniquement en l'accord de *septième* sur *sol*, suite logique, dans le cycle de quintes, de la dominante secondaire précédente. Par conséquent, le *si* de la mesure 23 y est vu comme une note harmonique et le *la* bémol comme une appoggiature. Cette conception trouve un appui, entre autres, chez Hugo Riemann (1906 [1890], 2-3), dans son examen du prélude fait à la lumière de sa « théorie des fonctions » (« *Funktionstheorie* »). Riemann (1895 [1893]) reconnaît trois fonctions tonales principales : la tonique (*T*), la dominante (*D*) et la sous-dominante (*S*). Au lieu de chiffres romains, son système particulier de notation donne pour ce même passage les indications f $^{7<}$, ~~d~~ $^{9>}$, ~~g~~ $^{9>}$, g $^7$ sous la voix aiguë du prélude, la seule à être notée (deux blanches répétées par mesure[21]). Le second accord, ~~d~~ $^{9>}$, est vu comme une « seconde dominante » (*DD*), c'est-à-dire la dominante de la dominante, et le *la* bémol comme la base d'un accord autonome de *seconde superflue* (ou *septième diminuée* dans sa « quatrième face »).

Je pourrais encore multiplier les exemples à l'appui de l'un ou l'autre point de vue, mais ce n'est pas le but de cet article. Il ne s'agit pas de savoir qui a raison et qui a tort (bien

15 Pour une introduction à la méthode de Schenker, voir Meeùs 1993.
16 Sur ces lettres et leur contenu, voir Drabkin 1985.
17 Accord de *septième* de sensible du mode mineur dans sa « première face ».
18 Accord de *septième* d'espèce ou de dominante dans sa « première face ».
19 D'après le Fonds des manuscrits et livres rares (Music Deposit 31), Beinecke library — Yale University, New Haven, f$^{os}$ [14r$^o$-14v$^o$]. Cette toute première version du prélude en *do* majeur (Ledbetter 2002, 361, note 4) contient aussi des ajouts ultérieurs (mes. 5 et 7). Seuls les accords des six premières mesures sont figurés ; ceux des mesures 7-13 sont notés en blanches répétées, et les suivants en rondes (voir l'Annexe 2). C'est moi qui ajoute les chiffrages de la basse continue.
20 Le modèle d'analyse de Beaudet s'inspire de Goldman (1965). Le prélude en *do* majeur lui sert à démontrer les divers mécanismes d'intervention sur le cycle de quintes, à savoir : la substitution, l'interpolation et la déviation. C'est moi qui ajoute les chiffrages de la basse continue, conformément aux accords indiqués par les chiffres romains.
21 Une lettre barrée montre l'absence de cette fondamentale et les chevrons, au besoin, la qualité (majeure ou mineure) de l'intervalle dissonant désigné par le chiffre précédent.

que j'y reviendrai plus loin), ni de juger de la valeur de l'une ou l'autre interprétation : on ne saurait douter du fait que ces analyses du prélude en *do* majeur aient, chacune à leur façon, très bien servi les buts pédagogiques de leurs auteurs. Il s'agit plutôt de faire remarquer que ni les réductions simples et sommaires de Czerny et Iliffe, ni les analyses plus complexes et complètes de Riemann, Schenker et Beaudet, ne contribuent réellement à améliorer notre compréhension du *processus compositionnel sous-jacent*, bien que cela ne soit pas leur but premier et malgré leur utilité certaine à d'autres égards. C'est pourquoi je me propose de traiter ici cette question, en traçant, comme complément, une image aussi juste que possible de ce processus de création qui paraissait à Marshall presque impossible à retrouver. C'est là une tâche qui, cependant, ne peut être menée à bien qu'à la condition de répondre aussi parfaitement que possible à l'exigence minimale en matière d'analyse des musiques anciennes, à savoir : l'emploi d'une méthode fondée sur la grammaire musicale appropriée (Bent 1998). Car il va sans dire que les théories des degrés et des fonctions tonales du XIX^e^ siècle, de par leur anachronisme, n'offrent qu'une bien faible utilité pour ce qui est d'entrer plus avant dans la genèse des œuvres qui leur sont antérieures. Pour mieux s'imaginer Bach composant au clavier, c'est vers la théorie de la basse continue qu'il faut se tourner[22].

## L'art de la basse continue

> [J]e veux donner mon secret […]. J'ai eu beaucoup d'écoliers de Théorbe, & de guitare, qui, en trois mois, n'avoient plus besoin de mes leçons
>
> (Campion 1976 [1730], 20, 22).

Dans son histoire de la musique en cinq livres, Hugo Riemann (1912) intitule celui portant sur la période baroque « L'Ère de la basse continue[23] », du nom de l'une de ses innovations les plus importantes. Caractère essentiel du langage musical des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, la basse continue est un art qui, en effet, s'est pratiqué dans toute l'Europe pendant les deux siècles environ qui ont suivi l'avènement de la *seconda prattica* (Williams et Ledbetter 2001[24]). Son principe est le suivant : à partir d'une simple ligne de basse notée, le musicien jouant d'un instrument harmonique — à clavier ou de la famille des luths — crée une texture polyphonique en improvisant un accompagnement accordique[25]. Cette ligne de basse contient parfois seulement les notes elles-mêmes, mais d'autres fois des chiffres leur sont adjoints qui indiquent de façon plus ou moins précise les harmonies voulues par le compositeur. C'est pourquoi, pour bien pratiquer cet art, il est au préalable « nécessaire de posséder toutes les bonnes règles du contrepoint[26] » (Gasparini 1708, 6).

L'art de la basse continue était si fondamental aux yeux des musiciens de l'époque que Carl Czerny pouvait encore affirmer, dans le second quart du XIX^e^ siècle, que l'enseignement de la composition musicale repose essentiellement sur la basse continue et le contrepoint, et que « ces deux sciences sont incontestablement aussi essentielles au compositeur que l'orthographe et la grammaire à celui qui souhaite devenir poète[27] » (1848 [1839], iii). Deux documents confirment de surcroît le rôle primordial de la basse continue dans l'approche didactique et le processus compositionnel de J. S. Bach. Le premier est une lettre de sa main, datée du 18 mai 1727, dans laquelle il relate avoir enseigné à l'un de ses étudiants « la basse continue, et les règles fondamentales de la composition basées dessus[28] » (David et Mendel 1998, 135). Le second est une lettre bien connue de Carl Philipp Emanuel Bach décrivant les leçons de composition de son père :

> Pour ce qui est de la composition, il allait directement avec ses élèves aux choses pratiques sans passer par les *espèces arides* du contrepoint telles que les donnent Fux et d'autres. Ses élèves commençaient leurs études par celle de la basse continue à quatre voix. Ensuite, il passait aux chorals : au début, il composait lui-même la basse et eux l'alto et le ténor, puis il leur enseignait à composer la basse. […] La réalisation d'une basse continue et l'introduction aux chorals sont sans aucun doute la meilleure façon d'étudier la composition[29] (David et Mendel 1998, 399).

---

[22] Johann Philipp Kirnberger (1773, 55-115), qui passe pour avoir été l'un des élèves de Bach, analyse deux œuvres de ce dernier à l'aide de cette même grammaire musicale, en leur adjoignant leurs basses fondamentales (selon la théorie de Rameau) entièrement chiffrées : la fugue en *si* mineur (vol. I) et le prélude en *la* mineur (vol. II) du *Clavier bien tempéré* ; voir l'Annexe 3.

[23] « Das Generalbasszeitalter ».

[24] Ces auteurs ont recensé un peu plus de cent méthodes de basse continue publiées entre 1600 et 1800.

[25] Pour le dire autrement, « en joüant la Basse, on y doit joindre d'autres Parties, pour former des accords, & de l'harmonie. [… Au clavier,] on joüe la Basse de la main gauche, & à chaque note de Basse que l'on touche, on en ajoute trois autres de la main droite, faisant ainsi un accord sur chaque note » (Saint-Lambert 1710 [1707], 1, 19).

[26] « è necessario il possesso di tutte le buone regole del contrapunto ».

[27] « These sciences [thorough bass and counterpoint] are indisputably as essential to the composer, as orthography and grammar to him who desires to become a poet ».

[28] « thorough bass, and the fundamental rules of composition based thereupon ».

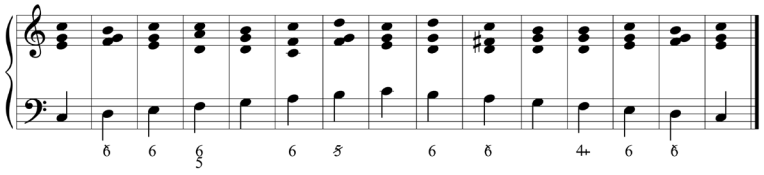
[29] « In composition he started his pupils right in with what was practical, and omitted all the *dry species* of counterpoint that are given in Fux and others. His pupils had to begin their studies by learning pure four-part thorough bass. From this he went to chorales; first he added the basses to them himself, and they had to invent the alto and tenor. Then he taught them to devise the basses themselves. […] The realization of a thorough bass and the introduction to chorales are without doubt the best method of studying composition » (les italiques sont dans l'original).

La quasi-synonymie des termes *basse continue* et *composition* (ou, du moins, leur très forte complémentarité) se trouve en outre clairement affirmée dans plusieurs ouvrages portant sur ces sujets, dont celui de François Campion (1976 [1716]), théorbiste dans l'orchestre de l'Académie Royale de Musique, justement intitulé *Traité d'accompagnement et de composition*[30]. La tradition d'accompagnement en basse continue, alors déjà vieille de plus d'un siècle[31], y trouve d'ailleurs un apport considérable qui sera repris tout au long du siècle par des théoriciens de toutes nationalités : la *règle des octaves de musique*[32].

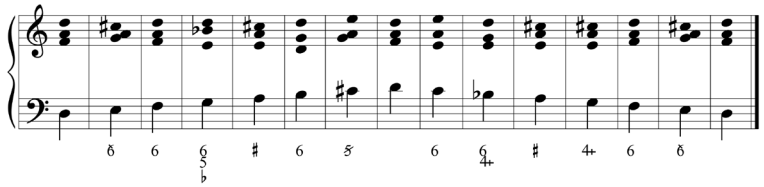
Le but premier de la *règle de l'octave* est de fournir au musicien une formule normalisée pour l'harmonisation d'une ligne de basse non ou mal chiffrée. En d'autres mots, la *règle* indique l'accord le plus approprié à chacune des notes de la gamme, selon sa direction[33]. Campion (1976 [1716], planches [1-2]) la présente sous la forme de vingt-quatre gammes majeures et mineures mélodiques chiffrées, c'est-à-dire dans tous les tons des deux modes, et dont les deux prototypes — *do* majeur et *ré* mineur — sont reproduits dans l'Exemple 5.

À l'exception de la sus-dominante, lorsqu'elle se porte vers la dominante, les gammes majeure et mineure sont harmonisées de façon identique. Le contenu harmonique de la *règle* peut être résumé tel qu'indiqué dans le Tableau 1 (page suivante).

**Exemple 5a :** F. Campion, *Règle de l'octave*, « Prototype majeur[34] ».



**Exemple 5b :** F. Campion, *Règle de l'octave*, « Prototype mineur ».



Cette *règle* relativement simple d'enchaînements des accords n'épuise aucunement, on le conçoit aisément, les possibilités auxquelles peuvent atteindre les accompagnateurs et compositeurs expérimentés. Comme l'affirme notamment Rameau à ceux de ses lecteurs qui, même éventuellement, ne passeraient pas outre la *règle* :

> vos mains me seront témoins qu'ils [vos doigts] sont plus en habitude de faire la *Petite Sixte* sur le deuxième degré du *Ton*, que pas un autre Accord ; cependant on y peut faire aussi l'Accord de *Septième*, ou celui de *Neuvième & Quarte*[35] […] ; ainsi des autres degrez

[30] Selon J. S. Bach, la basse continue, véritable composition improvisée, est le berceau de la composition musicale (d'après Lester 1996 [1992], 49 : « Thoroughbass is the beginning of composing; indeed, it may be called an extemporaneous composition »). Je rapporte aussi l'opinion de Rameau, pour ne donner qu'un seul autre exemple : « D'autres enseignent totalement la Composition, ou conseillent de l'apprendre avant l'Accompagnement ; comme si cet Accompagnement n'étoit pas la Composition même, aux talens près qu'il faut joindre à l'un pour faire usage de l'autre ; encore n'acquiert-on promtement la sensibilité de l'Oreille à l'Harmonie, principal de tous les talens pour la Composition, que par le secours de l'Accompagnement : Preuve que cet Art doit être le premier en datte, pour qui veut devenir Musicien » (1732, 9-10). Rousseau en fera plus tard la paraphrase, ajoutant que se dire compositeur avant accompagnateur, « c'est comme si l'on proposoit de commencer par se faire Orateur pour apprendre à lire » (1768, 8-9).

[31] Sur l'évolution de la pédagogie et de la pratique de la basse continue aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, voir notamment Christensen 1992, Lester 1996 [1992], et Williams et Ledbetter 2001.

[32] Campion n'est cependant pas l'inventeur de la *règle de l'octave*. Comme il l'avoue ouvertement, elle « est de l'invention de feu M. de Maltot mon Predecesseur en l'Academie Royale de Musique. Je l'ay receu de lui comme le plus grand témoignage de son amitié […] & je ne sçache pas qu'il ait fait part de ce secret à d'autres qu'à moi » (1976 [1716], 7). Et bien que ce soit vraisemblablement par son traité que la *règle* a universellement été connue — « M. Campion est le premier qui en ait favorisé le Public » (Rameau 1732, 7) —, il faut sans doute plutôt y voir la codification officielle d'une longue tradition orale ; sur ce point, voir aussi Christensen 1992, 100. Quoi qu'il en soit, Rousseau peut encore affirmer, quelque cinquante ans plus tard, que « c'est par cette méthode [la *règle de l'octave*] que la plûpart des Maîtres enseignent encore aujourd'hui l'*Accompagnement* » (1768, 8 ; les italiques sont de lui).

[33] Pour des exemples d'harmonisation de la gamme antérieurs à la *règle* de Campion, voir notamment Fleury 1660, 11, 17 ; Nivers 1689, 160 ; Samber 1707, 58-66, 92-104 ; Gasparini 1708, 58-61 ; Saint-Lambert 1710 [1707], 90-117 ; et Heinichen 1711, 201-204. Pour des exemples ultérieurs, voir notamment Gugl 1719, 36, 44-45 ; Heinichen 1728, 746-752, 763-764, 903-912 ; Kellner 1732, 31, 34 ; Mattheson 1735, 221-224 ; Bach 1762, 328-330 ; Kirnberger 1774 [1771], 127 ; Heck v. 1777, 74-79 ; et Giuliani 1847, 84.

[34] Sauf indication contraire, c'est moi qui réalise les basses chiffrées. En ce qui concerne les quelques quintes consécutives de même nature qui s'y trouvent, je porte à l'attention du lecteur, à qui la pédagogie moderne les fait craindre, l'opinion de Rameau sur ce sujet : « Voudriez-vous priver l'Auditeur de pouvoir être affecté de toutes les Consonances dans un Accord […] ? Le priverez-vous de cette satisfaction, *en faveur d'un respect outré pour une Règle mal appliquée*, pour une Règle qui ne regarde que deux parties détachées, qu'on veut rendre différentes entr'elles ? Au reste les deux [quintes et] octaves de suite ne sont sensibles dans l'Accompagnement, que lorsqu'on se distrait du reste du Concert, pour y donner toute son attention ; elles ne le sont même qu'aux Musiciens prévenus sur l'article ; *encore le plus souvent leur Oreille n'en est-elle frappée, qu'après que leurs yeux les en ont avertis* » (1732, 61 ; les italiques sont de moi). C'est une opinion que partagent explicitement plusieurs autres musiciens de l'époque, dont Saint-Lambert : « Quoique deux Octaves ou deux Quintes de suite *par mouvement semblable* soient ce qu'il y a de plus rigoureusement déffendu en Musique, on n'en fait pas grand scrupule dans l'Accompagnement […;] il ne s'agit alors que de joüer la Basse fidellement, & de faire entendre l'harmonie des Parties, laquelle se trouve toute aussi bonne en faisant deux Quintes ou deux Octaves qu'en ne les faisant pas » (1710 [1707], 125 ; les italiques sont de moi). Bien sûr, « toutes les bonnes règles du contrepoint » avaient appris à ces musiciens que de telles quintes et octaves consécutives peuvent, de toute façon, être considérées comme « sauvées » en imaginant le croisement des voix et le mouvement contraire conséquent (voir Gasparini 1708, 62 ; Rameau 1722, 212). Sur le même sujet, voir Nicolas 2013a, 16 et Nicolas 2013b (« La grammaire dyadique »).

[35] Accord *parfait* dans sa « première face » avec retards de la tierce (4-3) et de l'octave (9-8).

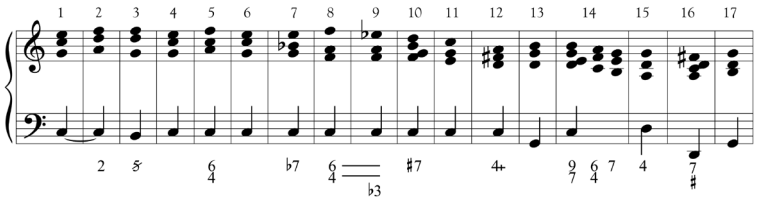
**Tableau 1** : Contenu harmonique de la *règle de l'octave*.

| Notes de la gamme | Accords demandés | Accords fondamentaux |
|---|---|---|
| Tonique<br>Dominante | *Parfait* | I (« première face »)<br>V (« première face ») |
| Sus-tonique | *Petite sixte* | $V^7$ (« troisième face ») |
| Médiante | *Sixte* | I (« seconde face ») |
| Sous-dominante | *Grande sixte* (en montant)<br>*Triton* (en descendant) | $II^7$ (« seconde face »)<br>$V^7$ (« quatrième face ») |
| Sus-dominante | *Sixte* (en montant)<br>*Petite sixte* (en descendant, mode majeur)<br>*Sixte et triton* (en descendant, mode mineur) | IV (« seconde face »)<br>$V^7$/V (« troisième face »)<br>$II^7$ (« troisième face ») |
| Sensible/ Sous-tonique | *Fausse quinte* (en montant)<br>*Sixte* (en descendant) | $V^7$ (« seconde face »)<br>V (« seconde face ») |

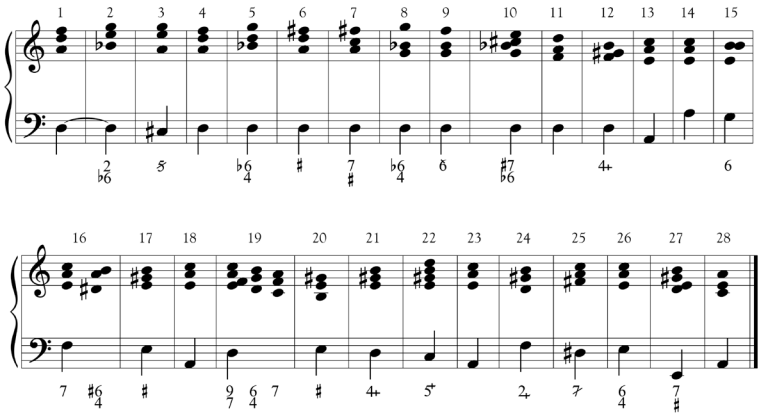
> du *Ton*, à chacun desquels [la *règle* n'applique] qu'un Accord par prédilection, lorsqu'il peut s'y en trouver un ou deux autres (1732, 11 ; les italiques sont de lui[36]).

Et Campion lui-même de rajouter : « à la seconde [note] du ton mineur en montant, j'aime beaucoup mieux [l'accord de *petite sixte et*] *fausse quinte*[37], au lieu de [celui de *petite sixte*], je trouve cet accord plus sensible, quand on procede par degrez conjoints » (1976 [1716], 11 ; les italiques sont de lui). C'est donc dans le but de compléter quelque peu le tableau qu'il fait suivre ses vingt-quatre gammes de deux autres basses chiffrées (planche [3]), l'une mineure, l'autre majeure, mais cette fois-ci contenant une pédale (« point d'orgue ») de tonique, des mouvements disjoints, ainsi que des modulations (Exemple 6).

**Exemple 6a** : F. Campion, *Table du ton majeur*[38].



**Exemple 6b** : F. Campion, *Table du ton mineur.*



Par ce supplément, Campion enrichit le vocabulaire harmonique fourni par la *règle* en y introduisant les accords de *seconde* (6a et 6b, mes. 2[39]), de *quarte consonante* (6a et 6b, mes. 5, 8 ; 6b, mes. 19, 26), de *septième* (6a et 6b, mes. 7 ; 6b, mes. 16, 27), de *septième superflue* (6a, mes. 104[40]), de *septième superflue et sixte mineure* (6b, mes. 10[41]), de *neuvième* (6a, mes. 14 ; 6b, mes. 19[42]), de *sixte superflue et quarte* (6b, mes. 16[43]), de *quinte superflue et tierce* (6b, mes. 22[44]), de *seconde superflue* (6b, mes. 24), et de *septième diminuée* (6b, mes. 25). Par ailleurs, pour surprenante qu'elle soit, la résolution de l'accord de *triton* sur un accord *parfait* par saut de quarte descendant à la basse (6a et 6b, mes. 12-13) est un procédé tout à fait régulier et propre au langage harmonique prétonal. Saint-Lambert, entre autres, la donne également en exemple, tout en précisant les conditions de son emploi :
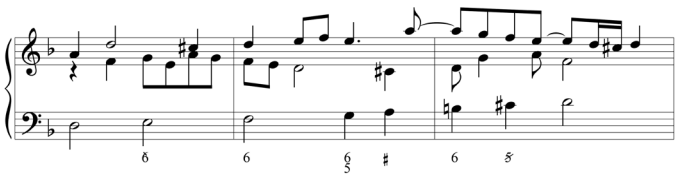
> Quand la Basse fait trois notes de suite, dont les deux premières sont en même degré [= répétées], & la troisiéme descend d'une quarte, en tombant sur le premier temps de la mesure, [s]i la première porte un accord parfait […], la seconde doit porter un Triton, & la troisiéme un accord parfait avec mouvement contraire (1710 [1707], 26, 105[45]).

Aussi, bien que la *règle* se pratique d'abord en « contrepoint simple », c'est-à-dire de façon accordique note contre note, rien n'interdit aux improvisateurs plus chevronnés de « monter ou descendre les octaves par d'autres accords figurez […] ; car les octaves se peuvent figurer de bien des façons differentes : neanmoins l'on y doit toûjours découvrir

[36] Sur ces autres possibilités harmoniques, voir aussi celles proposées par Heinichen (1728, 738-744) dans ses « règles spéciales » (« *special-regeln* »).
[37] Accord de *septième diminuée* dans sa « seconde face ».
[38] Campion fait ensuite la remarque que « [p]our parvenir à la connoissance parfaite de la composition & de l'accompagnement, il faut non seulement pratiquer ces accords, ainsi qu'ils sont écrits ; mais les transposer dans les onze autres semi-tons [de chaque mode] » (1976 [1716], 17).
[39] Accord de *septième* d'espèce dans sa « quatrième face ».
[40] Accord de *septième* de dominante avec ajout d'une quinte sous la fondamentale.
[41] Accord de *septième diminuée* avec ajout d'une septième majeure sous la fondamentale.
[42] Accord de *septième* d'espèce avec ajout d'une tierce sous la fondamentale.
[43] Accord de sixte augmentée « française ».
[44] Accord de *septième* de dominante avec ajout d'une tierce sous la fondamentale (usité en mineur seulement).
[45] C'est précisément ce qui se passe aux mesures 11-13 des Exemples 6a et 6b ; voir aussi Gasparini (1708, 17).

le veritable cannevas » (Campion 1976 [1716], 9, 18). À cet effet, plusieurs ouvrages de l'époque, dont le plus achevé est sans doute celui de Friedrich Erhard Niedt (1706), fournissent une foule de façons d'élaborer en écriture fleurie tant la ligne de basse que les accords ajoutés[46]. Dans cet esprit, la moitié ascendante de la *règle* pourrait être figurée ainsi, dans une texture à trois voix rappelant celle des sonates en trio (Exemple 7).

**Exemple 7** : Figuration de la *règle de l'octave*[47].



D'autre part, s'il est malaisé de connaître parfaitement les détails de l'éducation musicale qu'a reçue J. S. Bach, on peut tout au moins présumer, comme le soutient Ledbetter (2002, 53), que ceux-ci se reflètent de façon générale dans le *Musicalische Handleitung* de Niedt (1710 [1700] ; 1706), qui avait étudié avec son cousin Johann Nicolaus Bach. Qui plus est, J. S. Bach avait chez lui le *Der General-Bass in der Composition* (1728) de Johann David Heinichen, un ouvrage dont il approuvait manifestement les principes et pour lequel il agissait comme agent de vente à Leipzig[48]. Cela, à son tour, présuppose un lien étroit entre les deux musiciens et permet de penser que Bach possédait également un autre ouvrage de Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung… zu vollkommener Erlernung des General-Basses* (1711), publié dix-sept ans auparavant. Tel que mentionné ci-haut (note 33), Heinichen y harmonise les gammes majeure et mineure (*schemata modorum*), donnant à chacune des sept notes son accord naturel (*natürlichen ambitu modorum*), parfois d'une manière identique à celle de Campion, parfois avec de légères variantes. Quelques années plus tard, l'un des plus ardents partisans de la *règle* en Allemagne, le luthiste David Kellner (1732, 29-34), reproduira les planches [1 et 2] de Campion en conservant ces mêmes dénominations (*natürlichen ambitu* et *schemata der zwölff Dur-/Moll-Thöne*), mais avec quelques modifications d'armures ; et Carl Philipp Emanuel Bach (1762, 327-328), qui l'avait sans doute reçue de son père, concevra encore la *règle* de Campion comme la méthode d'improvisation la plus rapide et la plus naturelle qui soit[49].

Enfin, j'ai déjà souligné que l'art de la basse continue consiste à improviser, ou, comme on le disait alors, préluder. Selon François Couperin, en effet, le « [p]rélude est une composition libre, [… faite par] des genies capables de produire dans l'instant » (1717 [1716], 60), et c'est encore ainsi que Rousseau définit le verbe dans son dictionnaire :

> *Préluder* […, c]'est composer & jouer impromptu […]. C'est là qu'il ne suffit pas d'être bon Compositeur […], mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie & de cet esprit inventif qui font trouver & traiter sur le champ les sujets les plus favorables à l'Harmonie & les plus flatteurs à l'oreille. C'est par ce grand Art de *Préluder* que brillent en France les excellents Organistes (1768, 389 ; les italiques sont de lui[50]).

Malgré son caractère local, cette affirmation doit être vue comme générale, l'art de préluder ayant été pratiqué avec le même degré d'excellence, hors de France, dans tout le reste de l'Europe. Et cela nous ramène naturellement au prélude de Bach.

## Analyse du prélude en *do* majeur

> À gens éclairés, mon tableau d'octaves suffit pour la maniére de placer un accord : & le point d'orgue, pour celle de le composer, par le secret que je vous donne
>
> (Campion 1976 [1730], 20).

Il est vraisemblable que Carl Philipp Emanuel Bach, par le biais du second livre de sa méthode de clavier, transmette « la doctrine de l'accompagnement et de l'improvisation libre[51] » (1762, page de titre) telle qu'il l'avait reçue de son père. D'ailleurs, dans le dernier chapitre, qui traite de la façon dont il faut s'y prendre pour improviser un prélude, se trouve une description qui s'applique si parfaitement au prélude en *do* majeur qu'on ne peut s'empêcher de penser qu'il avait alors cette œuvre de son père à l'esprit :

---

[46] Sur ce sujet, Lorenz Christoph Mizler remarque que « le *Capellmeister* Bach […] accompagne chaque basse continue d'un solo, de sorte que l'on pense qu'il s'agit d'une pièce de musique concertante, comme si la mélodie jouée à la main droite était écrite à l'avance. Je peux en témoigner, l'ayant entendu personnellement » (David et Mendel 1998, 328 : « Capellmeister Bach […] accompanies every thorough bass to a solo so that one thinks it is a piece of concerted music and as if the melody he plays in the right hand were written beforehand. I can give a living testimony of this since I have heard it myself »).

[47] Cet exemple est de moi. J'omets volontairement les chiffrages additionnels que devrait comporter la basse pour bien rendre compte de la figuration, afin de mieux faire ressortir ceux de la *règle*.

[48] Voir Tatlow 2015, 18.

[49] « Die kürzeste und natürlichste Art, deren sich auch allenfalls Clavierspieler von wenigen Fähigkeiten bey dem Vorspielen bedienen können » ; voir aussi la page suivante.

[50] Au tournant du siècle, André-Ernest-Modeste Grétry prétend encore que quiconque appliquera sa *Méthode simple pour apprendre à préluder* pourra « improviser harmoniquement, et plus ou moins agréablement, selon les idées mélodieuses que la nature seule inspire. […] Qu'on essaie cette méthode simple ; je réponds qu'elle suffit pour devenir harmoniste improvisateur » (1802, 2-4).

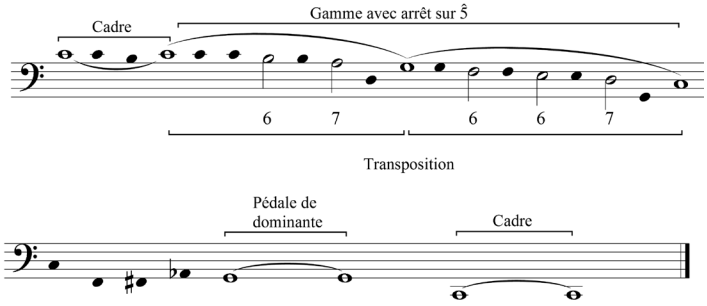
[51] « die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie ».

> Il y a des occasions où un accompagnateur doit improviser avant le début d'une pièce. Une telle improvisation, puisqu'elle prépare l'auditeur pour la pièce qui suit, est considérée comme un prélude. […] La tonalité principale doit d'emblée être établie et prévaloir pendant un certain temps, afin que l'auditeur ne soit pas désorienté […]. [Le claviériste] tire sa basse de la gamme ascendante et descendante du ton, en variant les chiffres de la basse continue ; il peut y insérer quelques demi-tons [c'est-à-dire du chromatisme], disposer les notes de la gamme dans l'ordre ou le désordre, et jouer le tout dans le style brisé ou soutenu à une vitesse convenable. Un point d'orgue sur la tonique aide à établir la tonalité, et ce tant au début qu'à la fin. Un point d'orgue sur la dominante est aussi efficace à l'approche de la cadence finale[52] » (1762, 327-328).

Par l'expression « tire sa basse de la gamme ascendante et descendante du ton », Carl Philipp Emanuel réfère à la *règle de l'octave*[53]. C'est un fait que Lester (1998) a fort bien reconnu, en plus de démontrer avec éloquence que cette description procédurale peut bien s'appliquer non seulement au prélude en *do* majeur, mais encore à ceux en *do* mineur, *ré* majeur et *mi* mineur du *Clavier bien tempéré*[54]. Là où mon opinion diffère de la sienne, pour me limiter au prélude en *do* majeur qui nous occupe ici, c'est sur le nombre d'octaves impliquées. Lester considère l'ossature sous-jacente des mesures 1-19 comme étant composée d'une seule octave, et plus précisément de la moitié descendante de la *règle* en *do* majeur (Exemple 8).

Selon ce point de vue, Lester voit des accords irréguliers de *septième* sur les sus-dominante et sus-tonique, ainsi que de *sixte* sur la sous-dominante. Mais, pour qu'il y ait *règle de l'octave*, il ne suffit pas que la basse fasse entendre une gamme ascendante ou descendante ; il faut encore y trouver les accords prescrits par cette *règle*. Or, l'inadéquation harmonique de l'Exemple 8 avec le Tableau 1 est manifeste. Et pour autant qu'on puisse invoquer les quelques autres

**Exemple 8** : *Règle de l'octave* dans le prélude en *do* majeur selon Lester[55].




possibilités d'accords évoquées par Rameau (ci-dessus, p. 77-78), je doute fort que Bach ait fait appel à ces substitutions plus avancées dès ce premier prélude, lequel, je le rappelle, a d'abord été destiné à l'usage de Wilhelm Friedemann, puis à celui de la « jeunesse musicale désireuse de s'instruire ». Ici, comme dans tout autre domaine, il faut connaître la règle avant l'exception, un principe qui, sans doute, guidait Bach dans sa démarche pédagogique. Ayant cela à l'esprit, je vois plutôt à l'intérieur de ces dix-neuf mesures initiales plusieurs octaves, ou, devrais-je dire, fragments d'octaves. J'appuie mon opinion sur celle de Campion, qui, en parlant des modulations, s'exprime en ces termes :

> La grande affaire est de sçavoir quand on change d'octave, car une Musique est un assemblage d'une partie de ces octaves ; c'est ce qui se découvre par le diéze extraordinaire à l'octave dans laquelle on est, & ce diéze extraordinaire, se rencontrant devant la notte, ou devant le chiffre [de la basse], annonce l'octave du semi ton au-dessus du diéze […]. J'accompagne une Musique en *la* mineur ; […] aprés avoir traité quelque temps cette octave, j'y rencontre un *ré* diéze : surement je suis dans l'octave du *mi* [;] après avoir traité quelque temps cette octave – plus ou moins, car quelquefois il n'y a qu'une notte, par ce qu'un diéze efface l'autre, le dernier ayant toûjours lieu, je rencontre un *ut* diéze : surement je suis dans l'octave du *ré* ; aprés avoir traité cette octave, je rencontre un *sol* diéze : sûrement je

[52] « Es giebet Gelegenheiten, wo ein Accompagnist nothwendig vor der Aufführung eines Stückes etwas aus dem Kopfe spielen muß. Bey dieser Art der freyen Fantasie, weil sie als ein Vorspiel angesehen wird, welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten soll […]. Im Anfange muß die Haupttonart eine ganze Weile herrschen, damit man gewiß höre, woraus gespielet wird […]. [Clavierspieler] daß man die auf- und absteigende Tonleiter der Tonart, woraus gespielet werden soll, mit allerhand Bezifferungen, und einigen eingeschalteten halben Tönen, in, und ausser der Ordnung mit einer gewissen Vorsicht, zum Grunde leget, und die dabey vorkommenden Aufgaben gebrochen, oder ausgehalten in einem beliebigen Tempo vorträget. Die Orgelpuncte über der Prime sind bequem, die erwählte Tonart bey dem Anfange und Ende festzusetzen. Vordem Schlusse können auch sehr wohl Orgelpuncte über der Dominante angebracht werden ».

[53] Des lettres placées entre parenthèses et insérées dans sa description, mais omises dans la citation précédente, renvoient à dix-neuf variations possibles sur la *règle de l'octave*, ainsi qu'à des exemples d'harmonisation des « points d'orgue » de tonique et de dominante.

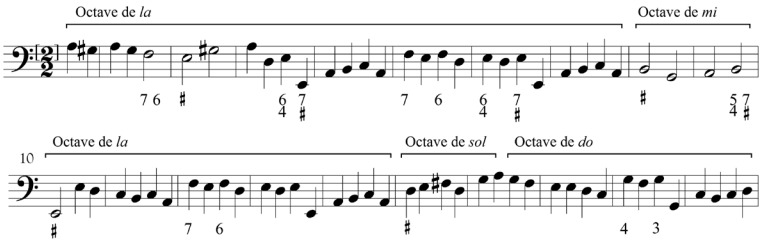
[54] Schenker, dans son analyse précitée, remarque également que les dix-neuf premières mesures du prélude en *do* majeur sont basées sur une gamme descendante (1969 [1932], 36) ; voir aussi Drabkin 1985, 244. Ce fait est encore souligné par Ledbetter, selon qui cette pièce « est fondée sur les deux formules les plus courantes pour l'improvisation des préludes, et dont les premiers spécimens remontent à la tablature d'Adam Ileborgh (1448) : une gamme descendante et une pédale » (2002, 146 ; « constructed on the two commonest improvisation formulas for preludes going back to the earliest examples in Adam Ileborgh's tablature (1448): a descending scale and a pedal »). Bien qu'il ne mentionne pas la *règle de l'octave*, Iliffe voit juste lorsqu'il affirme que la forme du prélude en *do* majeur « est clairement une version artistique affinée d'un type de prélude communément improvisé » (1897, 1 : « Its form is evidently an artistically matured version of a familiar type of extemporaneous preludizing »).

[55] Je reproduis la réduction de Lester à l'identique, hormis toutefois les chiffrages des notes noires (interpolations hors *règle*) et des points d'orgues finals. J'omets aussi un commentaire, ici sans importance, sur la symétrie des harmonies qui accompagnent la pédale de dominante (voir 1998, 35). Par « cadre », Lester entend soit une prolongation de la tonique, soit une véritable pédale de tonique (1998, 34).

rentre dans l'octave du *la*, & ainsi du reste. […] Ceux qui voudront se divertir sur un Instrument, pourront faire le tour des octaves, [… qui] toutes ensemble ne composent qu'un prélude (1976 [1716], 8-9, 18[56]).

Campion met ce raisonnement à l'œuvre dans l'*Addition* à son traité (1976 [1730], 29), en l'appliquant à l'aria « Vous devez vous animer », tiré de l'opéra *Atys* de Lully, dont il reproduit la partie de basse continue pour en montrer la permutation des octaves (Exemple 9).

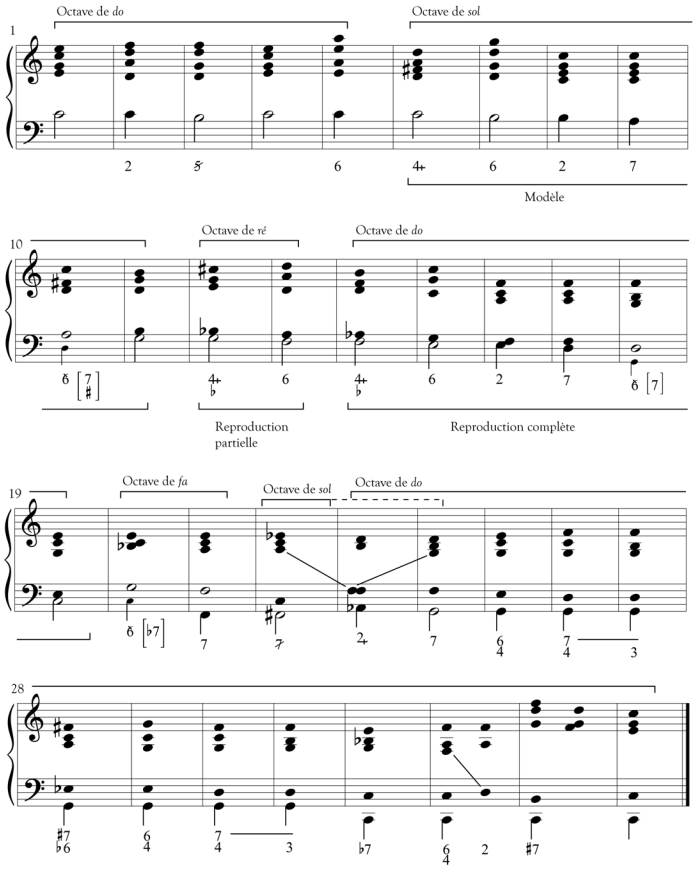
**Exemple 9**: Permutation des octaves dans l'aria « Vous devez vous animer » de Lully selon Campion (extrait).




Le *ré* dièse « extraordinaire » signale l'entrée dans l'octave de *mi* (mes. 8-9), le *fa* dièse dans celle de *sol* (mes. 15), et le *fa* naturel dans celle de *do* (mes. 16).

Pour revenir au prélude en *do* majeur, j'irai même plus loin dans ma démonstration en montrant que les accords interpolés par Bach entre ceux demandés par la *règle*, aussi bien que ceux qui accompagnent les « points d'orgue » de sa seconde moitié, proviennent tous des formules normalisées et typiques du langage tonal naissant que proposent aux débutants les manuels d'accompagnement et de composition de l'époque[57]. Car en donnant ses préludes à l'étude, il s'agissait avant tout pour Bach de rendre familiers à ses élèves (notamment Wilhelm Friedemann) les principales formes d'accords par la pratique d'enchaînements simples et tombant facilement sous les doigts[58] (Ledbetter 2002, 117, 143). L'Exemple 10 montre donc mon analyse du prélude en *do* majeur d'après la pratique contemporaine de la basse continue, que je fais suivre de commentaires explicatifs.

**Exemple 10**: Analyse du prélude en *do* majeur d'après la pratique contemporaine de la basse continue[59].




## Commentaires analytiques

### *Exordium*

L'exorde (mes. 1-4), qui sert à établir la tonalité[60], reproduit à l'identique les quatre enchaînements initiaux des suppléments de Campion (voir Exemples 6a et 6b, mes. 1-4). Également

[56] C'est la raison pour laquelle l'intitulé de son traité spécifie « selon la règle des octaves de musique » : au-delà de la *règle* fondée sur une octave prototypique non modulante pour chacun des deux modes, Campion entend aussi initier ses lecteurs, par ses tables complémentaires (revoir l'Exemple 6), à l'art de la modulation par l'assemblage de fragments d'octaves différentes. C'est moi qui mets les noms des notes en italiques. J'ai aussi corrigé la ponctuation qui rend difficile la lecture de ce passage dans sa forme originelle.

[57] Pour ne pas alourdir inutilement le texte par de trop nombreuses traductions, je me limiterai principalement aux traités français de Rameau (1722) et Dandrieu (1718), en plus de celui de Campion (1976 [1716]). Rameau et son traité n'ont plus besoin de présentation. Quant à Jean-François Dandrieu, grand contrapuntiste et organiste de la chapelle royale, il est le claviériste français le plus louangé du XVIII^e siècle après François Couperin et Rameau (Fuller 2001). Son traité propose à l'apprenti accompagnateur/compositeur vingt-et-une « Tables pour s'exercer » aux divers accords (voir l'Annexe 4), et à la suite desquelles « on en trouve deux autres dont la première regarde la Modulation majeure, et la seconde la Modulation mineure. Dans l'une et dans l'autre Table les notes se succèdent par degrez conjoints de la Finale à son Octave, soit qu'elles montent soit qu'elles decendent [= *règle de l'octave*], ce qui fera voir aisément l'ordre qu'exige la Modulation dans la pratique des acords » (1718, [3]). Pour la pleine compréhension de cette citation, je rappelle que le terme modulation s'entend, au XVIII^e siècle, de deux façons. Selon Brossard, moduler, c'est « faire passer un *Chant* par les Chordes *essentielles & naturelles* d'un mode plus souvent que par les autres » ou, au contraire, « sortir quelque fois hors du *Mode*, mais pour y entrer à propos & naturellement » (1703, n. p., « *Modulatione* » ; les italiques sont de lui). Rousseau abonde dans le même sens, lorsqu'il écrit que la modulation, « [c]'est proprement la manière d'établir & traiter le Mode » ou, au contraire, « l'art de conduire l'Harmonie & le Chant successivement dans plusieurs Modes d'une manière agréable à l'oreille » (1768, 298). Dandrieu utilise le terme dans sa première acception.

[58] Ces formes d'accords sont désignées sous le nom de *Griffe* dans les ouvrages de langue allemande traitant tant du clavier que du luth.

[59] Pour rendre la comparaison plus facile, j'adopte la notation en noires, une par mesure, des suppléments de Campion (revoir l'Exemple 6), à l'exception des notes constitutives de la *règle* que je présente en notes évidées.

[60] Voir la description procédurale de Carl Philipp Emanuel (1762, 327-328, ci-dessus p. 80).

utilisée par Dandrieu au début de plusieurs de ses « Tables pour s'exercer » (1718, tables [IX, X, XI], XII, XIII et XIV), cette formule cadentielle a le mérite de bien installer la tonalité, mais sans toutefois être trop conclusive du fait que l'accord de *septième* de dominante s'y trouve renversé[61]. Conformément à la *règle de l'octave*, la tonique porte l'accord *parfait* et la sensible, vu son mouvement ascendant suivant, celui de *fausse quinte*. Quant au passage de l'accord *parfait* à celui de *sixte* sur la tonique (mes. 4-5), qui substitue simplement à la quinte une sixte, il s'agit d'un enchaînement courant, tombant facilement sous les doigts, et avec lequel Dandrieu débute même sa « Table pour s'exercer sur l'Accord de la Septième » (1718, table [X]).

### *Propositio*

Dès la mesure 6, apparaît un *fa* dièse « extraordinaire » indiquant la sortie de l'octave de *do* et l'entrée dans celle de *sol*. Dans ce contexte, les notes *do* et *si* de la basse deviennent sous-dominante et médiante (mes. 6-7), et, de ce fait, portent respectivement les accords de *triton* et de *sixte* demandés. Les mesures 8-9 qui suivent sont une transposition des mesures 2-3 précédentes, montrant une variation possible et tout aussi fréquente de la résolution de l'accord dissonant de *seconde* : la basse y descend toujours conjointement, mais la quinte de l'accord, plutôt que de la suivre en sixtes parallèles, reste en place pour créer une dissonance. Ce fragment d'octave de *sol* se conclut aux mesures 10-11, où l'accord *parfait* de tonique fait suite, de façon régulière, à celui de *petite sixte* sur la sus-tonique. Bach brouille cependant quelque peu la piste, en évitant une doublure du *la* par la basse (mes. 10), doublure que semblait annoncer la répétition des notes par deux amorcée à la mesure 5, pour mettre plutôt sous l'accord de *petite sixte* un *ré* grave, c'est-à-dire sa basse fondamentale selon la théorie de Rameau[62]. Ce faisant, Bach remplace l'« imitation de cadence par renversement » naturelle de la *règle* par une « cadence parfaite », laquelle, toujours selon Rameau (1722, 54-61), consiste à faire suivre l'accord de *septième* de dominante de celui *parfait* de tonique, tous deux dans leur « première face ».

### *Confirmatio*

Un nouveau dièse « extraordinaire » signale l'entrée dans l'octave de *ré* (mes. 12-13). Cette modulation, du reste très brève, se fait de la même manière que la précédente (mes. 6-7), c'est-à-dire au moyen de la sous-dominante descendant à la médiante[63], mais à ceci près que l'accord régulier de *triton* sur la sous-dominante y est remplacé par celui de *triton et tierce mineure*, sa variante la plus proche[64]. Bach revient ensuite « à propos & naturellement » dans l'octave initiale de *do* (mes. 14-19), par la duplication à la quinte inférieure du fragment d'octave de *sol* précédent (mes. 6-11). La sous-dominante y reçoit aussi l'accord substitut de *triton et tierce mineure*, permettant la continuation de la descente chromatique, au ténor, commencée trois mesures plus tôt.

### *Confutatio*

Les mesures 20-21 sont la conclusion de la partie descendante de la *règle* sur *fa*, dont l'octave est annoncée par le bémol « extraordinaire ». Comme aux mesures 10-11 et 18-19, l'accord de *petite sixte* sur la sus-tonique est supporté par sa basse fondamentale, cependant que la sensible, elle, reste ici en place. Ainsi, après avoir enseigné la façon d'intégrer à la *règle* la cadence parfaite, Bach montre maintenant comment l'éviter en ne l'imitant « qu'en partie […, puisque] l'accord consonant [*parfait* sur *fa* s'y trouve] altéré par l'addition d'une Tierce, qui y introduit la dissonance de la Septième » (Rameau 1722, 68[65]). La mesure 22 marque le retour dans

[61] On la retrouve aussi, notamment, dans les exemples donnés par Samber (1707, 110), Saint-Lambert (1710 [1707], 42), Gugl (1719, 8), et Delair, qui précise que lorsque « la premiere note est sincopée […], on fait la seconde et ses accompagnemens [= accord de *seconde*] sur la seconde partie de ladite note sincopée, et la sexte et la fausse quinte [= accord de *fausse quinte*] sur la suivante, pourvu que l'on monte ensuite du semiton » (1690, 38-39). Au reste, cela n'a rien d'étonnant, compte tenu qu'il s'agit, depuis Giacomo Carissimi au XVII^e siècle, de la formule privilégiée pour harmoniser la phrase initiale des récitatifs (voir Ledbetter 2002, 145). Selon Rameau, c'est là une « imitation de cadence par renversement […,] qui réveille l'Auditeur à tout moment par la diversité que cause ce renversement » (1722, 67). Sur les cadences « évitée[s] ou imitée[s] », voir Rousseau 1768, 62. Pour une figuration différente de ce même canevas harmonique cadentiel, voir les quatre premières mesures du prélude en *mi* mineur (vol. I) du *Clavier bien tempéré*. Enfin, pour deux variations sur le second accord de cette formule cadentielle, voir Grenerin (v.1682, 11).

[62] Sur ce sujet, Rameau remarque que l'inverse est tout aussi possible, car « si l'on retranche la Basse fondamentale [de l'accord de *septième* de dominante], & que l'on mette alternativement à sa place l'une des autres parties, l'on trouvera tous les Accords renversez de ceux-cy, dont l'Harmonie sera toûjours bonne, parce que si la basse fondamentale en est retranchée, elle y est toûjours sous-entenduë » (1722, 57). Schenker (1969 [1932], 36) considère également le *la* comme étant structurellement plus important que le *ré*, ce dernier n'étant indiqué dans son graphique de ligne génératrice (*Urlinie-Tafel*), autrement réalisé en rondes, qu'au moyen d'une croche.

[63] Corrette (1753, 78-79) et Kirnberger (1774 [1771], 108), notamment, enseignent aussi la modulation au moyen de l'accord de *triton*, qui transforme la note de basse qui le porte en sous-dominante du nouveau ton. Il en va de même de Campion : « Ceux qui [voudront faire le tour des octaves] auront soin pour la liaison d'harmonie, de faire sur la derniere [note] de chaque octave, aprés l'accord ordinaire, le triton, moyennant quoy ils iront de l'une à l'autre » (1976 [1716], 18).
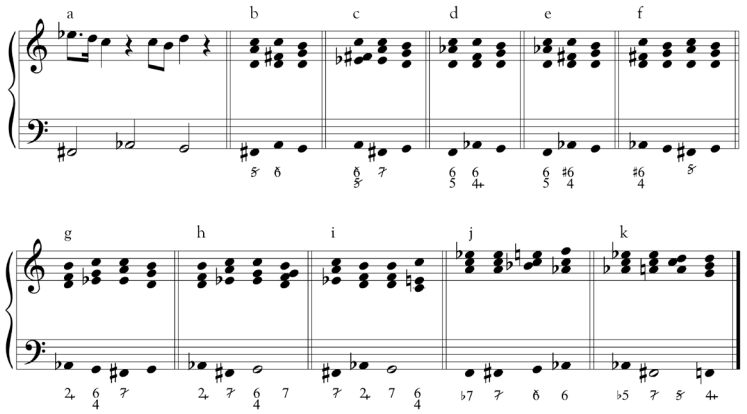
[64] En d'autres mots, à l'accord de *septième* de dominante dans sa « quatrième face » se substitue celui de *septième diminuée* dans sa « troisième face ». D'ailleurs, à propos de l'intervalle de triton de l'accord du même nom, Campion remarque que « ordinairement [dans la *règle*] il est accompagné de la 6^te & de la 2^de, & c'est une élegance de l'accompagner de la 3^ce mineure » (1976 [1716], 11 ; voir Delair 1690, 26). Revoir aussi l'Exemple 6b, mes. 12.

[65] Une autre façon d'« éviter les cadences en les imitant » consiste à rendre « mineure la Tierce qui se trouve naturellement majeure dans les Dominantes, pouvant ainsi conduire une assez longue suite de chant & d'Harmonie, sans y introduire aucune conclusion » (Rameau 1722, 68). Au passage, je souligne que c'est précisément à la mesure 21 que la basse cesse enfin sa descente, pour changer de direction et s'immobiliser ensuite quelque temps sur la dominante. Il n'est peut-être pas fortuit que cet endroit corresponde approximativement à la section d'or du prélude : 35 mesures ÷ 1,618 = 21,6.

l'octave de *sol*, mais pendant un court moment seulement[66] : la sensible, *fa* dièse, y reçoit l'accord de *septième diminuée*, le cousin germain, pour ainsi dire, de celui de *fausse quinte* régulier[67]. L'accord *parfait* sur la tonique *sol*, annoncé par cette sensible, subit pour sa part une double transformation (mes. 23-24) : d'une part, et comme précédemment, Bach lui adjoint une tierce supplémentaire (*fa*) qui le rend dissonant et qui permet de sortir de l'octave de *sol* pour rentrer dans celle de *do*[68] ; d'autre part, Bach en fait d'abord un accord de *seconde superflue* (mes. 23) « occasionné par la suppression de la note Dominante, à laquelle on substitue la 6e du ton » (Corrette 1753, 44), c'est-à-dire un accord « par emprunt, en ce que la *Dominante tonique* cède son fondement à la *Sixiéme des tons mineurs* seulement[69] » (Rameau 1722, 282-285 ; les italiques sont de lui). Au reste, les enchaînements des mesures 22-24 n'ont rien d'exceptionnel et doivent être considérés comme des automatismes acquis par la pratique. Campion, dans son supplément, en donne même une variation encore plus développée (voir Exemple 6b, mes. 24-27) : à l'inverse de ce qui se produit chez Bach, l'accord de *seconde superflue* « par emprunt » sur la sus-dominante y précède celui de *septième diminuée* sur la sous-dominante altérée, en plus de voir sa résolution sur l'accord de *septième* de dominante encore plus différée par celui de *quarte consonante* interpolé[70]. De son côté, Heinichen (1728, 718-719), qui désapprouve ce mouvement mélodique de tierce diminuée — assez fréquent pour en tenir compte, surtout dans la musique théâtrale —, reproduit un passage presque identique pour en montrer les défauts (Exemple 11a).

Mieux vaut, selon lui, passer immédiatement de l'accord de *septième diminuée* à celui *parfait* sur *sol* ou médiatement par un accord de *petite sixte* sur *la*. De ce dernier cas résulte une double approche de la dominante par saut de tierce mineure – ascendante par l'accord de *fausse quinte* (ou *septième diminuée*) et descendante par celui de *petite sixte* (ou *petite sixte et fausse quinte* ; Exemples 11b-c) — conforme à la *règle*, la dominante devenant alors tonique du fait du *fa* dièse « extraordinaire » et du changement d'octave résultant. Cette suite d'accords « améliorée » abonde d'ailleurs tant dans les œuvres des grands maîtres

**Exemple 11** : Double approche de la dominante[71].




que dans les leçons que contiennent les traités musicaux de l'époque, comme ces autres variantes que permet le mode mineur (Exemples 11d-e) : une double approche régulière ascendante par l'accord de *grande sixte* et descendante par celui de *sixte et triton* (ou *sixte superflue et quarte*). Qui plus est, Heinichen (1728, surtout 230) légitime l'approche de la dominante au moyen de ses demi-tons supérieur et inférieur — portant respectivement les accords de *sixte superflue et quarte* (ou *seconde superflue*) et *fausse quinte* (ou *septième diminuée*) — avec interpolation de l'accord *parfait* ou de *quarte consonante* sur la dominante (Exemples 11f-g). Voilà sans doute l'origine de la « mesure Schwencke » (revoir l'Exemple 2) et, de là, on en revient naturellement aux enchaînements de Bach et Campion qui éludent cette interpolation (Exemples 11h-i) ; il en va de même dans un passage donné par Gugl (1719, 50), notamment, quelques années auparavant (Exemple 11k). Enfin, je veux souligner la grande similitude que présentent entre elles les basses du prélude de Bach (Exemple 10, mes. 21-24) et de cet autre extrait donné par Heinichen comme étant vicieux par ces dissonances mal gérées (Exemple 11j ; 1728, 621). Il apparaît dès lors que ce motif mélodique de tierce diminuée, sous quelque forme que ce soit, et loin d'être particulier à Bach, n'est qu'un autre de ces lieux communs du langage tonal naissant qui, telle la résolution du triton par saut de quarte (voir ci-dessus, p. 77-78), semblent s'être éteints avec les derniers grands accompagnateurs baroques.

Sur le nombre d'or dans les œuvres de J. S. Bach, voir Marchand (1997 et 2003), qui discerne aussi dans le prélude en *do* majeur une allusion possible à la série de Fibonacci (1997, vol. I, 371-372).

66 Comme le souligne Campion, « quelquefois il n'y a qu'une notte » (1976 [1716], 9).

67 « La septiéme [note] du ton porte quelquefois la 7e diminuée » (Campion 1976 [1716], 12).

68 En effet, au moyen du chromatisme descendant (ici les notes *fa* dièse et *fa* des mesures 22-23), « chaque *Notte tonique* [c'est-à-dire portant normalement l'accord *parfait*] peut devenir *Dominante* du *Ton* dans lequel on entre » (Rameau 1722, 286 ; les italiques sont de lui).

69 Les exemples qu'en donne Rameau proposent une résolution identique à celle de Bach, sur l'accord de *septième* de dominante dont « il [l'accord de *seconde superflue*] tire son origine par emprunt » (1722, 285). C'est ce même principe qui permet la substitution évoquée par Campion (ci-dessus, note 64), ainsi que celles pratiquées par Bach (mes. 12, 14 et 23). Dans tous ces cas, on remarquera qu'il s'agit seulement de remplacer la fondamentale de l'accord par la neuvième, une substitution simple et à la portée de tous les apprentis accompagnateurs/compositeurs.

70 Deux variantes de ce que propose ici Campion étaient aussi familières aux lecteurs du traité de Dandrieu (1718, tables VI, VII, XVIII, XIX, XX et XXI), qui intègre dans plusieurs de ses tables un fragment de basse presque identique, soit : sus-dominante mineure, sous-dominante naturelle et dominante, lesquelles portent respectivement les accords de *sixte et triton* (ou *seconde superflue*), *grande sixte* et *parfait*.

71 J'ai transposé certains de ces passages afin de faciliter la comparaison.

Avant d'aller plus avant dans l'analyse du prélude, je veux revenir brièvement sur le contenu harmonique de la mesure 23 et les deux principales interprétations présentées. On l'a vu, lorsque la sus-dominante du mode mineur descend à la dominante, la *règle de l'octave* demande que la première de ces notes reçoive l'accord de *sixte et triton*. Et s'il n'en tenait qu'à cela, il faudrait donner raison à Czerny et Iliffe, qui voient le *si* comme une note étrangère à l'harmonie[72]. Or, s'il est vrai que les musiciens du XVIII^e^ siècle, dans ce contexte, avaient sans doute bien souvent pour réflexe initial de donner cet accord à la sus-dominante, cela n'exclut aucunement d'autres possibilités, comme je viens de le démontrer. Dandrieu, par exemple, dans sa « Table pour s'exercer sur l'Accord de la Seconde Superflue » (1718, table XX), montre que lorsque la sus-dominante mineure descend sur la dominante, ces notes peuvent recevoir, en plus des accords réguliers, ceux irréguliers de *seconde superflue* et de *quarte consonante*. Campion, de son côté, place parfois sur la sus-dominante mineure l'accord de *sixte superflue et quarte* (voir l'Exemple 6b, mes. 16). Dans l'un comme dans l'autre cas, le second accord régulier ou irrégulier permet toujours la bonne résolution des notes attractives du premier. Campion et Rameau légitiment même la tenue d'une seule harmonie sur ces deux notes, en considérant l'accord de *seconde superflue* sur la sus-dominante comme étant une variante de celui de *septième* de dominante qui suit (ce dernier étant lui-même un substitut à l'accord *parfait* prescrit par la *règle*, par l'ajout d'une tierce supplémentaire ; voir Heinichen 1728, 452). Dès lors, la pensée harmonique baroque permet également de voir le *si* comme faisant partie intégrante de l'harmonie — comme le proposent Riemann et Beaudet —, d'où il découle que, dans cette question, personne n'a tort ni raison : tout est affaire de point de vue. Quant à savoir comment Bach lui-même interprétait cet accord, c'est une question à laquelle on ne peut répondre avec certitude et je m'en tiens, pour ma part, à l'explication que j'en ai donnée au début de cette sous-section.

### *Peroratio*

À la mesure 24, comme je l'ai mentionné dans la sous-section précédente, l'accord *parfait* sur *sol* annoncé par celui de *septième diminuée* précédent est rendu dissonant par l'ajout d'une tierce supplémentaire, et perd de ce fait sa fonction de tonique au profit de celle de dominante du nouveau ton (revoir la note 68). Il marque aussi le début d'une pédale de dominante, puis de tonique[73], qui inscrivent la musique des douze dernières mesures du prélude dans l'octave principale de *do* majeur. En effet, dans ce contexte particulier, les altérations « extraordinaires » (mes. 28 et 32) ne causent plus aucun changement d'octave, puisque « la conséquence [en] est suspenduë par un point d'Orgue » (Campion 1976 [1716], 10-11[74]). Ici encore, par les accords qu'il fait défiler sur cette première moitié de pédale (mes. 24-27), Bach, le pédagogue, enseigne une formule cadentielle aussi familière que clichée. C'est, notamment, la « cadance dans la mesure plaine » de Fleury (1660, 37), la « cadence longue de quarte et tierce » de Bartolotti (1669, 19), la « cadence septiesme majeure » de Grenerin (v.1682, 5), et la « cadence principale composée[75] » de Gasparini (1708, 30), à cette différence près que chez Fleury, Grenerin et Gasparini, l'accord de *quarte* correspondant à celui de la mesure 26 est dépourvu de septième[76]. Dandrieu la donne aussi à l'étude dans sa « Table pour s'exercer sur l'Accord de la Quarte Consonante » (1718, table XII), mais avec la dissonance de septième uniquement dans le premier accord. En outre, on remarque qu'il s'agit simplement de l'harmonisation requise selon la *règle* pour les degrés 4-3-2 (voir Exemple 5a, mes. 12-14), à laquelle est adjointe une pédale de dominante. Quant aux mesures 28-31, elles sont harmonisées de façon identique, exception faite de l'accord de *septième superflue* (mes. 28), une variante que l'on retrouve encore une fois chez Dandrieu, entre autres, dans sa « Table pour s'exercer sur l'Accord de la Seconde Superflue » (1718, table XX[77]). Bach conclut son prélude en enseignant l'un des nombreux enchaînements pouvant trouver place sur un « point d'orgue » de tonique, enchaînement tout aussi stéréotypé et que l'on retrouve, encore une fois, dans le supplément de Campion (voir Exemple 6a, mes. 7-11) : Bach ne fait que remplacer l'accord de *septième* qui, chez Campion, suit celui de *quarte consonante* (mes. 9), par un accord de *seconde*[78]. Heinichen, notamment, propose la formule harmonique entière (mes. 24-31) à divers endroits de son traité (1728, surtout 414).

---

[72] C'est aussi l'opinion de Lester (1998, 35), qui favorise l'accord de *sixte et triton*.

[73] Revoir la description procédurale de Carl Philipp Emanuel (1762, 327-328, ci-dessus p. 80).

[74] Dans les commentaires relatifs à son supplément, Campion (1976 [1716], 11) considère effectivement que le premier changement d'octave ne s'y fait qu'à la fin de la pédale de tonique, sur l'accord de *triton* (revoir les Exemples 6a et 6b, mes. 12).

[75] « cadenza composta maggiore ».

[76] On trouve encore cette cadence dans plusieurs ouvrages de langue allemande, dont ceux de Niedt 1710 [1700], sig. [C4v^o^]-Dr^o^ ; Samber 1707, 105 ; Gugl 1719, 21 ; et Kellner 1732, 26.

[77] Sur un « point d'orgue » de dominante, Dandrieu fait s'enchaîner les accords de *septième superflue*, de *quarte* et *parfait*, suivis de l'accord *parfait* sur la tonique. Concernant la disparité entre les accords de *quarte* (chez Dandrieu) et de *quarte consonante* (chez Bach), dans lesquels la quarte est accompagnée de la quinte ou de la sixte, Campion précise que, dans ce contexte cadentiel, « au lieu de la 6^te^, on met si l'on veut la 5^te^ » (1976 [1716], 15 ; voir Exemples 6a, mes. 15-16 ; et 6b, mes. 26-27). Pour un emploi similaire de l'accord de *septième superflue*, voir aussi les Exemples 6a et 6b, mes. 10-11.

[78] Voir aussi les autres variantes d'harmonisation des pédales de tonique et de dominante que donnent notamment Dandrieu (1718, tables XII, XIII, XIV, [XV, XVI], XVII, XVIII, XIX, XX et XXI) et Bach (1762, 329-330).

## Conclusion

Si mon but est atteint, l'analyse que j'ai présentée du prélude en *do* majeur aura permis au lecteur de se transporter, en quelque sorte, à Köthen, chez J. S. Bach, pour y entrevoir l'une des leçons dans l'art de préluder données par le père à son fils. En franchissant cette « voûte d'entrée menant au temple », Wilhelm Friedemann recevait son initiation à la *règle de l'octave*, tout en se familiarisant davantage avec les formes d'accords (*Griffe* en allemand) les plus simples et leur bon enchaînement. Qui plus est, mon analyse devrait avoir montré qu'il ne s'agissait pas seulement, pour Bach, de présenter la *règle* sous sa forme la plus simple, telle que la donne Campion, mais encore de mettre en évidence la possibilité d'user de ses « conventions apparemment dénuées d'intérêt […] pour composer une musique […] toujours vibrante[79] » (Lester 1998, 46) et ce, en l'augmentant d'interpolations harmoniques qui tombent facilement sous les doigts tout en montrant « l'ordre qu'exige la Modulation dans la pratique des acords » (Dandrieu 1718, [3] ; voir la note 57). Enfin, j'espère avoir fait ressortir que ce n'est qu'en examinant les œuvres anciennes à l'aide de théories historiquement justes que nous parviendrons vraiment à pénétrer la pensée musicale qui leur a présidé. Pour ce qui est de la musique du premier XVIII^e^ siècle, la connaissance de la *règle des octaves de musique* est aussi nécessaire qu'indispensable. Campion nous en donne d'ailleurs la raison, et c'est à lui que je laisse le mot de la fin :

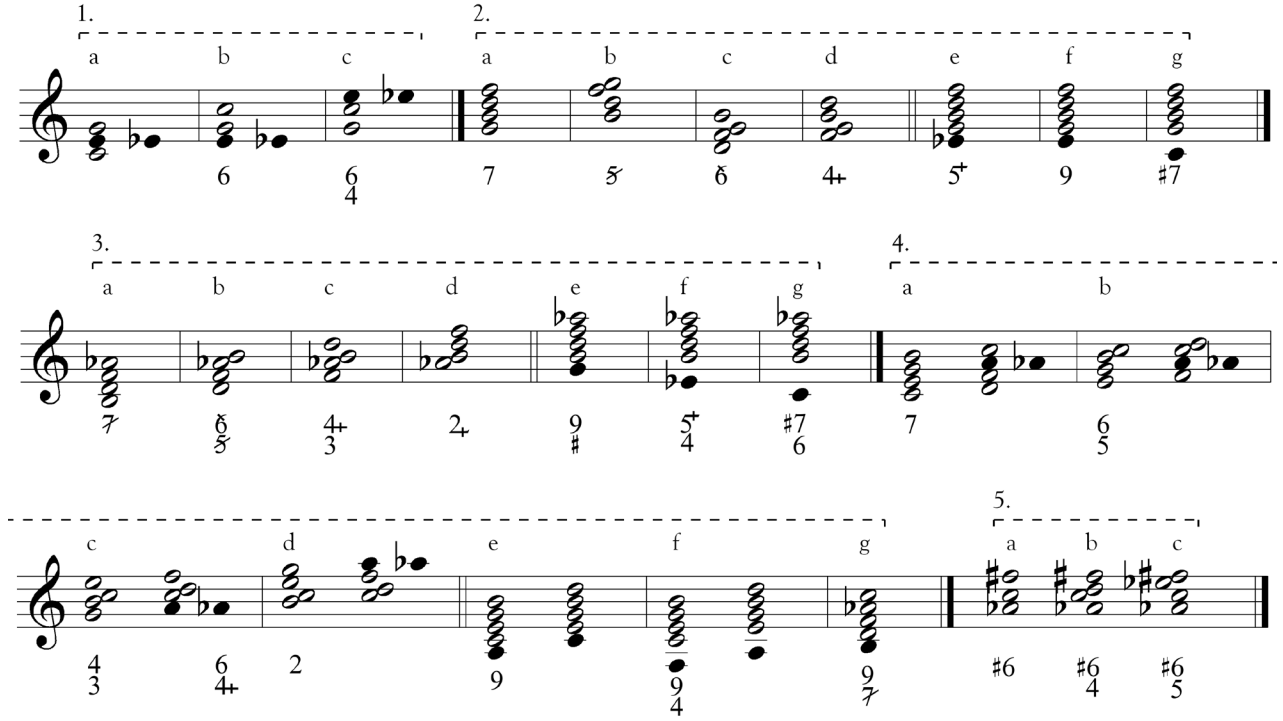
> Le chemin des octaves est sûr, & leur pratique rend l'oreille Musicienne & infaillible, & les Maistres qui les enseigneront bien, feront d'habiles gens. […] Je ne doute pas que les Maistres à Chanter, & les Maistres d'Enfans de Chœur, qui voudront, sans prévention, les enseigner, ne fassent une pepinière de tres-habiles gens […] Ceux qui douteront de la vérité des principes des octaves, n'auront pour s'en convaincre, qu'à consulter les ouvrages de Messieurs [Nicolas] Bernier, [Louis-Nicolas] Clerambault, [Jean-Baptiste] Morin, & tant d'autres, dont il me faudroit faire une liste trop longue, s'il me falloit les nommer tous. Ils verront que les octaves y sont servies ponctuellement & clairement ; car quelques varietez qu'il y ait dans leur Musique, l'on y trouvera toûjours la simplicité des octaves (1976 [1716], 18-19[80]).

[79] « seemingly dull conventions […] to create ever vibrant […] music ».
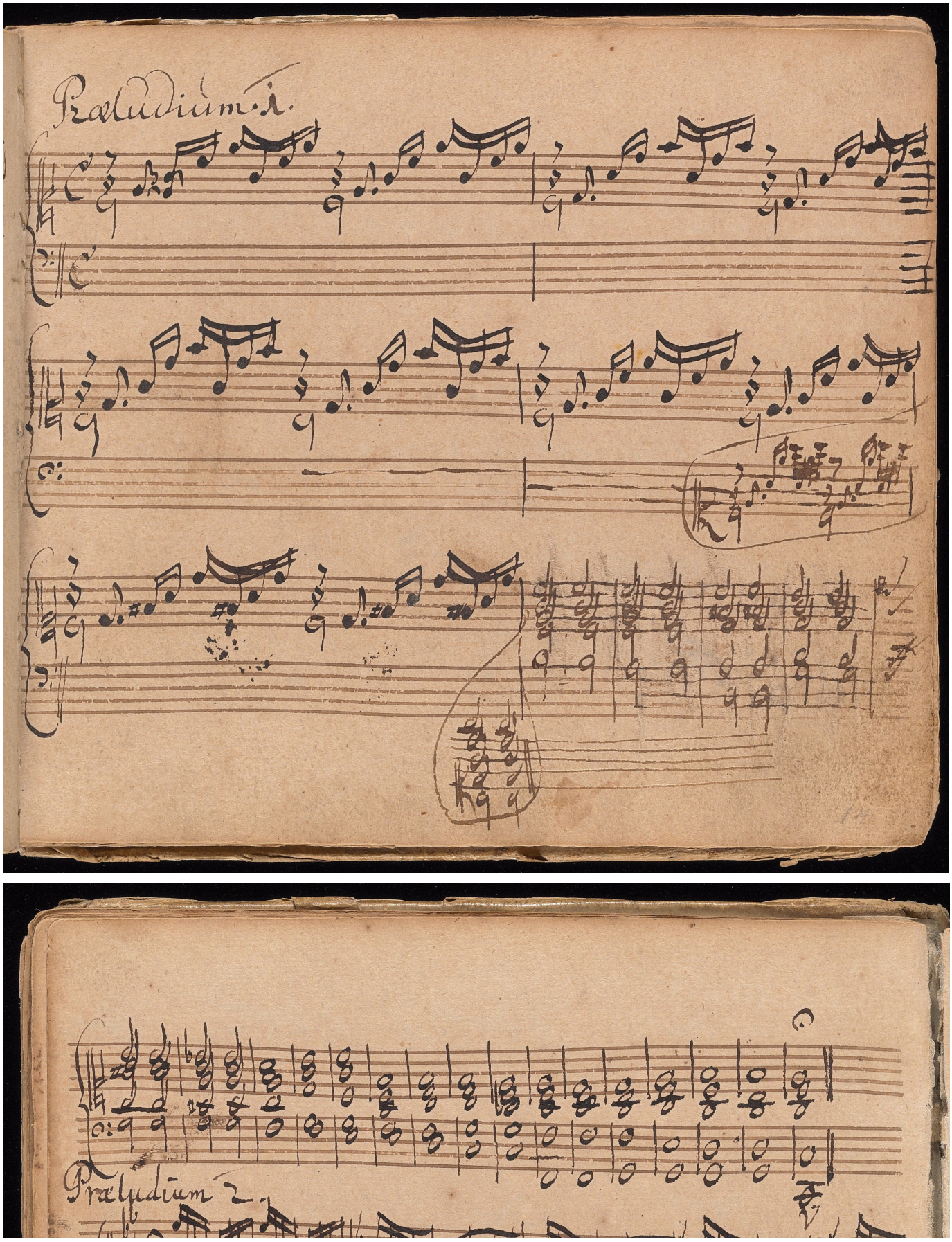
[80] L'*Addition* de Campion se termine par une série d'approbations, dont celle de « Messieurs [Louis-Nicolas] Clerambault & [Antoine] Forqueray, Organistes », qui se lit comme suit : « Nous avons lû avec plaisir cette addition au traité d'Accompagnement & de Composition du Sieur Campion, que nous avons jugé très conforme à la bonne harmonie, & par conséquent, très-utile à tous ceux qui veulent accompagner de quelqu'instrument que ce soit, n'y ayant aucune Méthode aussi sensible, ni si abregée que la Règle de l'Octave, dont nous nous servons nous-même préférablement dans nos Leçons, & dans nos chiffres. Fait à Paris ce vingtiéme Juillet 1729. [Signé] M. Forqueray, Clerambault » (1976 [1730], 55). Compositeur réputé et auteur d'un traité intitulé *Principes de composition* (manuscrit non daté), Nicolas Bernier occupe notamment le poste de « maître de musique » à la Sainte-Chapelle de Paris entre 1704 et 1726, à la suite de Marc-Antoine Charpentier. Quant à Jean-Baptiste Morin, concurremment « ordinaire de la musique » du duc d'Orléans et futur régent de France Philippe II (v. 1701–), et « maître de la chapelle et de la chambre » puis « surintendant de la musique » de Louise-Adélaïde d'Orléans (1719-1731), il est considéré avec Bernier comme l'un des premiers créateurs de la cantate française (Montagnier 2001 et Turellier 2001).

**Annexe 1 : Nomenclatures et constitution des accords usuels.**

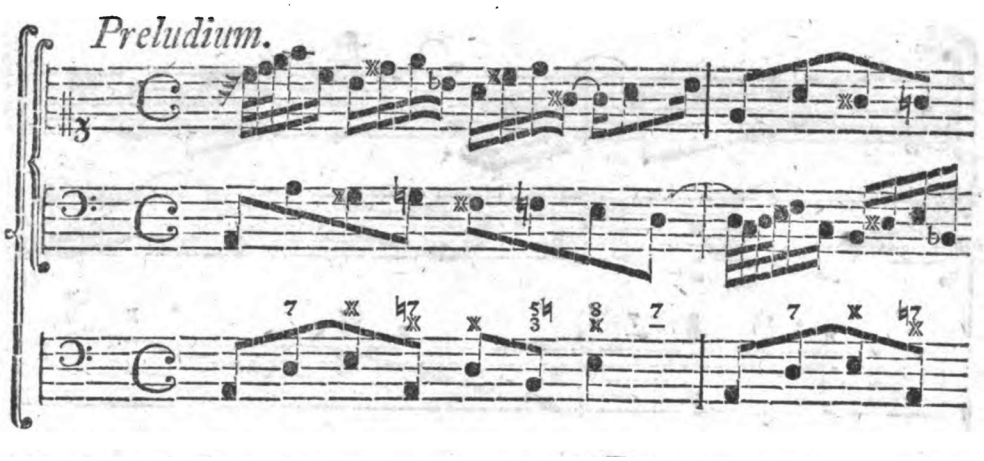
| **Nomenclature française** | | | **Nomenclature allemande** | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Accord consonant** | **Dérivés par renversement** | **Dérivés par supposition** | **Consonirenden harmonischen Dreyklang** | **Umkehrungen** | **Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccords** |
| *Parfait* (1a) | *Sixte* (1b) | — | *Vollkommene Dreyklang* | *Sextenaccord* | — |
| | *Quarte consonante* (1c) | | | *Sextquartenaccord* | |
| **Accords dissonants** | | | **Dissonirenden harmonischen Dreyklang** | | |
| *Septième* de dominante (2a) | *Fausse quinte* (2b) | *Quinte superflue* (2e) | *Septimenaccord der Dominante* | *Sextquintenaccord* | *Grosse Nonenaccord* |
| | *Petite sixte* (2c) | *Neuvième mineure* (2f) | | *Terzquartenaccord* | *Kleine Nonenaccord* |
| | *Triton* (2d) | *Septième superflue* (2g) | | *Secundenaccord* | *Undecimenaccord* |
| *Septième diminuée* (3a) | *Petite sixte et fausse quinte* (3b) | *Neuvième mineure et tierce majeure* (3e) | *Verminderte Septimenaccord* | *Sextquintenaccord* | *Kleine Nonenaccord* |
| | *Triton et tierce mineure* (3c) | *Quinte superflue et quarte* (3f) | | *Terzquartenaccord* | *Undecimenaccord* |
| | *Seconde superflue* (3d) | *Septième superflue et sixte mineure* (3g) | | *Secundenaccord* | *Kleine Terzdecimenaccord* |
| *Septième* (4a) | *Grande sixte* (4b) | *Neuvième* (4e) | *Septimenaccord* | *Sextquintenaccord* | *Nonenaccord* |
| | *Tierce et quarte* (*sixte et triton*) (4c) | *Onzième* (4f) | | *Terzquartenaccord* | *Undecimenaccord* |
| | *Seconde* (4d) | *Neuvième avec quinte et septième diminuées* (4g) | | *Secundenaccord* | *Kleine Nonenaccord* |
| *Sixte superflue* (5a) | — | — | *Übermässigen Sextenaccord* | — | — |
| *Sixte superflue et quarte* (5b) | — | — | *Terzquartenaccord mit der übermässigen Sexte* | — | — |
| *Sixte superflue et quinte* (5c) | — | — | *Sextquintenaccord mit der übermässigen Sexte* | — | — |



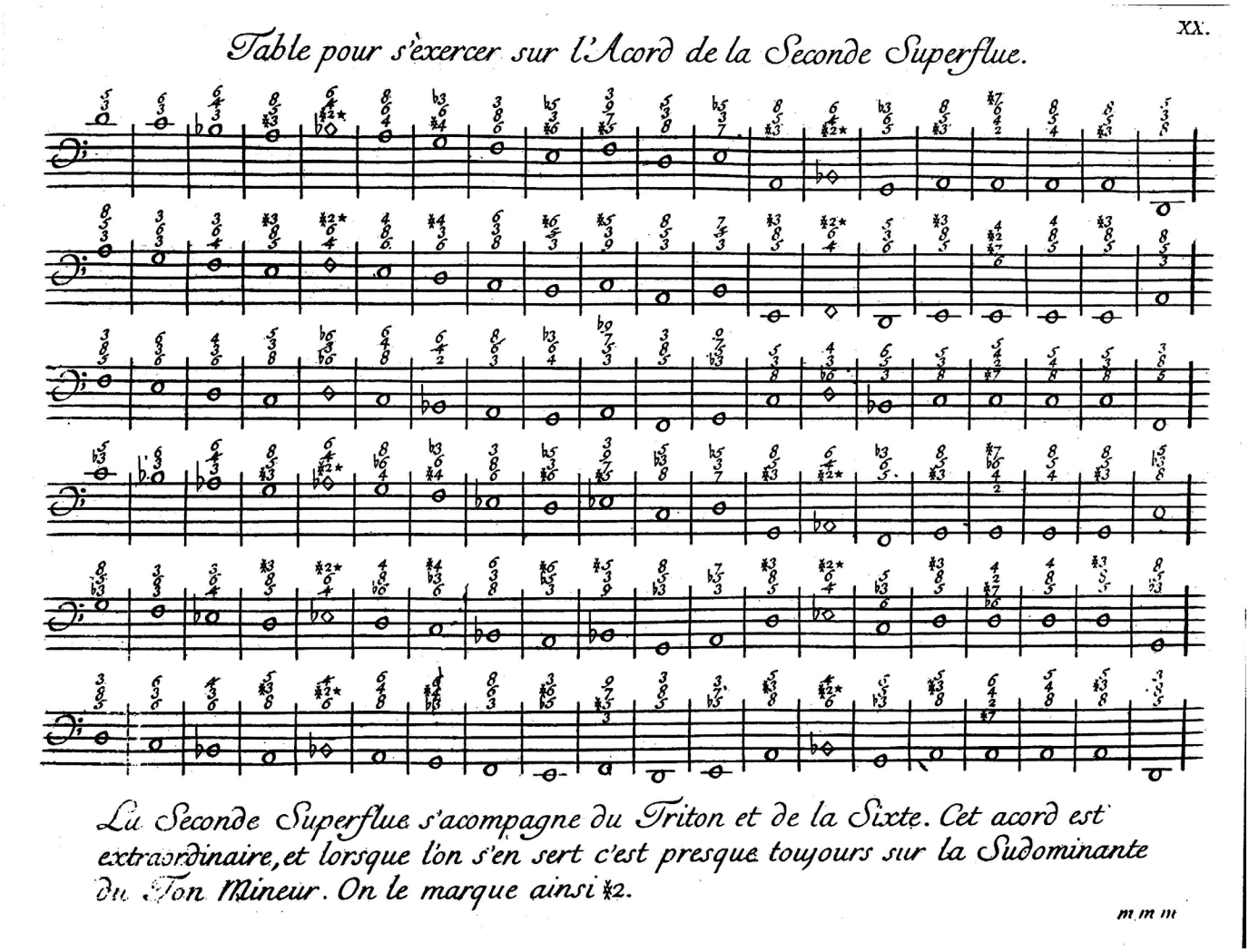
**Annexe 2 : J. S. Bach, *Petit livre de clavier*, « Præludium 1 ».**



**Annexe 3 : J. P. Kirnberger, Analyse du prélude en *la* mineur de J. S. Bach (extrait).**




**Annexe 4 : J.-F. Dandrieu, « Table pour s'èxercer sur l'Acord de la Seconde Superflue ».**



**RÉFÉRENCES**


Arlettaz, Vincent, J.-M. Belvisi, M. I. Guimarães, N. S. Lee et Nicolas Meeùs (1996). « Les règles des sixtes : Un moment du développement de la théorie tonale au xvii^e siècle », *Musurgia*, vol. 3, n^o 2, p. 67-79.

Bach, Carl Philipp Emanuel (1762). « Die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie », *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, vol. 2, Berlin, George Ludewig Winter.

Bartolotti, Angelo Michele (1669). *Table pour apprendre facilement a toucher le theorbe sur la basse continuë*, Paris, Robert Ballard.

Beaudet, Luce (2016). « Exemple 34 : J. S. Bach : *Le clavier bien tempéré*, vol. I, prélude n^o 1, BWV 846 », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit : Un modèle d'analyse du discours harmonique tonal*, http://bw.musique.umontreal.ca/nm/index.html, consulté le 14 mars 2018.

Bent, Margaret (1998). « The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis », dans Cristle Collins Judd (dir.), *Tonal Structures in Early Music*, London, Garland, p. 15-59.

Boyvin, Jacques (1705) [1700]. *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin*, 2^e éd., Paris, Christophe Ballard.

Brossard, Sébastien de (1703). *Dictionnaire de musique*, Paris, Christophe Ballard.

Campion, François (1976) [1716]. *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, Genève, Minkoff [Paris, veuve Adam].

Campion, François (1976) [1730]. *Addition au Traité d'accompagnement et de composition par la règle de l'octave*, Genève, Minkoff [Paris, veuve Ribou].

Christensen, Thomas (1992). « The *Règle de l'Octave* in Thorough-Bass Theory and Practice », *Acta Musicologica*, vol. 64, n^o 2, p. 91-117.

Cœdès, Madame (1806). *Lettres sur la musique, avec des exemples gravés*, Paris, Bossange, Masson et Besson.

Corrette, Michel (1753). *Le maître de clavecin pour l'accompagnement*, Paris, Bayard, Le Clerc et Castagnère.

Couperin, François (1717) [1716]. *L'art de toucher le clavecin*, 2^e éd. révisée, Paris, Boivin et Le Clerc.

Czerny, Carl (1837). *Le Clavecin bien tempéré ou préludes et fugues dans tous les tons et demi-tons sur les Modes majeurs et mineurs par J. Seb. Bach*, Leipzig, Carl Friedrich Peters. Partition de clavier.

Czerny, Carl (1848) [1839]. *School of Practical Composition*, London, Robert Cocks et C^o, vol. 1. Traduit de l'allemand par John Bishop [*Schule der praktischen Tonsetzkunst*].

Dandrieu, Jean-François (1718). *Principes de l'Acompagnement du Clavecin*, Paris, Bayard, Vernadé, Castagneri et Corrette.

D'Anglebert, Jean-Henry (1689). « Principes de l'Accompagnement », *Pièces de Clavecin*, Paris, L'auteur.

David, Hans T. et Arthur Mendel (1998) [1966]. *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, New York, W. W. Norton. Édition révisée et augmentée par Christoph Wolff.

Delair, Denis (1690). *Traité d'Accompagnement pour le Théorbe et le Clavessin*, Paris, L'auteur.

Drabkin, William (1985). « A Lesson in Analysis from Heinrich Schenker: The C Major Prelude from Bach's Well-Tempered Clavier, Book i », *Music Analysis*, vol. 4, n^o 3, p. 241-258.

Fleury, Nicolas (1660). *Méthode pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse-continuë*, Paris, Robert Ballard.

Fonds Bach (Mus. ms. Bach P 415), Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Accessible en ligne : http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001361, consulté le 14 mars 2018.

Fonds des manuscrits et livres rares (Music Deposit 31), Beinecke library, Yale University, New Haven. Accessible en ligne : http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3829593, consulté le 14 mars 2018.

Fuller, David (2001). « Dandrieu : (2) Jean-François Dandrieu », *Grove Music Online: Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com, consulté le 14 mars 2018.

Gasparini, Francesco (1708). *L'Armonico pratico al cimbalo*, Bologna, Giuseppe Antonio Silvani.

Giuliani, Nicolas (1847). *Introduction au code d'harmonie pratique et théorique, ou nouveau système de basse fondamentale*, Saint-Pétersbourg/Paris, J. Hauer et C^o/H. Bossange.

Goldman, Richard Franko (1965). *Harmony in Western Music*, New York, W. W. Norton.

Gray, Cecil (1938). *The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach*, London, Oxford University Press.

Grenerin, Henry (v.1682). *Livre de theorbe contenant plusieurs pieces sur differens tons, avec une nouvelle methode tres facile pour aprendre a joüer sur la partie les basses continues et toutes sortes d'airs a livre ouvert*, Paris, Hierosme Bonneuil.

Grétry, André-Ernest-Modeste (1802). *Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps, avec toutes les ressources de l'Harmonie*, Paris, Imprimerie de la République.

Gugl, Matthäus (1719). *Fundamenta partiturae in compendio data. Das ist: Kurtzer und gründlicher Unterricht, den General-bass*, Salzburg, Johann Joseph Mayr.

Heck, John Casper (v. 1777). *The Art of Playing Thorough Bass*, London, John Welcker.

Heinemann, Ernst-Günter (1997). *J. S. Bach : Das Wohltemperierte Klavier*, München, Günter Henle, vol. 1. Partition de clavier.

Heinichen, Johann David (1711). *Neu erfundene und gründliche Anweisung… zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Hamburg, Benjamin Schillers.

Heinichen, Johann David (1728). *Der General-Bass in der Composition*, Dresden, L'auteur. 2 vols[81].

Holtmeier, Ludwig (2007). « Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave », *Journal of Music Theory*, vol. 51, nº 1, p. 5-49.

Iliffe, Frederick (1897). *The Forty-Eight Preludes and Fugues of Johann Sebastian Bach Analysed for the Use of Students*, London, Novello.

Jones, Richard (1994). *J. S. Bach : The Well-Tempered Clavier*, London, The Associated Board of the Royal Schools of Music, vol. 1. Partition de clavier, commentée par Donald Francis Tovey.

Kellner, David (1732). *Treulicher Unterricht im General-Bass*, Hamburg, Johann Christoph Kissner.

Kirnberger, Johann Philipp (1773). *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin, G. J. Decker et G. L. Hartung.

Kirnberger, Johann Philipp (1774) [1771]. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2e éd., Berlin, G. J. Decker et G. L. Hartung.

Kirnberger, Johann Philipp (1781). *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Kompostion*, Hamburg, Johann August Böhme.

Lafaye, Pierre-Benjamin (1858). *Dictionnaire des synonymes de la langue française, avec une introduction sur la théorie des synonymes*, Paris, Louis Hachette et Cie.

Ledbetter, David (2002). *Bach's* Well-Tempered Clavier *: The 48 Preludes and Fugues*, New Haven, Yale University Press.

Lester, Joel (1996) [1992]. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, 3e éd., Cambridge, Harvard University Press.

Lester, Joel (1998). « J. S. Bach Teaches Us How to Compose: Four Pattern Preludes of the "Well-Tempered Clavier" », *College Music Symposium*, vol. 38, p. 33-46.

Marchand, Guy (1997). « Bach et le nombre d'or ou la "Passion selon Jean-Sébastien" », thèse de doctorat, Université de Montréal. 2 vols.

Marchand, Guy (2003). *Bach ou la passion selon Jean-Sébastien : De Luther au nombre d'or*, Paris, L'Harmattan.

Marpurg, Friedrich Wilhelm (1762) [1755]. *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, 2e éd., Berlin, Gottlieb August Lange.

Marshall, Robert Lewis (1972). *The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Princeton, Princeton University Press. 2 vols.

Mattheson, Johann (1735). *Kleine General-Bass-Schule*, Hamburg, Johann Christoph Kissner.

Meeùs, Nicolas (1993). *Heinrich Schenker : Une introduction*, Liège, Mardaga.

Montagnier, Jean-Paul (2001). « Bernier, Nicolas », *Grove Music Online: Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com, consulté le 26 juillet 2018.

Nicolas, Patrice (2013a). « De quelques fausses idées du contrepoint d'école et de leurs conséquences », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 14, nº 2, p. 11-24.

Nicolas, Patrice (2013b). *Contrepoint historique*, https://www.contrepoint-historique.com, consulté le 14 mars 2018.

Niedt, Friedrich Erhard (1706). « Handleitung zur Variation, wie man den General-Bass und darüber gesetzte Zahlen variiren », *Musicalische Handleitung*, Hamburg, Benjamin Schillers, vol. 2.

Niedt, Friedrich Erhard (1710) [1700]. « Handelt vom General-Bass, denselben schlechtweg zu spielen », *Musicalische Handleitung*, 2e éd., Hamburg, Benjamin Schillers, vol. 1.

Nivers, Guillaume-Gabriel (1689). « L'Art d'accompagner sur la basse continue pour l'orgue et le clavecin », *Motets à voix seule, accompagnée de la basse continue*, Paris, L'auteur.

Pourtalès, Guy de (1927). *Chopin ou le poète*, Paris, Gallimard.

Rameau, Jean-Philippe (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard.

Rameau, Jean-Philippe (1732). *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement*, Paris, Boivin et Le Clair.

[81] La majeure partie de cette édition revue et augmentée était prête pour publication en 1722 ; voir les « Suppléments », p. 938.

Riemann, Hugo (1872). « Musikalische Logik: Ein Beitrag zur Theorie der Musik », *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 68, nos 28-29, 36-38, p. 279-282, 287-288, 353-355, 363-364, 373-374 (sous le pseudonyme H. Ries). Reproduit dans *Präludien und Studien : Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte de Musik* (1901). Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, vol. 3, p. 1-22.

Riemann, Hugo (1895) [1893]. *L'Harmonie simplifiée ou Théorie des fonctions tonales des accords*, London, Augener. Traduit de l'allemand par Georges Humbert [*Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*].

Riemann, Hugo (1906) [1890]. « Analyse von J. S. Bachs "Wohltemperiertem Klavier" und "Kunst der fuge" », *Katechismus der Fugen-Komposition*, 2e éd., Leipzig, Max Hesse, vol. 1.

Riemann, Hugo (1912). « Das Generalbasszeitalter », *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, vol. 2, livre 2.

Riemann, Hugo (s. d.) [1893]. *Analysis of J. S. Bach's Wohltemperirtes Clavier (48 Preludes & Fugues)*, 5e éd., London, Augener. Traduit de l'allemand par John South Shedlock.

Rousseau, Jean-Jacques (1768). *Dictionnaire de musique*, Paris, veuve Duchesne.

Saint-Lambert, Monsieur de (1710) [1707]. *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments*, 2e éd., Amsterdam, Estienne Roger.

Samber, Johann Baptist (1707). *Continuatio ad manuductionem organicam, das ist Fortsetzung zu der Manuduction oder Handleitung zum Orgl-Schlagen*, Salzburg, veuve et fils de Johann Baptist Mayr.

Schenker, Heinrich (1969) [1932]. *Five Graphic Music Analyses*, New York, Dover. Avec une nouvelle introduction et un glossaire de Felix Salzer [*Fünf Urlinie-Tafeln*].

Sechter, Simon (1853). « Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern », *Die Grundsätze der musikalischen komposition*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, vol. 1.

Tatlow, Ruth (2015). *Bach's Numbers : Compositionnal Proportion and Significance*, Cambridge, Cambridge University Press.

Turellier, François (2001). « Morin, Jean-Baptiste », *Grove Music Online: Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com, consulté le 26 juillet 2018.

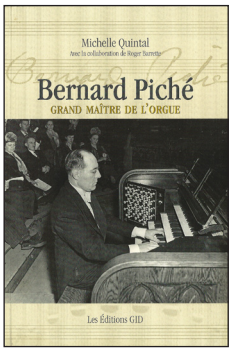
Vogler, Georg Joseph (1802). *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass*, Prague, Karl Barth.

Weber, Gottfried (1830-1832) [1817-1821]. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 3e éd., Mainz, Bernhard Schott.

Williams, Peter et David Ledbetter (2001). « Continuo », *Grove Music Online: Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com, consulté le 14 mars 2018.

# Comptes rendus

Michelle Quintal, avec la collaboration de Roger Barrette
***Bernard Piché, grand maître de l'orgue***
Québec, Les Éditions GID, 2015.
196 p.
ISBN 978-2-89634-243-3-6




Qui connaît Bernard Piché (1908-1989) ? En dehors du milieu organistique de Trois-Rivières et des personnes au courant de la saga de 1932 du Prix d'Europe (dont il sera question plus loin), peu de gens peuvent expliquer la contribution de cet organiste-compositeur à la vie musicale nord-américaine. Afin de combler cette lacune, l'organiste et pédagogue Michelle Quintal essaie par différents moyens de promouvoir depuis 30 ans la vie et les œuvres de cet organiste-compositeur qui, au début de sa carrière, donna 36 concerts avec des programmes distincts en 6 semaines consécutives. Pour atteindre son but, Quintal a suivi une voie quelque peu différente de celle de ses contemporains qui tentent de réhabiliter d'autres musiciens québécois célèbres en leur temps. Contrairement à Laurent Descarries, Danièle Letocha et Hélène Panneton qui ont créé une association pour promouvoir l'œuvre d'Auguste Descarries (1896-1958[1]), à Pascale-Andrée Bessette qui a écrit un mémoire de maîtrise sur Émiliano Renaud (1875-1932[2]) ou à Alain Lefèvre qui a délégué à Georges Nicholson la rédaction d'une biographie sur André Mathieu (1929-1968[3]), Quintal a plutôt choisi d'interpréter les œuvres de Piché dans quelques concerts québécois prestigieux[4] et de les enregistrer sur disque[5], en plus d'écrire des articles[6], puis le livre recensé ici, dont la parution constitue l'étape ultime de la réhabilitation de cet organiste-compositeur.

Quintal a étudié l'orgue et le clavecin au Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec à Montréal, au Conservatoire de musique de Genève et à l'Académie de musique et des arts du spectacle de Vienne. Elle a été professeure d'orgue au Conservatoire de musique de Trois-Rivières de 1974 à 2000 et a créé plusieurs œuvres pour orgue de compositeurs québécois, dont Raynald Arsenault (1945-1995), Pierre-Michel Bédard (né en 1955), Denis Bédard (né en 1950), Claude Beaudoin (né en 1956), Gilles Desrochers (né en 1950), Raymond Perrin (né en 1956), Gilles Rioux (né en 1965) et Marcel Thompson (1923-2002). Travaillant à Trois-Rivières et défenseure de la musique d'orgue du Québec[7], Quintal était la personne idéale pour rendre hommage à Piché, le fondateur de la classe d'orgue du Conservatoire de musique de Trois-Rivières.

Le corps de l'ouvrage de Quintal est divisé en quatre parties. La première (p. 17-81) est consacrée à la biographie de Piché, la deuxième (p. 83-125) comprend des

1 L'association pour la diffusion de l'œuvre d'Auguste Descarries (ADMAD) a été fondée en 2012. Pour de plus amples informations sur cette association, voir Association pour la diffusion de la musique d'Auguste Descarries, https://www.associationaugustedescarries.com/, consulté le 16 août 2018.

2 Pascale-Andrée Bessette (2011). *Émiliano Renaud (1875-1932), premier pianiste-virtuose du Québec : Interprète-pédagogue-compositeur*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

3 Georges Nicholson (2010). *André Mathieu : Biographie*, précédée d'un entretien avec Alain Lefèvre, Montréal, Québec Amérique.

4 Quintal a interprété les œuvres de Piché entre autres à la cathédrale de Saint-Hyacinthe le 1er octobre 1988, à la basilique Notre-Dame-du-Cap le 2 octobre 1988 ainsi qu'à l'oratoire Saint-Joseph, dans la série des Concerts spirituels, le 19 juillet 1989 et le 5 août 1998.

5 *Orgue et chant sacré en Mauricie*, Michelle Quintal, orgue, Petits chanteurs de la Maîtrise du Cap, Petits chanteurs de Trois-Rivières, Atma, ALCD 2 1013, 1999, 1 disque compact ; *Orgue en Mauricie/Organ Music in the St-Maurice Valley*, Michelle Quintal, orgue, Quint, S-110103DD, 1991, 1 disque compact.

6 Le principal article de Quintal sur Piché est paru en octobre 1986 : « Un maître de l'orgue méconnu : Bernard Piché », *Sonances*, p. 36-42. Une version augmentée de cet article est parue en trois parties une dizaine d'années plus tard dans le bulletin de liaison de la Fédération québécoise des amis de l'orgue : « Un maître méconnu : Bernard Piché (1re partie) », *Mixtures*, nº 9, décembre 1998, http://www.musiqueorguequebec.ca/orgues/fqao09.html#Piché, consulté le 16 août 2018 ; « Un maître méconnu : Bernard Piché (2e partie : Témoignages) », Mixtures, no 10, avril 1999, http://www.musiqueorguequebec.ca/orgues/fqao10.html#Piché, consulté le 16 août 2018 ; « Un maître méconnu : Bernard Piché (3e partie : Témoignages) », Mixtures, no 11, décembre 1999, https://www.musiqueorguequebec.ca/orgues/fqao11.html#Piché, consulté le 16 août 2018.

7 En plus de jouer en concert plusieurs œuvres de divers compositeurs québécois, elle a écrit dans la revue *Mixtures* des articles sur les organistes-compositeurs québécois Gilles Rioux (né en 1965) (nº 11, décembre 1999), Massimo Rossi (né en 1933) (nº 43, novembre 2015 ; nº 44, mai 2016) et Claude Thompson (1927-2013) (nº 20, mai 2004). Les numéros de la revue sont accessibles en ligne à partir de la page Mixtures, https://www.musiqueorguequebec.ca/orgues/mixtures.html, consulté le 16 août 2018.

témoignages de ses anciens élèves ou d'autres personnes l'ayant connu, la troisième (p. 127-138) est formée d'une liste commentée des compositions de Piché, et la dernière partie (p. 141-151) comporte des explications sur un film produit par l'Office national du film du Canada (ONF[8]) et sur sept évènements hommages posthumes. Ces quatre parties sont précédées d'une préface signée par Jacquelin Rochette, directeur artistique de l'entreprise québécoise en facture d'orgues Casavant Frères, et suivies de six annexes, la plupart comprenant des programmes de concert. Rédigé dans un style clair et comportant plusieurs illustrations, cet ouvrage s'adresse aux musicologues, aux organistes et aux lecteurs non spécialisés qui s'intéressent à l'orgue et à son histoire. Ce livre contribue à l'avancement de la recherche sur la vie musicale régionale au Québec durant le XX^e siècle et il constitue actuellement le document le plus complet sur Piché.

## Notes biographiques sur Piché

Bernard Piché naît le 10 avril 1908 à Montréal de parents organistes ayant tous deux étudié avec les renommés organistes et pédagogues Alexis Contant (1858-1918) et Romain-Octave Pelletier (1843-1927). Le premier maître de musique de Piché est Hervé Cloutier, organiste titulaire de l'église du Gesù, à Montréal. Quatre fois par semaine, Piché reçoit de Cloutier des cours d'orgue, de théorie musicale, de solfège, d'harmonie et d'histoire de la musique. En 1932, Piché devient l'organiste de la cathédrale de Trois-Rivières. Cette même année, il se présente au prestigieux concours du Prix d'Europe. Le violoniste Jules Payment (1910- ?) est proclamé gagnant, mais quatre jours après le dévoilement du lauréat, le violoniste Edwin Bélanger (1910-2005), un autre concurrent de l'édition de 1932 du concours, demande une vérification du pointage de sa dictée musicale après avoir été informé de son faible résultat à cette épreuve (0,4 sur 15). À la suite de la constatation de nombreuses irrégularités dans la correction des épreuves théoriques, de la révision des dossiers de Payment, Bélanger et Piché, et de quatre années de saga judiciaire entre Payment et l'Académie de musique du Québec, qui gère le Prix d'Europe, le prix de 1932 est finalement remis en 1936 à Piché. Ce prix lui permet d'étudier au Conservatoire royal de Bruxelles, puis de devenir, à Paris, l'élève de Charles Tournemire (1870-1939).

De retour à Trois-Rivières en 1938, Piché enseigne à une trentaine d'élèves en plus d'assumer sa tâche d'organiste à la cathédrale. À l'initiative du célèbre imprésario Bernard Laberge (1891-1951), Piché donne en 1945 une série de concerts aux États-Unis en jouant tout son répertoire de mémoire. Il s'agit, d'après son propre récit, de la première tournée américaine d'un organiste canadien-français[9]. Cette année-là, il accepte le poste d'organiste de l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Lewiston, dans le Maine, poste qu'il occupera jusqu'en 1966. Cette église comporte trois orgues dont l'un de Casavant Frères, comprenant 4 claviers et 66 jeux. Grâce à une meilleure rémunération pour ses tâches d'organiste liturgique, il peut diminuer ses heures d'enseignement et se consacrer davantage à la composition. Piché effectue une tournée dans l'Ouest américain en 1948 et donne plusieurs autres concerts tout au long de son séjour aux États-Unis, bien que leur nombre diminue après le décès de Laberge survenu en 1951.

La réforme liturgique introduite par le concile Vatican II entraîne une baisse de motivation de Piché pour ses tâches d'organiste liturgique et il abandonne définitivement son métier d'organiste titulaire en 1966. Cette année-là, il retourne à Trois-Rivières pour assurer l'enseignement de l'orgue, du solfège et de la dictée au Conservatoire de musique de cette ville jusqu'à sa retraite, en 1973. Son dernier concert se déroule à l'église Christ-Roi de Shawinigan en 1980. Neuf ans plus tard, il décède à Trois-Rivières à l'âge de 81 ans.

## Originalité du livre

Bien que l'essentiel des données biographiques de Piché soit accessible sur le Web via *L'Encyclopédie canadienne*[10] et le site *Orgues au Québec*[11], le livre renferme des informations inédites dont plusieurs proviennent de six encarts rédigés par Jean-François Downing, organiste amateur et neveu de Piché. Downing révèle que Piché a refusé deux prestigieux postes d'organiste : à la Cadet Chapel de l'Académie militaire de West Point[12], à New York, en 1947 (p. 52) et à l'église Notre-Dame de Montréal[13] (p. 64). Downing explique

[8] Piché a interprété aux grandes orgues de la basilique-cathédrale Notre-Dame de Québec la musique du film *Vent qui chante/The Singing Pipes* (1945), un documentaire de l'ONF, réalisé par Jean Palardy, sur la fabrication des orgues Casavant Frères.

[9] Bernard Piché (1945). « Ma tournée de concerts d'orgue aux États-Unis », *Le Passe-temps*, vol. 51, mars, p. 19. L'article est reproduit à la p. 44 du livre de Quintal.

[10] Suzanne Thomas et Stephen C. Willis (2013). « (Paul) Bernard Piché », *L'Encyclopédie canadienne/Historica Canada*, https://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/piche-paul-bernard/, consulté le 16 août 2018.

[11] Michelle Quintal. « Bernard Piché », *Biographies d'organistes d'hier*, dans *Orgues au Québec*, http://www.musiqueorguequebec.ca/orgues/organistex.html, consulté le 16 août 2018.

[12] L'orgue Möller de la Cadet Chapel comptait 3 claviers et 38 rangs (c'est-à-dire 38 rangées de tuyaux) à son installation en 1911. À la suite des demandes de l'organiste Frederick Mayer, en poste de 1911 à 1954, plusieurs ajouts ont été effectués au fil des ans. En 1951, l'impressionnant instrument comptait 4 claviers et 213 rangs (Orpha Ochse [1988]. *The History of the Organ in the United States*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, p. 360). C'est Mayer qui a offert à Piché le poste d'organiste.

[13] Downing ne précise pas l'année où l'offre lui fut faite, mais il indique que le salaire proposé était dérisoire.

également comment s'est senti Piché lors du renouveau de l'orgue au Québec au début des années 1960, alors que la nouvelle génération d'organistes valorisait les orgues à traction mécanique et l'interprétation historiquement informée des œuvres baroques. Il raconte que Piché a été « étiqueté comme un romantique dépassé qui méprisait probablement la nouvelle facture d'orgue et le répertoire ancien » (p. 74).

L'originalité de ce livre réside également dans la présence de témoignages publiés d'anciens élèves de Piché ou de personnes qui ont entretenu des liens privilégiés avec ce dernier. Alors que certains témoignages avaient préalablement été publiés[14], d'autres, inédits, divulguent des informations cocasses ou révélatrices. Downing raconte que la technique de pédalier de Piché était différente de celle qu'il enseignait (p. 98) et il relate les aléas de son enregistrement privé, dans les années 1970, de l'intégrale des œuvres pour orgue de César Franck (p. 103). Pierre Paul, qui a étudié avec Piché de 1969 à 1974, mentionne que son maître vouvoyait ses élèves, même les enfants (p. 112). Raymond Perrin, actuel professeur d'orgue au Conservatoire de musique de Trois-Rivières, confesse qu'il doit sa profession d'organiste à Piché : lorsque que ce dernier a appris que Perrin se désintéressait de ses leçons de piano avec Antoine Reboulot (1914-2002), il s'est empressé de lui dire que sa classe d'orgue lui « était grande ouverte » (p. 114).

Le livre est actuellement le seul document qui rassemble une brève description de chacune des 18 compositions de Piché. Ces explications portent sur l'édition des œuvres, le contexte de leur composition ou de leur création, leur contenu musical, leur utilisation par d'autres organistes en concert ou pour l'enseignement, et les révisions apportées par le compositeur. Certaines de ces descriptions avaient déjà été publiées, mais en version davantage succincte, dans les livrets accompagnant les deux enregistrements d'œuvres de Piché (voir la note 5). Quintal décrit les œuvres de Piché comme des pièces modales et néoclassiques, dont plusieurs intègrent des thèmes grégoriens ou d'autres mélodies préexistantes. Alors que les trois compositions vocales et la *Pièce romantique pour piano* (1959) demeurent à l'état de manuscrit, 13 des 14 œuvres pour orgue ont été éditées, la plupart à titre posthume à Calgary, par Lissett Publications. Quintal énumère quelques organistes, comme Arthur La Mirande, Yves G. Préfontaine et certains Trifluviens, qui ont joué des œuvres de Piché au Québec et à l'étranger. L'auteure rapporte même le nom de professeurs d'orgue, comme Claude Lavoie au Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec à Québec, ou encore Paul Vigeant au Cégep de Drummondville, qui enseignaient la *Rhapsodie sur quatre noëls* (1935).

## Certaines faiblesses

L'ouvrage de Quintal renferme quelques faiblesses relatives à la mise en page, mais surtout en ce qui touche les références au contexte socioculturel et les explications concernant le degré de collaboration de Roger Barrette à la rédaction du livre. Bien qu'une attention particulière ait été accordée au graphisme — notamment par l'encadrement des capsules de Jean-François Downing par des doubles barres de reprise —, la conservation de la mise en page d'un long extrait du texte de Jean Laurendeau[15] sur la saga judiciaire du Prix d'Europe de 1932 (p. 154-161) surprend, voire déçoit. Rien ne justifie la reproduction telle quelle de cette mise en page déficiente en raison de l'absence d'alinéa, d'une police très petite, d'un alignement du texte vers la gauche, des citations courtes tantôt en italique et tantôt en majuscules, ainsi que des appels de note en chiffres romains après la ponctuation. Même si ce texte se trouve en annexe, il aurait été souhaitable de le reproduire en respectant les règles typographiques du reste de l'ouvrage de Quintal, ce qui aurait permis d'enlever l'annotation manuscrite, probablement de Quintal, de la page 160 et d'intégrer les notes de fin d'ouvrage de Laurendeau qui ne sont actuellement pas copiées dans le livre de Quintal.

Une plus grande contextualisation de certains évènements aurait été avantageuse, notamment au sujet de concerts donnés par Piché au début de sa carrière. Il aurait été intéressant de spécifier que Trois-Rivières compte peu de musiciens professionnels lorsque l'organiste montréalais arrive dans cette ville en 1932 et que la vaste majorité des concerts trifluviens sont présentés par des amateurs. À cette époque, seulement une dizaine de récitals professionnels se déroulaient annuellement à Trois-Rivières, ce qui est très peu par rapport aux 60 prestations des deux fanfares et des dizaines de concerts donnés par des chœurs amateurs[16]. Ce type d'informations aurait permis d'accentuer le caractère exceptionnel de la série, présentée à la cathédrale de Trois-Rivières, de 36 récitals différents de Piché durant l'été 1934. À défaut d'avoir rapporté ces détails, le livre renferme en annexe les programmes des 36 récitals. Le lecteur peut ainsi mesurer par lui-même l'ampleur de l'exploit de Piché, d'autant plus que la moitié du répertoire est formé d'œuvres pour orgue de Johann Sebastian Bach. Quintal aurait également dû écrire dans le corps du texte, plutôt qu'en note de fin d'ouvrage, que les concerts de cette série n'attiraient tout au plus qu'une vingtaine de mélomanes.

[14] Les témoignages de Pierre-Michel Bédard, Léo Cloutier, Raymond Daveluy, Georges Lindsay, Claude Thompson et Jean Vallerand apparaissent déjà dans Quintal, « Un maître méconnu : Bernard Piché », 2e et 3e parties.

[15] Jean Laurendeau (2012). *Cent ans de Prix d'Europe*, Montréal, Académie de musique du Québec, p. 199-206.

[16] Amélie Rainville (2009). *La vie musicale à Trois-Rivières, 1920-1960*, Québec, Septentrion, p. 50.

Cette information, loin d'être facultative, paraît essentielle pour comprendre que le succès artistique de la série ne s'est pas transformé en succès populaire.

Dans ce livre comme dans ses autres écrits, Quintal ne se contente pas d'utiliser les notices biographiques publiées et d'examiner les sources conservées dans les archives. Bien qu'elle ne mentionne pas sa méthode de collecte des données, le lecteur suppose que l'auteure a, selon son habitude, interviewé de nombreuses personnes. Dans son article sur l'organiste Françoise Aubut[17] (1922-1984), ce sont 46 personnes, pour la plupart des musiciens, compositeurs ou musicologues québécois, que Quintal remercie de l'avoir aidée dans sa recherche. De toutes les personnes qui ont collaboré à la biographie de Piché, seul Roger Barrette, le mari d'une des nièces de Piché, est nommé « collaborateur ». L'auteure ne justifie pas cette mention, ce qui est dommage, car il aurait été intéressant de connaître la contribution de Barrette, qui doit sûrement être plus grande que son témoignage apparaissant aux pages 104-110.

## Conclusion

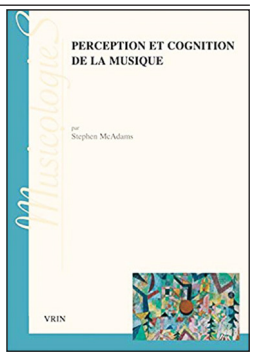
Quintal représente un admirable exemple de musicienne professionnelle qui ne se limite pas à une carrière d'interprète et de pédagogue, mais qui mène en parallèle des recherches de nature historique. Ses contributions régulières à la revue professionnelle *Mixtures* permettent aux membres des différentes associations affiliées à la Fédération québécoise des Amis de l'orgue de découvrir ou de redécouvrir les organistes qui ont marqué la vie musicale du Québec par leur enseignement, leurs compositions, ou encore leur interprétation du répertoire pour orgue, notamment québécois. La version augmentée, éditée par Les Éditions GID, des articles sur Piché parus dans *Mixtures* permet à Quintal de rejoindre un auditoire plus large que la seule communauté organistique. Il était d'ailleurs tout à fait approprié pour Quintal de s'associer aux Éditions GID, car cette maison d'édition se spécialise dans les ouvrages « grand public » sur le patrimoine et l'histoire régionale du Québec et du Canada.

Rédigé dans un style accessible et structuré de façon chronologique, ce livre se distingue avantageusement des ouvrages de nature anecdotique des Québécois Laurent Duval[18] et Jean Laurendeau[19] publiés ces dernières années par des organismes musicaux plutôt que des éditeurs reconnus. La reproduction de documents d'archives (lettres, photographies, articles de journaux), en plus de rendre la lecture plus agréable, permet au lecteur d'avoir accès à plusieurs sources primaires provenant de collections privées. En somme, il s'agit d'un livre qui donne le goût d'écouter ou d'interpréter les œuvres de Piché.

*Louis Brouillette, docteur en musicologie et organiste*

[17] Michelle Quintal (2018)., « Une merveilleuse musicienne : Françoise Aubut, organiste concertiste, organiste liturgique, pédagogue et improvisatrice », *Mixtures*, nº 47, novembre, p. 6-16 ; nº 48, mai, p. 6-9.
[18] Laurent Duval (2012). *L'orgue, ce méconnu*, Laval, Fédération québécoise des Amis de l'orgue.
[19] Jean Laurendeau (2012). *Cent ans de Prix d'Europe*, Montréal, Académie de musique du Québec.

Stephen McAdams
***Perception et cognition de la musique***
Paris, Vrin, 2015
(coll. « MusicologieS »)
248 p.
ISBN 978-2-7116-2577-2




Stephen McAdams a travaillé à l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM) pendant une vingtaine d'années. Il est titulaire de la chaire de recherche du Canada en Perception et cognition musicales et professeur à l'École de musique Schulich de l'Université McGill depuis 2004. Chercheur chevronné, il contribue depuis plusieurs décennies déjà à l'avancement des connaissances dans le domaine de la perception et de la cognition musicales. Il compte à son actif plus d'une centaine de publications ; le livre qui fait l'objet de la présente recension est sa première monographie, issue d'une série de conférences tenues à l'Université Paris-Sorbonne (conférences Alphonse Dupront) et à l'Université de Montréal (conférences de prestige de la Faculté de musique), ce qui explique la relative autonomie des quatre chapitres qui le composent.

Le chapitre 1 et une bonne partie du chapitre 3 se situent principalement dans un registre au caractère plus synthétique et dont la lecture est généralement accessible aux non-spécialistes ; l'auteur y offre un survol de l'état actuel des connaissances sur la perception et le traitement de la musique. Soutenu par cette trame plus générale, l'auteur passe, plus particulièrement dans les chapitres 2 et 4, à un second registre, beaucoup plus pointu et à la portée d'un public plus restreint ; il y plonge dans la description détaillée de recherches liées à la perception du timbre et aux perceptions d'une œuvre en temps réel. Ainsi, l'ouvrage Perception et cognition de la musique s'adresse tout autant à celui qui souhaiterait se familiariser avec ce domaine de connaissances et à l'étudiant ou au chercheur qui possède déjà un certain bagage en psychologie de la musique. De plus, en raison de sa forme segmentée, liée à la relative indépendance des chapitres et en raison de certains contenus très ciblés, il s'agit d'abord d'un ouvrage de référence qui n'est pas forcément destiné à être lu d'une couverture à l'autre. Ceci étant dit, le travail d'édition de l'ouvrage est fort réussi, le lecteur appréciera les nombreuses figures qui soutiennent et exemplifient le discours.

Avant de souligner les qualités et les apports importants de l'ouvrage, je souhaiterais faire quelques mises en garde préliminaires. D'abord, la quatrième de couverture n'est que partiellement représentative du contenu de l'ouvrage. En effet, bien que l'auteur aborde effectivement « les méthodes de travail du psychologue de la musique et son approche épistémologique afin de comprendre le phénomène musical dans le but d'établir un dialogue avec les musicologues et les théoriciens de la musique qui s'intéressent à cette problématique » — à savoir, « comment le psychologue cognitiviste considère-t-il la musique ? » — par moments, le cœur de ce livre est plutôt axé sur la synthèse et la présentation de résultats de recherche que sur l'épistémologie ou la méthodologie de la recherche à proprement parler. Ce faisant, cet objectif déclaré est principalement rejoint dans les sections « éléments (ou pistes) de réflexions » qui closent chaque chapitre et qui offrent, comme leur titre l'indique, des pistes pour les recherches ultérieures dans le domaine. De plus, alors que son titre peut suggérer un discours plutôt extensif, couvrant un large spectre de thématiques liées au domaine de la cognition et de la perception musicale, à l'image de l'ouvrage au titre identique (en langue anglaise) Perception and Cognition of Music d'Irène Deliège et John A. Sloboda[1], ce n'est pas tout à fait le cas. En effet, les sujets couverts par la monographie de McAdams sont beaucoup moins variés que ceux abordés dans l'ouvrage antérieur de Deliège et Sloboda, se limitant au processus de groupement auditif, à la perception du timbre, à la cognition des structures et des systèmes musicaux, et à la temporalité de l'écoute musicale. Cela étant dit, un apport novateur du livre de McAdams se situe dans le quatrième et dernier chapitre de l'ouvrage, qui, sans faire l'étalage des fondements épistémologiques associés à cette démarche, illustre par l'exemple l'immense potentiel que revêt la collaboration étroite entre musiciens-créateurs, musicologues et psychologues pour accéder à une meilleure compréhension du phénomène musical tel qu'appréhendé par l'esprit humain. Ce chapitre offre des stratégies méthodologiques pertinentes et des pistes de réflexion inestimables pour celui qui souhaiterait contribuer à la poursuite de la recherche en psychologie musicale en adoptant ce type d'approche collaborative.

La relative indépendance des chapitres m'incite à les aborder ici de façon séquentielle. Le premier chapitre (« Processus d'organisation auditive lors de l'écoute musicale ») traite du groupement auditif, le processus par lequel notre cerveau segmente et organise l'information musicale. Le groupement peut être simultané, séquentiel, ou « segmentationnel ». Le groupement simultané est le processus par lequel plusieurs composantes acoustiques concomitantes sont perçues comme un seul évènement par l'auditeur ; il entre en jeu pour déterminer si différentes

[1] Irène Deliège et John A. Sloboda (dir.) (1997). *Perception and Cognition of Music*, Hove, Psychology Press.

composantes acoustiques proviennent d'une même source sonore ou de plusieurs. Le synchronisme de l'attaque et de la chute, la fréquence initiale et ses variations dans le temps, ainsi que la provenance des sons dans l'espace sont les principales variables qui influencent notre perception lors du processus de groupement simultané. Le groupement séquentiel, quant à lui, est le processus par lequel notre appareil perceptif groupe plusieurs évènements en un même flux continu. La continuité des propriétés sonores des évènements telles que leur séparation fréquentielle et la distance entre les sons dans le temps sont les principales variables qui influencent notre perception de groupement séquentiel. Finalement, le groupement segmentationnel est le processus par lequel les flux d'évènements sont groupés en unités perceptives cohérentes (c'est-à-dire en cellules, motifs et thèmes musicaux). Ce chapitre relativement court et très accessible est parsemé d'exemples de recherches qui ont porté sur ces phénomènes et d'exemples musicaux révélateurs quant à la relation existant entre ces phénomènes perceptifs et la musique « réelle ».

Le deuxième chapitre (« La perception du timbre musical ») traite du timbre, défini comme « un ensemble d'attributs perceptifs qui émergent d'un groupe de composants acoustiques perçus comme appartenant à un même "évènement sonore" » (p. 76). Dans ce chapitre, l'auteur aborde la relation entre les attributs physiques ou dimensions du timbre et les perceptions de l'auditeur. L'analyse des perceptions de similitude et de différence, lorsque les auditeurs se font présenter différents timbres, permet au chercheur de créer un « espace de timbre », qui représente le degré de relation perçue entre ces timbres. Ensuite, les corrélations entre les propriétés acoustiques des sons et les similitudes/différences perçues entre les timbres peuvent être étudiées et validées par la recherche, notamment en utilisant des sons de synthèses qui offrent l'avantage de permettre d'isoler les dimensions étudiées. Ici encore, les relations entre le timbre et le répertoire musical sont explorées, tant pour les évènements simultanés et les flux séquentiels, que du point de vue formel. Ce chapitre aurait pu être bonifié par l'inclusion de recherches récentes qui se sont penchées sur le phénomène du timbre en neuropsychologie. Par exemple, Kailash Patil, Daniel Pressnitzer, Shihab Shamma et Mounya Elhilali ont créé un modèle robuste, capable de reproduire les jugements de distance perceptuels entre les timbres perçus par les humains en analysant l'activation neuronale du cortex auditif primaire engendrée par l'exposition à des sons d'instruments[2]. Les nouvelles avenues de recherche, rendues possibles par des technologies qui permettent de mesurer l'activité cérébrale humaine, revêtent un grand potentiel pour étudier la réponse neuronale aux sons, et tout particulièrement au timbre qui « de tous les attributs perceptifs de la musique, [est celui qui] demeure le plus mystérieux et le moins susceptible d'être représenté par une simple abstraction mathématique[3] ».

Après avoir traité du groupement auditif et du timbre, l'auteur aborde, dans le chapitre trois, « Le traitement cognitif des structures et des systèmes musicaux ». Ce chapitre porte sur l'interaction entre les connaissances acquises par acculturation et la structure musicale. Quels sont les poids relatifs de nos perceptions sensorielles et de notre acquis dans l'apprentissage et la reconnaissance des structures musicales telles que les gammes, les accords et les structures harmoniques ? L'auteur répond à cette question en notant que la recherche, comme l'a suggéré Fred Lerdahl en 2001[4], tend à démontrer que les propriétés psychoacoustiques des sons sont bel et bien à la base de la syntaxe musicale, mais que cette dernière repose aussi sur un processus d'acculturation, qui influencera les perceptions et les attentes de l'auditeur. De plus, l'auteur souligne — et je suis totalement en accord avec lui sur cette question — l'importance, pour les recherches ultérieures dans le domaine de la perception et de la cognition musicales, de préconiser des conditions naturelles, et ce, tant en ce qui concerne la musique entendue que les conditions d'écoute. Finalement, McAdams conclut ce chapitre en posant une question très importante : dans quelle mesure les dimensions musicales autres que la hauteur répondent-elles à des schémas syntaxiques ? J'ajoute ici qu'il serait également intéressant de documenter les effets des tempéraments inégaux sur les perceptions de consonance et de dissonance ainsi que sur les attentes des auditeurs.

Conformément à ce qui a été suggéré par l'auteur au chapitre précédent, le quatrième et dernier chapitre de l'ouvrage (« La temporalité de l'écoute musicale ») présente une partie d'un vaste projet de recherche portant sur les perceptions et la cognition musicale, qui a été mené dans un contexte naturel. L'œuvre The Angel of Death (1998-2001), écrite expressément par le compositeur américain Roger Reynolds pour les besoins de cette recherche, a permis d'étudier la dynamique expérientielle au cours de l'écoute musicale. Une des questions qui se situe au cœur de cette problématique est liée à l'étude de l'adéquation entre l'intention créative et la vision de l'œuvre du créateur et la réception de l'œuvre par les auditeurs. Plus précisément, les chercheurs ont documenté la ressemblance des matériaux

[2] Kailash Patil, Daniel Pressnitzer, Shihab Shamma et Mounya Elhilali (2012). « Music in Our Ears : The Biological Bases of Musical Timbre Perception », *PLOS Computational Biology*, vol. 8, nº 11, p. 1-16.

[3] « Of all perceptual attributes of music, timbre remains the most mysterious and least amenable to a simple mathematical abstraction » (Patil et autres, « Music in Our Ears », p. 2).

[4] Fred Lerdahl (2001). *Tonal Pitch Space*, Oxford, Oxford University Press.

musicaux et l'intensité émotionnelle telles que perçues par les auditeurs en temps réel, lors de l'écoute de l'œuvre en concert. The Angel of Death est une œuvre en deux parties (S et D). Lors de la collecte de données, elle a été jouée par deux ensembles dans des endroits différents (à la Jolla, par l'ensemble Sonor, et à Paris, par l'ensemble Court-Circuit). Lors de chacune de ces représentations, l'œuvre a été jouée deux fois, en interchangeant l'ordre de présentation des deux parties (S-D puis D-S à la Jolla et D-S puis S-D à Paris). Bien qu'elles offrent l'avantage de multiplier les possibilités de corrélations à étudier, comme l'effet de l'ordre de présentation des sections sur la reconnaissance et la réponse émotionnelle des auditeurs, ces décisions méthodologiques présentent le risque d'augmenter proportionnellement le poids des variables inconnues dans l'équation. À cet effet, McAdams fait notamment état des effets difficilement pondérables des variations de l'interprétation de chaque ensemble et de la provenance du public sur les deux variables mesurées. Mon seul bémol concerne la longue description de la structure de l'œuvre (p. 150-179), qui scinde le discours et qui dépasse largement, à mon avis, ce qui était ici nécessaire au bon entendement de l'objet de ce chapitre, d'autant plus que cette structure est détaillée par le compositeur lui-même dans une publication antérieure[5]. Cela étant dit, ce chapitre clôt fort habilement l'ouvrage ; il présente un grand intérêt pour le lecteur et apporte des contributions importantes au domaine de la perception et de la cognition musicale. En effet, il décrit un projet de recherche fascinant sur le plan méthodologique — les données sont récoltées en temps réel dans un contexte naturel —, qui pourra inspirer les recherches ultérieures en lien avec la perception et la cognition musicale. Par ailleurs, ce projet innove également en s'intéressant à la perception de la musique contemporaine, dont les processus d'écoute sont beaucoup moins documentés dans la littérature que ceux de la musique tonale.

En somme, Perception et cognition de la musique — un des rares ouvrages en langue française dans ce domaine — s'adresse d'abord au lecteur qui s'intéresse au processus d'organisation auditive, à la perception du timbre, au traitement cognitif des structures et systèmes musicaux ou à la temporalité de l'écoute musicale. Sans avoir la prétention de couvrir extensivement la littérature pertinente liée à chacun de ces domaines, McAdams offre une vue d'ensemble de l'état des connaissances pour les trois premières thématiques abordées et un exemple de recherche assez détaillé pour la dernière thématique. Ce faisant, l'auteur outille le chercheur de pistes méthodologiques et propose des objets d'étude fort pertinents pour la poursuite de la recherche dans ce domaine.

*Jean-Philippe Després, chercheur postdoctoral Mitacs Élévation, Centre d'excellence en pédagogie musicale, Groupe de recherche-création musique (GRECEM), Université Laval.*

[5] Roger Reynolds (2004). « Compositional Strategies in *The Angel of Death* for Piano, Chamber Orchestra, and Computer-Processed Sound », *Music Perception*, vol. 22, n° 2, p. 173-205.

# Résumés

### Quelques formes de l'engagement artistique dans la cantate *Psaume pour abri* de Pierre Mercure

Paul Bazin (Université McGill)

Ce texte se penche sur *Psaume pour abri*, une cantate « radiophonique » du compositeur québécois Pierre Mercure. Cette œuvre, qui fut commandée à Mercure par Radio-Canada à l'intention du Grand prix de la communauté radiophonique des programmes de langue française à l'automne 1962, est contemporaine de la Guerre froide, et plus précisément des épisodes du débarquement de la Baie des cochons et de la crise des missiles, à Cuba. La cantate de Mercure nous renvoie aujourd'hui l'image de l'anxiété que peuvent avoir ressentie ceux qui vécurent dans l'ombre constante d'un possible désastre nucléaire. Selon l'auteur, *Psaume pour abri* constitue une dénonciation des multiples formes de la violence émanant des sphères politiques, et — si l'on accepte de se prêter au jeu des associations — s'insère assez bien dans les mouvances de l'idéologie socialiste. Dans cet article, les écrits de divers penseurs et musiciens du XX^e^ siècle se recoupent et nous informent sur la façon dont les arts en peuvent arriver à faire figure d'engagement. C'est par le truchement de l'imagination caractéristique au milieu des arts, ainsi que par le développement des modes alternatifs de la pensée que ses avancées techniques rendent possible, que plusieurs y ont vu un potentiel de transfiguration des sociétés modernes. C'est sous cette forme de *symptôme* d'une époque et de ses idées que l'auteur souhaite ici considérer *Psaume pour abri*.

### « Quand faire *et* dire » : Construction d'une communauté performancielle chez les Sérères noon du Sénégal

Anthony Grégoire (Université de Montréal, École des hautes études en science sociales)

Cette proposition repose sur mes recherches de maîtrise situant la divergence, chez les Sérères noon du Sénégal, entre une pièce chantée (entendue) et sa partition (lorsqu'existante) dans un processus d'appropriation temporellement étendu du répertoire choral et menant au croisement des traditions orale et écrite. Cet article expose l'appropriation identitaire d'une pratique musicale occidentale en milieu catholique en un ensemble des processus et actions portés sur le répertoire par chacun des membres de la communauté pour une communication *adéquate* d'un répertoire d'une impressionnante envergure interculturelle. Je propose alors de placer le musicien au cœur de la mise en forme de la musique pour en mesurer son apport dans la construction même de la pièce musicale et ses multiples variations. Je démontre que cette pratique musicale s'inscrit dans un mouvement de communication d'une foi puissante par chacun des membres de la communauté, que la conduite esthétique de la chorale résulte des attentes de cette même communauté envers l'ensemble pour une *bonne* performance, la performance de la chorale renvoyant ainsi à « une série de modalités de production et de mises en communication qui contribue de façon significative à l'édification de la stylistique [de cette] pratique musicale » (Desroches 2008, 104).

### Les esthétiques de la citation des années 1960 aux années 2000

Étienne Kippelen (Université d'Aix-Marseille/Conservatoire à rayonnement régional de Paris)

Étudier les esthétiques de la citation permet de mettre en lumière différents types d'appropriations de ce procédé, par ailleurs fort ancien, et de distinguer précisément, à partir d'un point de convergence, trois moments des cinquante dernières années, que l'on peut définir par la modernité, la postmodernité et l'hypermodernité et dont les œuvres évoquées ici forment d'excellents parangons. La citation chez Stockhausen obéit aux logiques propres à la modernité des années 1950-1960 : exploration acoustique, prospection théorique et compositionnelle, âpreté du rendu sonore, fusion organisée entre les différentes citations ainsi qu'entre chaque matériau emprunté et son environnement. Avec Schnittke, la fusion se transforme en forte hétérogénéité, propre au temps postmoderne, en juxtaposition des styles, en exaltation des contrastes sur fond de résurgences tonales-modales particulièrement explicites. Dans l'œuvre de Campo, la citation se veut objet ludique, léger, plaisant voire comique, tout en s'imprégnant d'une recherche subtile sur les modes de jeu ou sur la polymétrie, attributs plutôt portés par l'avant-garde des décennies antérieures. Ainsi que le constate Bouscant avec l'exemple de Michel Gonneville et Ofer Pelz (Bouscant 2015), la pratique citationnelle montre un désir « de dépassement, de renouvellement du matériau historique », quelle que soit la prégnance de l'emprunt. Elle agit également comme un révélateur particulièrement puissant des grandes lignes régissant les esthétiques de la musique contemporaine.

### Radical Socialism, Simplified Serialism: John Weinzweig and CBC Wartime Radio Drama during the Second World War

Carolyne Sumner (University of Toronto)

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, le théâtre radiophonique est devenu une forme de divertissement populaire pour les Canadiens et était souvent utilisé comme un outil de propagande par la Canadian Broadcasting Corporation (CBC). À cette même époque, le théâtre radiophonique est aussi devenu une forme d'expression permettant aux artistes d'exprimer leurs valeurs sociales et politiques. Cette article examine la musique de scène écrite par John Weinzweig pour la série *New Homes for Old* en

fonction des conditions socio-politiques au Canada pendant les années 1930 et 1940, et plus particulièrement du mouvement politique du Front populaire.

En se servant de documents d'archives conservés à la Bibliothèque et Archives Canada (BAC) et au Centre for Broadcasting and Journalism Studies (CCJBS) de l'Université Concordia, cet article porte sur la modification et simplification de la technique sérielle utilisé par Weinzweig dans ses oeuvres radiophoniques. Faisant suite aux travaux d'Udo Kasemets (1960), Elaine Keillor (1994), et Brian Cherney (2011), cet article soutient que l'intérêt de Weinzweig pour l'art radiophonique a eu pour effet non seulement d'assurer la promotion de ses œuvres, mais également d'influencer son approche sérielle en la simplifiant, un processus qui reflète les idéaux culturels, politiques, et esthétiques du Front populaire.

### Le passage du vocal à l'instrumental : Le *stretto fuga* dans les fantaisies pour luth d'Albert de Rippe

Alexis Risler (Université McGill)

Par le biais de la transcription de modèles vocaux, les luthistes du XVI^e^ siècle ont acquis des techniques d'écriture savante, et ont pu dès lors enrichir le répertoire de leurs propres fantaisies contrapuntiques. Cet article propose d'analyser ce phénomène à travers l'œuvre du luthiste Albert de Rippe. Des recherches antérieures se sont limitées à identifier des motifs empruntés par de Rippe à des modèles vocaux, puis utilisés dans ses fantaisies. Toutefois, le langage de la Renaissance étant constitué de nombreuses formules stéréotypées, il est souvent difficile de déterminer si un motif a véritablement été emprunté ou si la ressemblance est plutôt le résultat de l'utilisation d'une « grammaire » commune.

Plutôt que de chercher des emprunts mélodiques explicites, je propose donc d'examiner une technique d'écriture qui s'est transférée de la musique vocale à la musique instrumentale : le *stretto fuga*. Ce type de canon fréquemment utilisé dans le répertoire vocal de la Renaissance occupe une place centrale dans les fantaisies d'Albert de Rippe. Pour illustrer cette technique, je présente d'abord le duo *Per illud ave* de Josquin, entièrement construit sur des entrées successives en *stretto fuga*. Puis, je propose une analyse de la mise en tablature de ce duo par de Rippe pour démontrer la manière dont il adapte le modèle et en souligne la forme, grâce notamment à l'ornementation et à la densification de la texture aux cadences. Finalement, je montre que de Rippe adopte les mêmes procédés dans ses propres créations, notamment les fantaisies XVI et XXI. Ainsi, plus qu'une simple transcription, la mise en tablature de *Per illud ave* agit en véritable intermédiaire entre l'original vocal et les fantaisies. De plus, puisque la technique du *stretto fuga* peut facilement être improvisée, de nouvelles perspectives s'ouvrent pour comprendre l'art de ce grand luthiste de la Renaissance.

### J. S. Bach et la *règle des octaves de musique* : le prélude en *do* majeur (BWV 846) analysé sous un angle historique

Patrice Nicolas (Université de Moncton)

Si le prélude en *do* majeur du *Clavier bien tempéré* a souvent été analysé pour son genre, sa forme, sa structure harmonique, voire son expression de la tonalité, les études de cette œuvre qui en découlent ont pourtant le plus souvent été faites indépendamment de son contexte immédiat. De sorte qu'au lieu de nous révéler la pensée créatrice de Bach, ces analyses du prélude en *do* majeur ne nous transmettent inévitablement que la compréhension après coup qu'en avaient les commentateurs qui les ont faites. Cet article entend retracer autant que possible le cours de cette pensée créatrice, au moyen des techniques improvisatoires acquises par la pratique de la basse continue.

# Abstracts

### A few forms of artistic commitment in Pierre Mercure's cantata *Psaume pour abri*

Paul Bazin (McGill University)

This article explores *Psaume pour abri* [*Psalm for shelter*], a "radio" cantata by Quebec composer Pierre Mercure. He was commissioned to compose this piece to represent the CBC at the Grand prix de la communauté radiophonique des programmes de langue française in the fall of 1962. It coincides with two major events of the Cold War: the Bay of Pigs Invasion and the Cuban Missile Crisis. *Psaume pour abri* reflects the anxiety of those who constantly lived under the threat of a nuclear catastrophe and denounces multiple forms of political violence, while also aligning itself with socialist ideology. In this essay, the writings of many prominent thinkers and musicians from the 20th century are brought together to demonstrate the ways in which the arts can enact commitment. It is by means of imagination, which is a strong characteristic of artists, as well as through the development of alternative modes of thinking made possible by technological advances, that many of these intellectuals have envisioned a potential transfiguration for modern societies. In short, I approach *Psaume pour abri* as a "symptom" of a specific era and its ideas.

### "How to do and say:" Performance community building among the Serer-Noon, Senegal

Anthony Grégoire (Université de Montréal)

This proposal is based on my master's research in ethnomusicology among the Serer-Noon in Senegal. It explores the appropriation of Western musical practices by a Catholic community through a set of processes and actions on the repertoire by each member of the community for an adequate communication of a repertoire of an impressive intercultural scale. I propose to place the musician at the core of the music making to measure his contribution in the actual construction of the musical piece and its multiple variations. I will try to demonstrate that the choral ensemble is a place where the repertoire is appropriated in a temporally extended process and according to strict rules that contribute to the construction of a *performance community*, according to Emmanuelle Olivier's concept of "collective performance" (2004). It is further proposed that this musical practice is part of the communication of a powerful faith by each member of the community. Conversely, the aesthetic conduct of the choir results from the expectations of that same community towards the ensemble for a good performance, the performance of the choir thus referring to "a series of modalities of production and communication practices which contribute significantly to the construction of the stylistics [of this] musical practice" (Desroches 2008, 104). Finally, an analysis of the performance according to its syntagms (Grégoire 2016) will shed light on the discourse of the various actors at the core of a phenomenon situated at the intersection of oral and written traditions.

### The aesthetics of quotation from the 1960s to the 2000s

Étienne Kippelen (Université d'Aix-Marseille/Conservatoire à rayonnement régional in Paris)

Studying the aesthetics of musical quotation permits light to be shed on different types of appropriations using this process, which has been occurring throughout musical history, and to precisely distinguish, from a single convergence point, three moments in the last 50 years, that modernity, postmodernity and hypermodernity can be defined, and whose works studied here are excellent examples. Stockhausen's quotations follow the logic of modernity from 1950 to 1960: acoustic exploration, theoretic and compositional prospecting, harshness of the sonic reproduction, and organized fusion between different quotations as well as between the borrowed material and its musical environment. With Schnittke, the fusion transforms into strong heterogeneity, particular to postmodernism, with a juxtaposition of styles, and highlighting the particularly explicit contrast between the tonal-modal resurgences. In Campo's work, the quotations are intended to be playful, light, and even pleasant to the point of being comical, while being immersed in a subtle research on the playing modes or on polymetry, attributes that are usually favoured by avant-garde artists of recent decades. As noted by Bouscant with the example of Michel Gonneville and Ofer Pelz (Bouscant 2015), the use of quotation shows a desire to "surpass and renew historic material," no matter how significant the borrowing is. It also acts as a particularly powerful method to reveal the main tendencies that govern the aesthetics of contemporary music.

### Radical socialism, simplified serialism: John Weinzweig and CBC wartime radio drama during the Second World War

Carolyne Sumner (University of Toronto)

Radio drama was a quintessential source of entertainment for Canadian audiences during the Second World War, and the Canadian Broadcasting Corporation (CBC) used the art form to distribute propaganda and garner support for the Canadian war effort. Similarly, radio drama became an essential artistic outlet for artists and composers to articulate their political beliefs to a national audience. This article frames Canadian composer John Weinzweig's works for the CBC radio drama series *New Homes for Old* (1941) in light of Canada's wartime socio-political climate and the rise of the Popular Front movement during the 1930s, and suggests that radio drama provided Weinzweig with a national soapbox for his radical socialist ideals during a time of political upheaval.

Drawing upon archival materials from Library and Archives Canada, the CBC Music Library Archives, and Concordia University's Centre for Broadcasting and Journalism Studies, this article builds upon the biographical work of Udo Kasemets

### J.S. Bach and the *Octaves Rule*: Prelude in C Major (BWV 846) analyzed from a historic perspective

Patrice Nicolas (Université de Moncton)

Despite the "Prelude in C Major" from *The Well-Tempered Clavier* having been analyzed in terms of its genre, form, harmonic structure and even expression of tonality, the resulting studies of this work have often been done independently of its immediate context. Because of this, instead of revealing Bach's creative thoughts, these analyses of the work inevitably convey the after-the-fact understanding of the authors. This article intends to, as much as possible, retrace this creative vision through the improvisatory techniques associated with the practice of basso continuo.

### Transformation from vocal to instrumental: The *stretto fuga* in the *Fantasies for Lute* by Albert de Rippe

Alexis Risler (McGill University)

By means of transcription of vocal patterns, lutenists of the 16th century acquired advanced writing techniques and were able to enrich the repertoire of their own contrapuntal *Fantasies*. This article intends to analyze this phenomenon through the work of lutenist Albert de Rippe. Previous research has been limited to identifying the motifs borrowed from vocal models by de Rippe, then used in his *Fantasies*. However, the musical language of the Renaissance was made up of many stereotypical formulas, so it is often difficult to determine if a particular motif was genuinely borrowed, or if the resemblance is rather the result of the use of a common "grammar."

Rather than looking for explicit melodic borrowing, the author proposes to examine a writing technique transferred from vocal to instrumental music: the *stretto fuga*. This type of canon that was frequently used in Renaissance vocal music has a prominent role in the *fantasies* of Albert de Rippe. To illustrate the point, Josquin's *Per illud ave* is presented, which is entirely constructed by successive uses of *stretto fuga*. Then an analysis of the de Rippe's tablature of this duo is presented to show how he adapts the model and follows the form, especially by the ornamentation and the desification of the texture at the cadences. Finally, it will be shown how de Rippe uses these same processes in his own compositions, especially in *Fantasies* XVI and XXI. Thus, more than just a transcription, the setting into tablature of *Per illud ave* acts as a veritable intermediary between the original vocal setting and the *Fantasies*. Moreover, since the *stretto fuga* technique can be easily improvised, new perspectives are discovered to understand the artistry of this important Renaissance lutenist.

# Les auteurs


**Paul Bazin**
Université McGill

Paul Bazin poursuit des études doctorales à l'Université McGill, où il consacre ses études à l'héritage musical d'Ivan Wyschnegradsky. Il est détenteur d'un baccalauréat en chant de l'Université de Sherbrooke (2010) et d'une maîtrise en musicologie de l'Université de Montréal (2013), dans le cadre de laquelle il s'est consacré à l'analyse des mélodies de Serge Garant. Boursier de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec et du Conseil de recherche en sciences humaines, Paul Bazin a consacré textes et conférences à la musique des compositeurs québécois. Depuis l'automne 2017, il occupe les postes de Directeur administratif et de Secrétaire de rédaction de la revue *Circuit, musiques contemporaines*.

**Anthony Grégoire**
Université de Montréal, École des hautes études en sciences sociales

Doctorant en anthropologie à l'Université de Montréal (direction : Bob White), et en ethnomusicologie à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de Paris (direction : Denis Laborde), Anthony s'intéresse aux modalités d'appropriation de pratiques musicales occidentales en milieu catholique chez les Sérères noon du Sénégal et vise à comprendre comment les processus d'acculturation agissent sur l'identité culturelle. Dans ses recherches (financement FRQ-SC), il propose de reconsidérer le travail d'archives sur l'histoire et l'expérience coloniale et missionnaire afin de repenser les modèles classiques sur le syncrétisme et l'acculturation et pour, finalement, comprendre la construction d'une identité culturelle syncrétique.

**Étienne Kippelen**
Université d'Aix-Marseille/Conservatoire à rayonnement régional de Paris

Étienne Kippelen est agrégé de musique, docteur et compositeur. Titulaire d'un master de culture musicale au Conservatoire national supérieur musique et danse (CNSMD) de Paris et de composition au CNSMD de Lyon, lauréat des concours Dutilleux et Jolivet, il enseigne à l'Université d'Aix-Marseille, dans les Conservatoires à rayonnement régional de Paris et d'Aix-en-Provence. Il publie *La mélodie instrumentale après 1945 : Analyse et esthétique des ruptures* (Delatour 2015), *L'humour en musique et autres légèretés sérieuses depuis 1960* (PUP 2017) et dirige la revue *Euterpe*, consacrée à l'étude de la musique française de 1870 à nos jours. Les recherches qu'il mène le conduisent vers une approche esthétique et anthropologique des musiques savantes de la fin du XIX^e^ siècle aux répertoires contemporains. Son doctorat, sous la direction de François Decarsin, a obtenu le Prix de thèse 2013 de l'Université d'Aix-Marseille.

**Carolyne Sumner**
University of Toronto

Carolyne Sumner is a PhD student in Musicology at the University of Toronto. She completed a BA with Honours in Music and a Major in History in 2014 and an MA in Musicology in 2016, both at the University of Ottawa. Her master's thesis, "*John Weinzweig, Leftist Politics and Radio Drama at the CBC During the Second World War*," explores the rise of radio drama in Canada and critically examines how Weinzweig's work for CBC radio dramas became an outlet for his leftist politics. Carolyne's current doctoral research investigates the significance of musical networks in Canada during the post-centennial period and is concerned with the role played by cultural policy makers and gatekeepers in the outcomes of these networks.

**Alexis Risler**
Université McGill

Alexis Risler est candidat au doctorat en musicologie à l'Université McGill. Après avoir consacré son mémoire de maîtrise au contexte social ayant favorisé l'émancipation des luthistes français au tournant du XVII^e^ siècle, il consacre désormais ses recherches aux mises en tablature pour luth du XVI^e^ siècle, et à leur rôle d'intermédiaire entre le répertoire vocal et les fantaisies originales. Il a présenté ses travaux au Canada, aux États-Unis et en Europe. Parallèlement à ses recherches, il mène une carrière d'interprète au luth et à l'archiluth.

**Patrice Nicolas**
Université de Moncton

Patrice Nicolas est professeur au Département de musique de l'Université de Moncton (Nouveau-Brunswick, Canada), où il mène notamment le projet d'expériences immersives en réalité virtuelle *Musique et musiciens en Acadie, XVII^e^–XIX^e^ siècles*, en collaboration avec l'Institut d'études acadiennes. Spécialiste des musiques anciennes, il s'intéresse particulièrement à la prosopographie des musiciens, au contrepoint improvisé, à la théorie musicale et à l'analyse des œuvres du XIV^e^ au XVIII^e^ siècle. Ses plus récents travaux ont paru chez Brepols, dans les *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, dans la *Revue de musicologie*, dans le *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* et dans le *Grove Music Online*.

DEPUIS 1978

# 40 ans sodep

## revues culturelles québécoises

**ARTS VISUELS** CIEL VARIABLE ESPACE ESSE INTER LE SABORD VIE DES ARTS ZONE OCCUPÉE **CINÉMA** 24 IMAGES CINÉ-BULLES CINÉMAS SÉQUENCES **CRÉATION LITTÉRAIRE** CONTRE-JOUR ENTREVOUS ESTUAIRE EXIT LES ÉCRITS MŒBIUS XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE **CULTURE ET SOCIÉTÉ** À BÂBORD ! L'ACTION NATIONALE LIBERTÉ L'INCONVÉNIENT NOUVEAU PROJET NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES RELATIONS TICARTTOC **HISTOIRE ET PATRIMOINE** CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE **LITTÉRATURE** LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU NUIT BLANCHE SPIRALE **THÉÂTRE ET MUSIQUE** CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE LES CAHIERS DE LA SQRM **THÉORIES ET ANALYSES** ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN ÉTUDES LITTÉRAIRES INTERMÉDIALITÉS TANGENCE VOIX ET IMAGES




La culture en revues

SODEP.QC.CA

Graphisme © grisgrisdesign.com


Avec des mots qui font images
et des images qui laissent sans mots,
La Fabrique culturelle ne manufacture pas la culture,
mais nous fait découvrir la vraie nature
de nos richesses culturelles.
Engagée envers les créateurs d'ici,
lafabriqueculturelle.tv est numérique
afin de mieux parler du Québec
d'aujourd'hui dans toute sa diversité.
Voilà ce que fabrique La Fabrique.
LA FABRIQUE CULTURELLE.tv
Télé-Québec
Webster et Sophie Cadieux
Ambassadeurs
#LAFAB