

Université de Montréal

La médiation musicale
Le cas de la note de programme
et de l'intervention orale

par

Jean-Simon Robert-Ouimet

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté de musique en vue de
l'obtention du grade de Maître ès arts en musique
option musicologie

Décembre, 2012

© Jean-Simon Robert-Ouimet, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé
« La médiation musicale.
Le cas de la note de programme
et de l'intervention orale »

présenté par
Jean-Simon Robert-Ouimet

a été évalué par un jury
composé des personnes suivantes :

François de Médicis, président-rapporteur
Michel Duchesneau, directeur de recherche
André Courchesne, membre du jury

Résumé

Nous nous sommes ici intéressé à la médiation musicale en tant qu'activité professionnelle et comme outil pédagogique. Dans un premier temps, nous avons voulu mettre en lumière les principaux acteurs de ce phénomène en Allemagne, en France, en Grande-Bretagne, aux États-Unis et au Québec. Nous nous sommes également penché sur la réalité professionnelles de trois musicologues québécois s'adonnant régulièrement à des activités de médiation musicale : Pierre Vachon, Guy Marchand et Dujka Smoje. Dans un deuxième temps, nous avons préparé cinq notes de programme et deux interventions orale pour cinq concerts donnés par des organismes musicaux montréalais : les Grands vents de Montréal, Clavecin en concert, Pentaèdre, Portmantô Ensemble et la Société de musique contemporaine du Québec. Ces notes de programme et interventions orales ont servi à tester auprès du public la pertinence de quatre modèles de médiation musicale que nous avons spécialement conçu pour l'occasion. Ces modèles portaient chacun sur une dimension particulière des œuvres commentées : leur sens (modèle A), leur structure (modèle B), leur réception historique (modèle C) et leur exécution (modèle D). Les réponses des 156 auditeurs, obtenues par le biais de questionnaires que nous avons distribué avant les prestations, ont révélé que les modèles B et C contribuèrent particulièrement à améliorer leur expérience esthétique.

Mots-clés : démocratisation de la culture, intervention orale, médiation musicale, note de programme, public.

Abstract

The object of this study is to explore musical popularization as an activity and a pedagogical tool. In the first place, we identified the major figures in this field from Germany, France, Great Britain, the United States, and Quebec. We also interviewed three Quebec musicologists (Pierre Vachon, Guy Marchand and Dujka Smoje) in order to better understand their professional reality. In the second place, we prepared two oral presentations and wrote program notes for five concerts given by musical societies from Montreal, namely Les Grands vents de Montréal, Clavecin en concert, Pentaèdre, Portmantô Ensemble, and Société de musique contemporaine du Québec. The program notes and oral presentations were used to test the relevance of four musical popularization models especially conceived for this study. These models each addressed one particular dimension of the works: their meaning (model A), structure (model B), historical reception (model C), and execution (model D). The listeners' answers to questionnaires that we distributed to them prior to the performance showed that models B and C were particularly effective in enhancing their aesthetic experience.

Keywords: cultural democratization, musical popularization, oral presentation, program notes, public.

Table des matières

Remerciements.....	ix
Introduction.....	10
Une définition de la médiation musicale	10
Objectifs du mémoire	11
État de la recherche	12
Méthodologie.....	13
Plan de travail.....	14
 PREMIÈRE PARTIE : La médiation musicale comme activité professionnelle.....	 16
Chapitre I : Une brève histoire de la médiation musicale.....	17
La critique musicale	17
La note de programme et la conférence.....	23
La radio et la télévision	27
Chapitre II : Étude de cas	29
Être médiateur musical aujourd’hui	29
Profils professionnels	29
Les conditions de travail	30
La reconnaissance sociale	34
Le savoir-faire.....	35
 SECONDE PARTIE : La médiation musicale comme outil pédagogique	 38
Chapitre III : Une typologie des discours médiateurs	39
Discours portant sur l’œuvre.....	40
A. Discours analytico-descriptif.....	40
B. Discours contextuel	44
C. Discours normatif	45
Discours portant sur le compositeur.....	46
D. Discours biographique	46

Discours portant sur l'exécution	47
E. Discours événementiel.....	47
F. Discours exécutif.....	48
Chapitre IV : Des modèles de médiation musicale	49
Les enjeux de la médiation musicale	49
Le cadre spatiotemporel	49
Le message	50
Le médiateur musical.....	51
L'auditeur	52
Des modèles de médiation musicale.....	53
Modèle centré sur le sens de l'œuvre (A).....	54
A. Souligner le caractère de l'œuvre	54
B. Fournir le contenu programmatique de l'œuvre	55
C. Replacer l'œuvre dans une trame narrative.....	57
D. Expliquer la démarche artistique du compositeur.....	57
Modèle centré sur un enjeu perceptif (B).....	58
A. Révéler la forme de l'œuvre	58
B. Relever un élément caractéristique de l'œuvre.....	59
Modèle centré sur la réception de l'œuvre (C)	60
Modèle centré sur l'exécution de l'œuvre (D)	61
Chapitre V : L'opinion des auditeurs	62
Méthodologie et publics	62
Analyse des réponses aux questionnaires.....	63
Questions se rapportant au modèle A	64
Questions se rapportant au modèle B	65
Questions se rapportant au modèle C.....	67
Questions se rapportant au modèle D	69
Analyse globale	69
Conclusion	72
Bibliographie	75

Annexe I : Note de programme du 9 février 2012 (Grands vents de Montréal)	79
Annexe II : Note de programme du 10 février 2012 (Clavecin en concert)	81
Annexe III : Note de programme du 24 février 2012 (Pentaèdre)	83
Annexe IV : Note de programme du 9 mars 2012 (Portmantô Ensemble).....	85
Annexe V : Note de programme du 31 mars 2012 (SMCQ).....	89
Annexe VI : Conférence du 9 février 2012 (Grands vents de Montréal).....	91
Annexe VII : Conférence du 10 février 2012 (Clavecin en concert)	93
Annexe VIII : Exemple de formulaire de consentement et de questionnaire.....	97
Appendice A : Critique de concert « Alessandrini : la sobriété »	100
Appendice B : Critique de concert « Super clavecin ou orgue sans souffle? ».....	101
Tableau 1 – Cachet par forme, organisme et ampleur du travail	32
Tableau 2 – Types de discours médiateurs	39
Tableau 3 – Modèles de médiation musicale utilisés pour chaque concert.....	62
Tableau 4 – Nombre d’auditeurs sondés par catégories et par concert.....	63
Figure 1 – Le médiateur musical au service du compositeur	10
Figure 2 – Le médiateur musical au service d’un discours	11
Figure 3 – Situation de communication	49

Remerciements

Je tiens à remercier tout spécialement mes parents, qui m'ont donné l'élan nécessaire à la poursuite de mes objectifs, mon directeur de recherche, Michel Duchesneau, qui, le premier, m'a suggéré de creuser la question de la médiation musicale, et Jill, qui m'a donné la motivation nécessaire afin de compléter ce travail.

Je remercie également Pierre Vachon, Guy Marchand et Dujka Smoje, qui ont gentiment accepté de répondre à mes questions, ainsi que les organismes et leur public qui ont participé à l'enquête.

Introduction

Une définition de la médiation musicale

Produit d'une politique de démocratisation du savoir universellement reconnue dans le monde occidental, la médiation culturelle fait aujourd'hui partie de la vie quotidienne. Au fil du temps, ce phénomène est devenu presque aussi important que l'art lui-même. Que l'on soit au théâtre, au musée ou même dans la rue, les outils « favorisant l'apprentissage et l'appropriation de la culture » (Joli-cœur, 2007) sont légion : programmes, audioguides, conférences, sans compter l'abondante littérature de vulgarisation, dont la collection « Pour les nuls » constitue peut-être l'exemple extrême¹. En amont, des hommes et des femmes, spécialistes de leur domaine, qui souhaitent partager leur passion avec le plus grand nombre de personnes possible.

Il n'en va pas autrement dans la sphère musicale. Manifestation particulière de médiation culturelle, la médiation musicale, qui s'incarne à travers la figure du conférencier, de l'animateur de radio, du critique musical, du compositeur ou de l'interprète, vise avant tout à baliser l'écoute de l'auditeur afin d'améliorer son expérience esthétique. Le répertoire abordé se rattache le plus souvent à la tradition musicale occidentale savante où la complexité des œuvres, leur originalité sur le plan du langage ou la présence d'un texte chanté dans une langue étrangère vient justifier la présence d'un commentaire². La plupart du temps, ce sont les intentions du compositeurs ou les stratégies de composition qu'il a employées qui sont évoquées afin d'éclairer l'auditeur³. Comme le montre la Figure 1, le médiateur musical joue le rôle de « courroie de transmission » entre le compositeur et l'auditeur :

Compositeur → Médiateur musical → Auditeur

Figure 1 — Le médiateur musical au service du compositeur

¹ Ces livres touchent à des domaines aussi variés que la musique, la photographie, la cuisine, le jardinage, le sport ou le monde des affaires. Pour de plus amples détails, voir le site Internet <http://ca.dummies.com>.

² Il serait intéressant de mener une enquête auprès de producteurs de spectacles de musique populaire, jazz ou autres afin de savoir si des démarches similaires ont déjà été entreprises, car à notre avis, de nombreuses œuvres n'appartenant pas à cette tradition partagent certaines des caractéristiques mentionnées.

³ Il existe cependant une grande diversité de discours médiateurs, comme nous le verrons dans le troisième chapitre.

Mais il existe également un autre cas de figure : celui où le médiateur musical se met au service non pas du compositeur, mais d'un discours particulier (voir la Figure 2). L'œuvre musicale devient alors le support par lequel il démontre la validité de ce discours, lequel n'a parfois rien à voir avec celui du compositeur. Cette deuxième approche se situe au cœur de ce que l'on appelle désormais la *New musicology*, et dont l'ouvrage *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, de Susan McClary, constitue un exemple type.

Discours → Œuvre musicale → Médiateur musical → Auditeur

Figure 2 – Le médiateur musical au service d'un discours

La médiation musicale est un phénomène beaucoup plus hétérogène que l'on pourrait croire. Prenant des formes aussi diverses que la note de programme, la causerie avant concert, le commentaire sur scène, la critique de concert, la note d'enregistrement, la capsule radiophonique, le blogue⁴, mais également l'article ou la conférence scientifique. Se déroulant dans un lieu public ou privé, elle s'adresse tantôt à l'amateur, tantôt au spécialiste et peut participer ou non à l'écoute immédiate d'une œuvre musicale.

Objectifs du mémoire

Ayant rédigé régulièrement des notes de programme et préparé plusieurs interventions orales, nous nous intéressons depuis quelques années à la médiation musicale, à la pertinence et aux limites de cette activité. Nous avons donc entrepris de mener une enquête de fond sur le sujet. Conscient que, par-delà ses diverses formes, la médiation musicale repose avant tout sur un *discours*, nous chercherons ici à définir ce que l'on peut dire à l'auditeur, et comment il faut le dire. Afin de restreindre notre champ d'étude, nous nous intéresserons surtout à la note de programme, à la causerie avant concert et au commentaire sur scène; par ailleurs, nous privilégierons l'approche faisant écho à la pensée du compositeur plutôt qu'à celle qui vise à porter un regard original sur l'œuvre commentée.

⁴ L'apparition de blogues consacrés à la musique classique a d'ailleurs permis à certains mélomanes enthousiastes de faire entendre leur voix, au même titre que les « spécialistes ».

Puisque la médiation musicale est une activité dont on discute assez peu dans le milieu universitaire (du moins à la Faculté de musique de l'Université de Montréal), nous en avons profité pour cerner les causes qui ont favorisé son émergence au 19^e siècle et retracer son histoire à travers ses acteurs principaux. Cette situation nous a également incité à documenter la réalité professionnelle de ceux qui la pratiquent grâce aux témoignages de Pierre Vachon, Guy Marchand et Dujka Smoje, trois musicologues montréalais y consacrant la majorité de leur temps.

État de la recherche

À ce jour, il n'existe qu'assez peu de travaux portant sur la médiation musicale ou sur une de ses formes. La thèse de doctorat d'Harold Frederick Brown, « *An Analysis of the Program Notes of Selected Symphony Orchestras* », écrite à la fin des années 60, est la première étude d'envergure sur la note de programme en tant qu'outil pédagogique. Au terme d'une enquête menée auprès de plusieurs centaines d'auditeurs dans plusieurs états américains, Brown conclut que les notes de programme améliorent bel et bien la réception des œuvres entendues au concert, et formule quelques recommandations favorisant l'atteinte de cet objectif.

Plus récemment, dans un article intitulé « *La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du dix-neuvième siècle* », Rémy Campos et Nicolas Donin se sont intéressés au processus de création du « guide d'écoute » (forme de médiation musicale que l'on pourrait ramener à la note de programme) afin de questionner l'autorité du rédacteur par rapport à celle du compositeur. En scrutant le texte que le musicographe Charles Malherbe prépara pour l'opéra *Ascanio* de Camille Saint-Saëns, ils ont mis en évidence le fait que certains exemples musicaux servant à illustrer son propos avaient été volontairement transformés afin de les accorder à sa lecture de l'œuvre — la meilleure selon lui.

Les recherches dans le domaine de la musicologie cognitive ont permis de mieux comprendre le phénomène de l'écoute et d'identifier certains facteurs susceptibles d'améliorer la réception des œuvres musicales. Les articles « *Repetition as a Factor in the Development of Musical Preferences* » d'Ian L. Bradley et « *The Effects of Repetition on Liking for Music* » de David J. Hargreaves montrent tous deux que le degré de

familiarité que l'auditeur entretient avec l'œuvre écoutée est directement lié à son appréciation. Quant aux articles « Effect on Student Musical Preference of a Listening Program in Contemporary Art Music » d'Ian L. Bradley, « Effects of Historical and Analytical Teaching Approaches on Music Appreciation » de Jessica Halpern, « Effects of Guided Listening on Musical Enjoyment of Junior High School Students » de Warren F. Prince et « The Effects of Listening Instructions and Cognitive Style on Music Appreciation » d'Annette H. Zalanowski, ils viennent confirmer les observations de Brown en démontrant, par le biais d'études quantitatives menées auprès d'auditeurs, que la médiation musicale a un impact positif sur l'écoute.

On constate que ces études portent toutes sur une dimension particulière de la médiation musicale. L'originalité de notre travail repose en grande partie sur le fait que nous avons ici considéré le phénomène de la médiation musicale dans sa globalité. Notre étude portera successivement sur ses dimensions historique, sociologique et pédagogique, cette première approche théorique étant complétée par une enquête de terrain qui nous permettra de donner une image de la médiation musicale qui soit conforme à la réalité des auditeurs.

Méthodologie

La brève histoire de la médiation musicale que nous proposons repose sur des critères de sélection bien définis. Ainsi, nous nous sommes surtout intéressé aux formes écrites de médiation musicale que sont la note de programme, la critique de concert⁵ et les ouvrages de vulgarisation, car ces sources permettaient d'illustrer plus facilement notre propos. Si nous avons mis en valeur le travail de médiation musicale des musicologues, nous avons également cherché à rendre justice aux compositeurs et interprètes dont les efforts de rapprochement avec le public nous semblaient dignes de mention. Ces figures sont issues de pays où la tradition musicographique est fermement implantée (la Grande-Bretagne et l'Allemagne) ou dont l'importance culturelle pour le Québec est significative (la France).

Les trois médiateurs musicaux interviewés ont été choisis en fonction de la langue dans laquelle ils s'expriment (le français) et de leur situation par rapport au marché du travail

⁵ Dans la mesure où son contenu porte plus sur les œuvres entendues que sur leur interprétation.

(début de carrière pour Pierre Vachon, milieu de carrière pour Guy Marchand et fin de carrière pour Dujka Smoje). Nous les avons rencontrés une fois chacun pour une entrevue semi-dirigée d'une heure environ. Leur propos a été enregistré afin de faciliter notre analyse. Nous leur avons également demandé de préciser certaines de leurs réponses par courriel. Bien que nous ayons retenus des musicologues consacrant la majorité de leur temps à des activités de médiation musicale, notre choix aurait pu s'arrêter sur d'autres figures toutes aussi importantes de la médiation musicale montréalaise, notamment : la claveciniste Geneviève Soly (Les Idées heureuses) ou l'animatrice Sylvia L'Écuyer (Radio-Canada), notamment.

Les quatre modèles qui nous ont permis d'explorer la dimension pédagogique de la médiation musicale ont été élaborés suite à l'analyse que nous avons faite de nombreuses notes de programme issues du *Guide du concert*⁶. La pertinence de ces modèles a été mise à l'épreuve par l'intermédiaire de questionnaires que nous avons nous-même conçus, puis distribués à des publics cibles. Le choix des organismes musicaux retenus pour l'enquête reposait sur le répertoire proposé : baroque (Clavecin en concert), classique (Pentaèdre), contemporain (Portmantô Ensemble et Société de musique contemporaine) et jazz (Grands vents de Montréal).

Le fait que nous exerçons nous-même depuis quelques années des activités de médiation musicale nous a tout naturellement amené à prendre position sur de nombreuses questions soulevées au fil de ces pages. On ne se surprendra donc pas que le degré d'engagement de l'auteur soit plus grand que celui auquel on pourrait s'attendre en lisant un mémoire de maîtrise.

Plan de travail

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la médiation musicale en tant qu'activité professionnelle. Le premier chapitre donnera une vue d'ensemble de son histoire. Nous mettrons en lumière les conditions sociales qui lui ont donné naissance avant de cibler ses principaux acteurs en Allemagne, en France, en Grande-Bretagne, aux États-Unis et au Québec. S'appuyant sur l'expérience des trois musicologues interviewés, nous aurons une meilleure idée de leur réalité professionnelle en abordant, dans le

⁶ Périodique français du début du 20^e siècle. Pour de plus amples détails, voir le chapitre 3.

deuxième chapitre, les délicates questions de la rémunération et de la reconnaissance sociale du médiateur musical. Leur témoignage nous permettra également de porter un regard critique sur le programme de baccalauréat en musicologie de la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Dans un second temps, nous porterons notre attention sur la dimension pédagogique de la médiation musicale. Le troisième chapitre se présentera sous la forme d'une typologie des discours médiateurs établie grâce à l'analyse d'un corpus substantiel de notes de programme extraites du *Guide du concert*. Le quatrième chapitre, véritable pierre angulaire de notre démarche, sera d'abord consacré au cadre théorique dans lequel s'inscrit la médiation musicale. En faisant appel aux outils de la science de la communication, nous dressons la liste des questions que le médiateur musical se doit de garder à l'esprit lorsqu'il prépare une intervention, quelle soit orale ou écrite. Par la suite, nous proposerons quatre modèles de médiation musicale visant à améliorer l'expérience esthétique des auditeurs. Ces modèles, à partir desquels nous avons préparé cinq notes de programme, une causerie avant concert et un commentaire sur scène, ont fait l'objet d'une enquête menée auprès de plus de 150 auditeurs montréalais. Le cinquième et dernier chapitre, dans lequel nous ferons une analyse des résultats obtenus, nous permettra de savoir dans quelle mesure les modèles proposés auront favorisé l'expérience esthétique des auditeurs.

PREMIÈRE PARTIE

La médiation musicale comme activité professionnelle

Chapitre I : Une brève histoire de la médiation musicale

« Il ne suffit pas que l'artiste soit préparé pour le public, il faut aussi que le public le soit à ce qu'on va lui faire entendre. »

Pierre Baillet (1771-1842)

L'histoire de la médiation musicale est intrinsèquement liée à l'histoire des pratiques musicales et aux différents rôles qu'a joués cet art dans la société. Le développement de la critique musicale et la publication de plus en plus fréquente d'ouvrages de vulgarisation; l'invention du concert moderne, où la musique n'est plus annexée à la vie de cour, mais devient le centre d'intérêt de ceux qui y assistent et qui ont payé leur place; l'apparition, enfin, des média de masse comme la radio et la télévision, tous ces facteurs ont favorisé l'émergence, à partir de la première moitié du 19^e siècle, d'un discours visant à donner aux auditeurs des outils leur permettant de profiter au mieux de leur expérience esthétique.

Certes, un tel discours existait avant, mais de façon fragmentaire et isolée. Lors de la représentation de *Dafne*, le premier opéra de l'histoire, on distribua un livret contenant, en plus d'informations pratiques (lieu et date de publication, nom du librettiste, du commanditaire, etc.), la liste des personnages, sans toutefois mentionner le nom des chanteurs (Macnutt, 2012). Aujourd'hui, il n'est pas que les programmes d'opéra comprennent des textes portant sur différents aspects de l'œuvre⁷. Quant au développement d'un discours portant spécifiquement sur la musique instrumentale, nous verrons qu'il ira de pair avec l'essor de la critique musicale.

La critique musicale

Le développement de la critique musicale au tournant du 19^e siècle marque une étape importante pour l'histoire de la médiation musicale. En effet, c'est par le biais de journaux et d'ouvrages de vulgarisation que musicographes, musicologues, critiques et compositeurs participeront à la construction d'un discours sur la musique dont la portée se fera pour la première fois sentir au-delà du cercle des connaisseurs. C'est d'abord en

⁷ Il existe même des périodiques qui se spécialisent dans ce genre de littérature, notamment *L'avant-scène opéra* et *l'ENO Opera Guide* (Simeone, 2012).

Allemagne et en France que parurent les premiers périodiques musicaux d'importance. En 1898, l'écrivain Johann Friedrich Rochlitz fonde l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, journal leipzigois qui demeure encore aujourd'hui une source d'informations essentielle pour quiconque s'intéresse à la vie musicale de cette période. Rochlitz en assura la direction éditoriale jusqu'en 1818 et supervisa notamment la publication de la fameuse analyse de la *Cinquième symphonie* de Beethoven par son ami **Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)**. Dans l'extrait que nous avons choisi, Hoffmann met en lumière le sentiment d'unité qui se dégage de l'œuvre, laquelle s'élève au rang de modèle pour tous les compositeurs romantiques :

Dans cette symphonie, Beethoven a conservé l'ordre conventionnel des mouvements. Ils semblent suivre une trame continue, et pour beaucoup, l'œuvre passera pour une rhapsodie des plus inspirée. Cependant, tout auditeur sensible sera certainement en proie, jusqu'au tout dernier accord, à une émotion *unique*, celle d'un désir innommable. [...] Tout comme l'orchestration, etc., c'est la similarité des différents thèmes qui donne cette impression. [...] L'auteur de ces lignes croit qu'il peut résumer son opinion sur cette œuvre splendide en disant qu'elle est le fait d'un génie, qu'elle a été exécutée consciencieusement, et qu'elle exprime parfaitement le romantisme musical⁸. (Hoffmann, 1989)

Quelques dizaines d'années plus tard, **Robert Schumann (1810-1856)** lance à son tour son propre journal. Intitulé *Neue Zeitschrift für Musik*, il y commente notamment les œuvres de Bach, Beethoven, Chopin, Schubert, Liszt et Mendelssohn. Schumann, qui avait des ambitions littéraires, donna souvent à ses critiques la forme d'un récit. Ici, sa mise en scène nous permet de constater que la médiation musicale contribue parfois à établir la réputation d'un compositeur :

« Eh bien joue-le! » opina Florestan. Eusebius consentit, et, serrés dans un coin de la fenêtre, nous nous mîmes à écouter. Eusebius joua comme d'inspiration et fit défiler devant nous d'innombrables personnages revêtus de la vie la plus colorée; il semble que l'enthousiasme du moment élève les doigts au-dessus de la mesure ordinaire de leurs facultés. Toute l'approbation de Florestan ne consista pas, à vrai dire, sauf un sourire de bonheur, en autre chose que ces seules paroles que « les variations pourraient bien être d'un Beethoven ou d'un Franz Schubert,

⁸ « Beethoven has preserved the conventional order of movements in this symphony. They seem to follow a continuous fantastic sequence, and the whole work will sweep past many like an inspired rhapsody. The heart of every sensitive listener, however, is certain to be deeply stirred and held until the very last chord by *one* lasting emotion, that of nameless, haunted yearning. [...] As well as the internal disposition of orchestration, etc., it is particularly the close relationship of the individual themes to each other which provides the unity that is able to sustain *one* feeling in the listener's heart. [...] The reviewer believes he can summarise his judgement of this composer's splendid work in a few words, by saying that it is conceived of genius and executed with profound awareness, and that it expresses the romanticism of music to a very high degree. » (Notre traduction.)

si du moins ceux-ci avaient été des virtuoses sur le piano. » Mais lorsqu'il alla tourner la page du titre, il ne lut que ceci : *La Ci darem la mano, varié pour le piano forte avec accompagnement d'orchestre par Frédéric Chopin. Œuvre 2*. Sur quoi nous nous écriâmes tous deux, stupéfaits : « Une œuvre 2! » Et nos visages s'enflammèrent d'un étonnement extraordinaire, et, dans nos discours confus, hors quelques cris d'exclamation, on ne put distinguer que ces mots : « Oui, voilà qu'il nous est revenu quelque chose de parfait... Chopin?... Je n'ai pas entendu prononcer ce nom... Qui ce peut-il bien être?... En tout cas... un génie! N'entendez-vous pas rire dans ce coin là-bas Zerline avec Leporello?... » Enfin, ce fut une scène que je suis dans l'impossibilité de décrire⁹. (Schumann, 1979)

Comme Schumann, **Hector Berlioz (1803-1869)** menait une double carrière de critique et compositeur. Grâce à lui, le public français se familiarisa avec l'œuvre encore méconnue de Beethoven. Dans un commentaire portant sur la *Deuxième symphonie* de Beethoven, Berlioz combine le regard analytique du critique à celui du compositeur envoûté par la puissance expressive de l'œuvre :

Dans la symphonie en *ré* (la seconde), tout est noble, énergique et fier; l'introduction (largo) est un chef-d'œuvre. Les effets les plus beaux s'y succèdent sans confusion et toujours d'une manière inattendue; le chant est d'une solennité touchante qui, dès les premières mesures, impose le respect et prépare à l'émotion. Déjà le rythme se montre plus hardi, l'orchestration plus riche, plus sonore et plus variée. À cet admirable *Adagio* est lié un *Allegro con brio* d'une verve entraînante. Le *gruppetto*, qu'on rencontre dans la première mesure du thème proposé au début par les altos et violoncelles à l'unisson, est repris isolément ensuite pour établir, soit des progressions en *crescendo*, soit des imitations entre les instruments à vent et les instruments à cordes, qui toutes sont d'une physionomie aussi neuve qu'animée. Au milieu se trouve une mélodie exécutée dans sa première moitié par les clarinettes, cors et bassons, et terminée en tutti par le reste de l'orchestre, dont la mâle énergie est encore rehaussée par l'heureux choix des accords qui l'accompagnent. (Berlioz, 1996)

L'importance de **François-Joseph Fétis (1784-1871)** dans le milieu de la presse musicale française est indiscutable. En fondant en 1827 la *Revue musicale*¹⁰, Fétis avait d'abord et avant tout des visées pédagogiques. Le succès de ses articles, qui touchaient à des sujets aussi diverses que l'analyse, l'histoire ou encore l'organologie (Ellis, 1995),

⁹ Florestan et Eusebius, qui symbolisent respectivement l'impétuosité et le lyrisme, furent introduits pour la première fois par Schumann dans ses *Davidsbündlertänze* pour piano.

¹⁰ À ne pas confondre avec les périodiques de Jules Combarieux et Henry Prunières, intitulés également *La Revue musicale* et créés respectivement en 1901 et 1920. La Revue musicale de Fétis fusionnera éventuellement avec la *Gazette musicale de Paris* de Maurice Schlesinger pour devenir la *Revue et gazette musicale de Paris*.

l'encouragea à écrire un essai intitulé *La musique mise à la portée de tout le monde*¹¹, ouvrage de vulgarisation aussi instructif que divertissant :

Je suis certain que beaucoup de lecteurs, en parcourant le chapitre qui précède, se seront dit : « Que prétend cet homme avec ses analyses? Veut-il donc gâter nos jouissances par un travail continuel, incompatible avec les plaisirs que procurent les arts? Ceux-ci doivent être sentis et non analysés. Loin de nous ces observations et ces comparaisons, bonnes tout au plus pour ceux dont l'âme sèche ne peut trouver autre chose dans la musique, ou pour des professeurs de contrepoint. Nous voulons jouir et non juger; donc nous n'avons pas besoin de raisonnements. » C'est fort bien. À Dieu ne plaise que je veuille troubler vos plaisirs; mais à peine aurez-vous prononcé ces paroles que, si vous allez au théâtre, vous allez vous écrier : *Quelle charmante musique!* ou bien : *Quelle détestable composition!* C'est ainsi qu'on prétend jouir d'ordinaire sans porter de jugements. L'orgueil des ignorants n'est pas moins réel que celui des savants; mais il se cache derrière le manteau de la paresse. (Fétis, 1847)

Fétis mit également sur pied les Concerts historiques. Pédagogue dans l'âme, il élaborait toujours ces concerts autour de thèmes bien définis qu'il introduisait par le biais de courtes conférences dont le propos était ensuite repris dans sa revue. Joseph d'Ortigue, qui était lui-même un critique prolifique¹², en vantait d'ailleurs les mérites :

C'est assurément une heureuse idée que celle de ces séances historiques où l'on croit voir apparaître successivement les ombres des grands artistes des âges passés. Chacun d'eux s'y montre non seulement avec sa physionomie individuelle, mais on retrouve encore dans ces exhumations poétiques des types, des caractères nationaux et les diverses inspirations qui ont présidé aux époques différentes de l'art. L'intérêt donc qui s'attache au contraste devient ici plus vif en raison de l'éloignement et s'accroît de la curiosité qu'excitent, dans un siècle où l'on se hâte de dévorer le nouveau, toute résurrection soudaine, tout *inventaire posthume*, comme on l'a dit, des siècles écoulés. (D'Ortigue, 2003)

Mentionnons enfin l'important rôle qu'ont joué **Catulle Mendès (1841-1909)** et **Albert Lavignac (1846-1916)** dans la réception de l'œuvre de Richard Wagner en France. Dans *Richard Wagner*, Mendès tente de traduire en mots la musique du *Vaisseau fantôme*, et se rapproche de la démarche d'un Charles Baudelaire¹³ :

Alors retentit dans l'orchestre l'appel désespéré qui a traversé toute l'ouverture, et, au milieu de la tempête renouvelée, apparaît un navire, aux voiles couleur de

¹¹ Fétis, François-Joseph. 1830, *La musique mise à la portée de tout le monde*, Paris, Alexandre Mesnier.

¹² Comme son cousin François-Henri-Joseph Blaze, dit Castil-Blaze (1784-1857), Joseph d'Ortigue (1802-1866) mena également une brillante carrière de critique, écrivant plus de sept cent articles dans une quarantaine de périodiques (D'Ortigue, 2003).

¹³ Voir Baudelaire, Charles. 1945, *L'art romantique*, Genève, Skira.

sang, qui jette l'ancre avec un bruit formidable. Un homme descend à terre. C'est le Hollandais. Il est grave, morose, très pâle. C'est lui dont la voix surmontait l'ouragan. C'est l'antique blasphémateur condamné à errer sur la mer tant qu'il n'aura pas trouvé une femme fidèle jusqu'à la mort. C'est l'Ahasvérus de l'Océan. Oh! que de fois il a vu sur les flots toujours pareils se lever et se coucher le même soleil! Toujours la triste mer sous le ciel implacable. Il est le forçat qui a pour baigne l'infini. Tous les sept ans il descend un jour à terre pour chercher la fiancée constante; mais que de fois les femmes, plus perfides que les ondes, l'ont trompé! Hélas! il n'espère plus. Ses douleurs, amassées pendant des siècles, sont un poids qui l'écrase. « Oh! qu'elle sonne enfin, la trompette de l'archange! que les mondes s'abîment enfin, puisque je ne dois trouver le repos que dans la mort universelle! » Et du fond du vaisseau spectral, aux voiles rouges, les matelots, damnés comme leur capitaine, répètent sa funèbre invocation. (Mendès, 1886)

En écrivant *Le Voyage Artistique à Bayreuth*, Lavignac s'attacha pour sa part à élucider certaines questions techniques, notamment celle du rapport entre les leitmotifs et le langage harmonique de Wagner :

Le **système harmonique** de Wagner se rapproche beaucoup de celui de J.-S. Bach et de Beethoven dans sa troisième manière; c'est dire qu'il relève plus des procédés du contrepoint que de ceux de l'harmonie proprement dite. Non qu'il les ignore, mais parce que la nécessité de combiner fréquemment des Leit-motifs entre eux, d'une façon simultanée, devait le conduire à placer au-dessus de tout la marche indépendante des parties, telle que la comporte le style fugué; c'était la seule manière de pouvoir jouer librement avec eux, de les faire apparaître tantôt dans une partie, tantôt dans une autre, en variant sans cesse leurs aspects, de les faire s'entre-croiser, s'enlacer, se chevaucher, courir les uns après les autres comme le font dans la fugue le sujet et ses contre-sujets. (Lavignac, 1980)

Jusqu'au milieu du 19^e siècle, la critique musicale anglaise était à surtout le fait de figures isolées, comme Charles Avison (*An Essay on Musical Expression*, 1752), Charles Burney (*A General History of Music*, 1776-1789) et John Hawkins (*A General History of the Science and Practice of Music*, 1776). En 1836 paraît la première édition du *Musical Times and Singing Class Circular*, lequel s'inspire des modèles allemands et français. Aujourd'hui connu sous le nom *The Musical Times*, l'autorité de ce périodique ne se démentit pas, même après plus de 150 ans d'existence. Plusieurs critiques y firent publié des textes de vulgarisation, notamment **Edgar Frederick Jacques (1850-1906)**, également rédacteur des notes de programme des concerts symphoniques du Queen's Hall, et **Joseph Bennett (1831-1911)**, auteurs d'une série d'articles intitulée *The Great Composers Sketched by Themselves* (« Les grands compositeurs décrits par eux-mêmes »), lesquels se fondent sur des documents d'époque ([Sans auteur], 2012).

En marge de ce périodique, citons encore le travail d'**Ernest Newman (1868-1959)**, qui est aujourd'hui considéré comme la figure la plus importante de la presse musicale anglo-saxonne du 20^e siècle¹⁴. Acclamé pour son travail de critique au *Sunday Times*, Newman écrivit aussi plusieurs monographies sur certains des plus grands compositeurs de l'histoire, dont Richard Wagner, Edwin Elgar et Richard Strauss.

Aux États-Unis, il faudra attendre la fin du 19^e siècle pour voir apparaître un discours spécifiquement destinés aux mélomanes. À l'époque, les médiateurs musicaux s'attachent d'abord et avant tout à populariser les œuvres des « grands compositeurs ». Tel est le cas du journaliste **George Upton (1834-1919)**. Entre 1886 et 1909, il fit paraître une série de guides couvrant la quasi-totalité du répertoire occidental savant. Certains de ses ouvrages, *The Standard Concert Guide*¹⁵ par exemple, sont encore en vente sous forme de réédition. Dans l'exemple que nous avons retenu, Upton situe dans son contexte historique la composition des *Concertos brandebourgeois* de Bach, tout en précisant au passage la signification réelle du terme « concerto » :

Les six concertos pour orchestre de Bach ont été commandés par le margrave Christian Ludwig, d'où le titre qu'on leur donne souvent de Concertos brandebourgeois. Ce margrave aimait beaucoup la musique et il possédait un orchestre qui interprétait pour son plaisir une grande variété de concertos qu'il mit de nombreuses années à rassembler (la plupart étant des plus illustres compositeurs italiens de son époque). Il faut savoir que le mot « concerto » était employé au 18^e siècle, non dans le cas d'une composition brillante pour un seul instrument, mais pour une combinaison d'instruments ou de voix égales¹⁶. (Upton et Borowski, 1940)

Le compositeur **Aaron Copland (1900-1990)** contribua lui aussi à l'essor d'un discours médiateur en musique, un rôle qui lui valut quelques critiques¹⁷. Dans son petit

¹⁴ « The most celebrated British music critic in the first half of the 20th century [...] » (Mann, 2012).

¹⁵ Upton, George. 1930, *The Standard Concert Guide : a handbook of the standard symphonies, oratorios, cantatas, and symphonic poems for the concert goer*, A.C. McClurg & Co.

¹⁶ « The six concertos for orchestra by Bach were composed as the result of a commission from Christian Ludwig, Margrave of Brandenburg—hence the frequently employed appellation for them, Brandenburg concertos. The Margrave was an enthusiastic amateur and he maintained an orchestra which interpreted for his pleasure the large collection of concertos—mostly by the admired Italian composers of his day—which he spent a number of years in forming. It should be remembered that the word “concerto” was employed in the 18th century, not in the sense of a brilliant composition for a solo instrument, but for a combination of instruments or even voices. » (Notre traduction.)

¹⁷ Voir Bennett, Rebecca. « Questions de vulgarisation musicale : Virgil Thomson dénonce une 'Escroquerie' », sous la direction de Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis, *Écrits de compositeurs : Une autorité en questions*, Paris, Vrin (à paraître).

livre *What to listen for in music*, il présente avec simplicité les notions musicales fondamentales et cible le problème central de l'écoute musicale :

Il n'est pas suffisant d'écouter la musique pour ce qu'elle est à tel ou tel moment. Vous devez être capable de relier ce que vous entendez à un moment précis avec ce qui vient d'arriver ou ce qui va arriver. C'est la seule condition *sine qua non* d'une compréhension plus intelligente de la musique¹⁸. (Copland, 1939)

Mentionnons, en terminant, l'important rôle de médiateur musical qu'ont joué **Harold C. Schonberg (1915-2003)** et le musicologue **Richard Taruskin (né en 1945)**, lesquels travaillèrent au *New York Times* pendant plusieurs années¹⁹.

La note de programme et la conférence

L'invention du concert moderne favorisa l'émergence de deux outils de médiation musicale d'une grande importance, soit la note de programme et la conférence. C'est **John Ella (1802-1888)** qui donna à la note de programme la forme que nous lui connaissons aujourd'hui, et dont l'existence demeurera jusqu'à la fin du 19^e siècle un phénomène presque exclusivement britannique (Simeone, 2011). Violoniste et organisateur de concert — nous dirions aujourd'hui « travailleur culturel » —, il mena également une carrière de critique. Passionné par la musique de chambre, il fonda en 1845 la Musical Union, société de concert élitiste dont la plupart des abonnés étaient des femmes. Certains des plus grands interprètes de l'époque y furent invités, notamment Clara Schumann. Ella rédigeait des notes de programme qui étaient distribuées aux abonnés avant les concerts. Celles-ci contenaient des exemples musicaux, ce qui était une nouveauté. Il encourageait ses auditeurs à suivre le concert à l'aide de partitions et à développer une écoute attentive et silencieuse, ce qui n'allait pas de soi à l'époque²⁰.

George Grove (1820-1900), à qui l'on doit la première édition du *Grove Dictionary of Music and Musicians*, rédigea, par ailleurs, de nombreuses notes de programme pour

¹⁸ It is insufficient merely to hear music in terms of the separate moments at which it exists. You must be able to relate what you hear at any given moment to what has just happened before and what is about to come afterward. It is the only *sine qua non* of a more intelligent approach to understanding music. (Notre traduction.) Il va sans dire qu'à l'époque où Copland écrivit ce livre, le concept de *Momentform* n'avait pas encore été inventé par Stockhausen.

¹⁹ Voir Taruskin, Richard. 1995, *Text and Act*, New York, Oxford University Press.

²⁰ Pour de plus amples détails sur la vie de John Ella, voir les articles de Christina Bashford, « Learning to Listen : Audiences for Chamber Music in Early-Victorian London », *Journal of Victorian Culture*, vol. 4, n° 1, 1999, p. 25-51, et « John Ella and the Making of the Musical Union », dans *Music and British Culture, 1785-1914 : Essays in Honour of Cyril Ehrlich*, sous la direction de Christina Bashford et Leanne Langley, Oxford, 2000, p. 193-214, ainsi que celui de John Ravell, « John Ella, 1802-1888 », *Music & Letters*, vol. 34, avril 1953, p. 93-105.

les Saturday Concerts du Crystal Palace de Londres. À la demande du chef d'orchestre allemand August Manns, qui devait diriger un concert célébrant le 100^e anniversaire de naissance de Mozart, Grove prépara un texte visant à éclairer les auditeurs sur la portée de l'événement. À propos de ses motivations, Grove s'expliquait en ces termes :

I wish it to be distinctly understood that I have always been a mere amateur in music. I wrote about the symphonies and concertos because I wished to try to make them clear to myself and to discover the secret of the things that charmed me so; and from that sprang a wish to make other amateurs see it in the same way²¹. (Edwards, 1901)

Les écrits de Grove étaient constamment alimentés par ses lectures et ses discussions avec les musiciens. Il connaissait les écrits d'Ella, et disait avoir été inspiré par le travail de John Thomson (1805-1841), compositeur écossais qui écrivit la note de programme du premier des Reid Concerts²².

Bien d'autres auteurs participèrent activement à ce mouvement de popularisation qui caractérisa la vie musicale britannique. Mentionnons entre autres Charles Barry (1830-1915), dont les notes accompagnant les programmes des Richter Concerts²³ marquèrent par leur ton souvent polémique²⁴, Rosa Newmarch (1857-1940), qui rédigea pendant près de vingt ans les notes de programme des concerts du Queen's Hall Orchestra, et Edwin Evans (1874-1945), qui connaissait personnellement Diaghilev et Stravinsky, et écrivit en 1933 un essai sur *L'Oiseau de feu* et *Petrouchka*²⁵.

Cependant, un homme marqua plus que tout autre le public anglo-saxon par ses talents de pédagogue : il s'agit de **Donald Tovey (1875-1940)**. Se destinant d'abord à une carrière de pianiste compositeur, Tovey fut nommé, en juillet 1914, professeur de musique à l'Université d'Édimbourg. Trois ans plus tard, il fondait le Reid Orchestra, lequel joua un rôle de première importance dans la vie musicale de la ville. Suivant la voie tracée plus d'un demi-siècle plus tôt par Thomson (voir ci-dessus), il rédigea une

²¹ « Je veux que l'on comprenne clairement que je n'ai toujours été qu'un amateur en musique. J'ai écrit à propos des symphonies et concertos parce que je souhaitais me les rendre intelligibles et découvrir le secret des choses qui me charmaient tant; de là est venu le souhait de permettre aux autres de les voir de la même façon. » (Notre traduction.)

²² Série de concerts annuelle fondée par le général John Reid (Robertson de son vrai nom) (1721-1807) à l'occasion de la création de la chaire de musique de l'Université d'Édimbourg en 1839.

²³ Série de concerts annuelle fondée à Londres en 1879 par le chef d'orchestre Hans Richter (1843-1916).

²⁴ Lors de la création anglaise de la *Septième Symphonie* de Bruckner, il écrivit que son emploi de l'inversion par mouvement contraire « sentait le maniérisme et l'académisme » (Simeone, 2011.). (Notre traduction.)

²⁵ Edwin Evans, *Stravinsky : The Fire-bird and Petrushka*, coll. The Musical Pilgrim, Londres, 1933, 44 p.

quantité impressionnante de commentaires analytiques accompagnant les programmes de l'orchestre, commentaires auxquels il donna une forme définitive dans ses *Essays in Musical Analysis* (1935-1939). Classés par genres, ces essais forment à eux seuls une formidable introduction à la musique symphonique et chorale des 18^e et 19^e siècles (Bent et Pople, 2012). Nous en reproduisons ici un extrait où Tovey, analysant le premier mouvement de la *Deuxième symphonie* de Beethoven, met en évidence l'originalité de son style en regard de ceux d'Haydn et de Mozart :

The *Second Symphony* begins with a grand introduction, more in Haydn's manner than in Mozart's. It is Haydn's way to begin his introduction, after a good *coup d'archet*, with a broad melody fit for an independent slow movement, and to proceed from this to romantic modulations. Mozart, on the rare occasions when he writes a big introduction, builds it with introductory types of phrase throughout. Beethoven here makes the best of both methods; and the climax of his romantic modulations, instead of ending in one of Haydn's pauses in an attitude of surprise, leads to a fine quiet ('dominant-pedal') approach, in Mozart's grandest style, that finally runs without break into the allegro.²⁶. (Tovey, 1989)

Tovey rejetait tout dogmatisme, cherchant d'abord et avant tout à souligner ce que l'auditeur « moyen » pouvait percevoir à l'écoute seule. D'ailleurs, il n'hésitait pas à montrer les limites de son entreprise :

[The] naive listener already possesses the right musical sensations. These are as direct as the colours of a sunset or the tastes of a dinner. Connoisseurship comes from experience, not from verbal explanations²⁷. (Bent et Pople, 2012)

L'importance de Tovey demeure incontestable. Il a eu la bonne idée de publier ses notes de programme, et c'est certainement l'une des raisons pour lesquelles il fait toujours autorité auprès du public anglo-saxon.

En France, la fondation des Concerts populaires (1861), de l'Association artistique des Concerts Colonne (1873) et de la Société des Nouveaux Concerts (1881) permit au public

²⁶ « La *Deuxième Symphonie* débute avec une grande introduction faisant plutôt penser à Haydn qu'à Mozart. Il appartient à Haydn de commencer son introduction, après un bon coup d'archet, par une mélodie large qui conviendrait à un mouvement lent indépendant, avant de poursuivre par des modulations expressives. Mozart, lors des rares occasions où il écrit une grande introduction, la construit avec des phrases d'un type introductif d'un bout à l'autre. Beethoven fait ici un usage judicieux des deux méthodes. Le point culminant de ses modulations romantiques, au lieu de s'interrompre par un de ces silences surprenants propres à Haydn, aboutit plutôt à une discrète pédale de dominante qui rappelle le grand style de Mozart, conduisant directement à l'allegro. » (Notre traduction.)

²⁷ « L'auditeur inexpérimenté possède déjà les bonnes sensations musicales. Elles sont aussi franches que les couleurs d'un coucher de soleil ou les saveurs d'un dîner. Le savoir provient de l'expérience, non des explications. » (Notre traduction.)

d'assister régulièrement à des concerts dont l'objectif était de lui faire découvrir un répertoire symphonique méconnu, celui-ci ayant plutôt l'habitude d'aller à l'opéra. Ce fut également l'occasion de guider son écoute par le biais d'un discours approprié. À ce titre, citons la contribution de **Charles Malherbe (1853-1911)**, qui écrivit plusieurs notes de programme pour les Concerts Colonne (Passler, 2002).

Mentionnons également qu'au début du 20^e siècle, certaines sociétés savantes, dont l'École des Hautes Études Sociales et la Société Internationale de Musique, suivirent les traces de Fétis en organisant de nombreux concerts commentés par les plus grands musicologues de l'époque, notamment **Maurice Emmanuel (1862-1938)**, **Romain Rolland (1866-1944)** et **Pierre Aubry (1874-1910)**²⁸.

En portant un regard critique sur leurs contemporains, Schumann et Berlioz ont été les premiers compositeurs à avoir marqué l'histoire de la médiation musicale. Ils auront de nombreux successeurs, notamment Hugo Wolf (1860-1903), qui travailla entre 1884 et 1887 pour la revue viennoise *Salonblatt*, et Claude Debussy (1862-1918) — alias « Monsieur croche » —, qui publia de nombreux articles dans la *Revue blanche*²⁹. Cependant, à partir du milieu du 19^e siècle, certains compositeurs ne se contentent pas de commenter l'actualité musicale : ils se servent de leurs écrits comme un moyen de guider l'écoute des auditeurs. Tel est le cas d'**Olivier Messiaen (1908-1992)**. Professeur d'harmonie puis d'analyse au Conservatoire de Paris, Messiaen était de l'avis de ses étudiants un pédagogue hors pair³⁰. Il rédigea de nombreux commentaires portant sur ses œuvres. Le texte suivant, qui porte sur *Cinq Rechants*, démontre qu'il savait transmettre ses idées avec simplicité :

Le titre est un hommage au *Printemps* de Claude Le Jeune, chef-d'œuvre d'écriture chorale et chef d'œuvre de rythme. Dans le *Printemps*, les couplets sont appelés « chants », les refrains « rechants ». Ici, chants et rechants alternent également, avec des variantes dans la présentation. Le troisième rechant, par exemple, affecte la forme : Introduction – 1^{er} couplet – refrain (ou rechant) – 2^e couplet – refrain (ou rechant) – 3^e couplet plus long formant développement –

²⁸ La série de conférence donnée en 1911 à l'École des Hautes Études Sociales rassemblait dix séances : « Musique antique », « Musique du Moyen-Âge », « Musique de la Renaissance », « XVII^e siècle », « XVIII^e siècle », « XIX^e siècle », « Musique contemporaine », « Musique exotique », « Musique populaire » et « Esthétique et technique musicale » (Campos, 2006, p. 21-22.).

²⁹ Citons le travail des compositeurs Paul Dukas (1865-1935), Charles Koechlin (1867-1950) et Florent Schmitt (1870-1958), qui ont également tous été critiqués.

³⁰ Voir à ce sujet Boivin, Jean. 1995, *La classe de Messiaen*, Paris, Christian Bourgois éditeur.

Coda. Mélodiquement, l'œuvre procède de deux sources : le « harawi » ou « yaravi », chant d'amour folklorique du Pérou et de l'Équateur, et « l'alba », chant d'aubade du moyen-âge, dans lequel une voix supraterrrestre avertit les amants que la nuit d'amour va finir (écouter les chants d'amour du troubadour Jaufré Rudel, « l'alba » du troubadour Folquet de Marseille, écouter aussi, dans le même esprit, la voix de Brangien au deuxième acte du *Tristan* de Wagner, et certaines paroles de la *Juliette* de Shakespeare, de la *Mélisande* de Debussy). Rythmiquement, l'œuvre emprunte pour une part aux « Deçi-Tâlas », rythmes provinciaux de l'Inde : exemple, le premier couplet du premier Rechant, qui superpose le Tâla « Miçravarna » au Tâla « Simbavikrama » (Messiaen 2012)

Mentionnons que de nombreux compositeurs chercheront par leurs écrits non pas à « guider l'écoute » des mélomanes, mais d'abord et avant tout à justifier leur démarche artistique auprès de leur pairs ou des musicologues. Tel fut le cas de Richard Wagner (1813-1883)³¹ ou encore Pierre Boulez (né en 1925)³².

La radio et la télévision

L'apparition au cours du 20^e siècle des médias de masse comme la radio et la télévision transforma également le visage de la médiation musical. Au Québec, l'importance est particulièrement grande alors que la presse musicale spécialisée d'ici ne connaît pas le même succès qu'en Europe³³. Le premier concert d'œuvres canadiennes a été diffusé le 23 mai 1930. S'ensuivit la diffusion d'émissions spécialement consacrées aux compositeurs québécois tel que Rodolphe Mathieu (Lefebvre, Pinson *et al.*, 2009). Il faut ici souligner la contribution de la musicologue **Maryvonne Kendergi (1915-2011)**, véritable ambassadrice de la musique contemporaine au Québec. Présente à la plupart des festivals européens entre 1957 et 1963, Kendergi rapporta plusieurs entrevues diffusées sur les ondes de Radio-Canada (Rochon et Thomas, 2012). Ajoutons qu'à côté de cette « spécialiste » de la musique se tient un homme qui, grâce à sa passion communicatrice, s'impose comme une référence pour de nombreux mélomanes québécois : **Edgar Fruitier (né en 1930)**. Fruitier anima l'émission *Matinales* sur les ondes de la chaîne culturelle de Radio-Canada, en plus de faire paraître *Les Grands*

³¹ Voir Wagner, Richard. 1922-1931, *Œuvres en prose*, traduit par J.-G. Prod'homme, F. Holl, F. Caillé et L. van Vassenhove, Paris, Delagrave, 13 vol.

³² Voir Boulez, Pierre. 1977, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Denoël-Gonthier.

³³ Il semblerait que l'indifférence des lecteurs soit une des raisons majeures des échecs rencontrés par la plupart des périodiques musicaux d'alors (Tremblay, 2006).

Classiques d'Edgar, série de quatre coffrets rassemblant des enregistrements issus de sa propre collection, lesquels sont accompagnés de brèves notices historiques.

Ailleurs en Amérique du nord, deux musiciens ont retenu notre attention par leur implication auprès du public : le chef d'orchestre américain **Leonard Bernstein (1918-1990)** et le pianiste canadien **Glenn Gould (1932-1982)**. Si la passion dévorante que Bernstein avait pour la musique s'exprimait avant tout par ses interprétations toujours énergiques du répertoire symphonique, il sut également transmettre son amour de la musique grâce aux voies de la médiation musicale. Dans les *Young People's Concerts*, Bernstein put rejoindre un très large auditoire, cette série télévisée étant diffusée non seulement aux États-Unis, mais également un peu partout à travers le monde entre 1958 et 1972. Ajoutons que la série de six conférences intitulée *The Unanswered Question*, qu'il donna en 1973 à l'Université Harvard devant un public majoritairement composé d'étudiants, bénéficia elle aussi d'une très large diffusion, cette fois grâce à l'avènement du DVD.

Gould sut également tirer parti des moyens de communication de masse. À partir des années 1960, il choisit de délaissé la vie de concert pour se consacrer à l'enregistrement studio. C'est alors qu'on le voit multiplier ses apparitions sur les ondes de la CBC, interprétant et commentant, souvent de façon très détaillée, les œuvres de Bach, Beethoven, Schoenberg, Scriabine, Strauss et Webern. L'érudition de Gould, combinée à ses dons de communicateurs, en a fait un médiateur musical hors pair, et comme Bernstein, un musicien véritablement complet.

Ce bref survol nous permet de constater que la médiation musicale revêt les formes les plus diverses et qu'elle est pratiquée par tous les acteurs de la scène musicale, qu'ils soient musicologue, compositeur ou interprète. On remarque également que la note de programme, forme emblématique de la médiation musicale, n'aurait probablement pas vu le jour sans le développement de la critique musicale et des ouvrages de vulgarisation. Quant aux médias de masse, ils permirent d'inscrire la médiation musicale dans ce mouvement de démocratisation de la culture qui caractérise le siècle dernier. Si nous nous sommes ici attaché à identifier les figures les plus importantes de ce mouvement, nous ne sommes pas arrêté à leur réalité professionnelle, une dimension que nous tenterons d'éclairer dans le prochain chapitre.

Chapitre II : Étude de cas

Être médiateur musical aujourd'hui

Pour la plupart des gens, le musicologue est avant tout un intellectuel. C'est également l'image qui est véhiculée dans les universités, et nombreux sont ceux qui, tout au long de leurs études en musicologie, aspirent à occuper un poste de professeur au sein d'une université. Cependant, ce milieu professionnel n'offrant que peu d'ouverture, seule une minorité d'entre eux y parviennent. Ils travaillent alors comme chercheurs indépendants ou personne-ressource au sein d'organismes de production ou de diffusion³⁴. D'autres encore accordent une importance particulière à des activités appartenant au domaine de la médiation musicale. Tel est le cas de Pierre Vachon, Guy Marchand et Dujka Smoje, trois musicologues interviewés dans le cadre de cette étude. Leur témoignage, que nous compléterons à l'aide de notre propre expérience de travail, nous permettra d'avoir une meilleure idée de la réalité professionnelle des médiateurs musicaux à Montréal, tout en mettant en évidence les lacunes d'un programme universitaire qui prétend préparer les étudiants au marché du travail.

Profils professionnels

Pierre Vachon, qui a étudié le violon, a fait un détour par la traduction avant d'obtenir en 2003 un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal sous la direction de Marcelle Guertin³⁵. Après avoir travaillé de façon contractuelle pour l'Opéra de Montréal entre 2002 et 2006, il devient en septembre 2006 le directeur du secteur Communication, éducation et projets spéciaux de cet organisme. Pierre Vachon est également un homme de radio. Il a travaillé successivement pour Radio-Canada (1996-2011), Radio Ville-Marie (2004-2008) et Vox Canal (2008-2010). Il a aussi rédigé les notices biographiques d'Emma Albani, Romain-Octave Pelletier et Rodolphe Plamondon pour le *Dictionnaire biographique du Canada*.

³⁴ Ajoutons que nombre de diplômés des cycles supérieurs sont engagés comme auxiliaires de recherche afin d'effectuer les tâches les plus diverses : transcription, indexation, recensement, etc. Cette situation, qui ne peut être que temporaire, leur permet néanmoins d'acquérir un savoir-faire utile à la poursuite de leur cheminement professionnel.

³⁵ Vachon, Pierre. 2003, « Essai de titrologie musicale : Carnaval, op. 9, Kreisleriana, op. 16, et autres titres d'oeuvres pour piano seul de Robert Schumann », thèse de doctorat, Montréal, Faculté de musique, Université de Montréal.

Guy Marchand, ex-luthiste et cofondateur du Studio de musique ancienne de Montréal, est chargé de cours au campus Longueuil de l'Université de Sherbrooke, où il enseigne l'histoire de la musique devant un auditoire majoritairement composé de mélomanes. Interprète actif, il fonda en 1974 le Studio de musique ancienne de Montréal en compagnie de Réjean Poirier et Christopher Jackson. De 1981 à 1983, il étudia en Angleterre à la Guildhall School of Music and Drama en compagnie Nigel North, mais un problème de dos et une tendinite l'obligèrent à cesser complètement ses activités d'instrumentiste et à se consacrer à la recherche. C'est ainsi qu'en 1999, il obtient un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal sous la direction de Jean-Jacques Nattiez³⁶. Comme Pierre Vachon, il a travaillé pour Radio-Canada, concevant plus de 150 émissions dans le cadre de la série *Musique en Fête*. Il a également donné de nombreuses conférences avant concert pour l'Orchestre symphonique de Montréal, et a participé pendant plus de 20 ans aux *Belles Soirées*. Il rédige actuellement un livre traitant du rapport en Mozart et Salieri.

Dujka Smoje est la seule des trois musicologues à avoir occupé un poste de professeur régulier dans une université. Elle étudia aux universités de Sarajevo et de Paris, avant d'obtenir en 1967 un doctorat en histoire à l'Université de Poitiers sous la direction de Solange Corbin³⁷. Tout au long de sa carrière, elle partagea son temps entre la recherche et la médiation musicale. Entre 1989 et 1999, elle a conçu et animé une série de cours télévisés portant sur l'histoire de la musique occidentale. Maintenant à la retraite, elle donne régulièrement des conférences destinées au grand public, notamment au Musée des Beaux-Arts de Montréal.

En dehors de leurs activités particulières, ces trois musicologues ont tous écrit des notes de programme et, dans le cas de Pierre Vachon et Guy Marchand, de nombreuses notes d'enregistrement³⁸. Guy Marchand organise depuis une dizaine d'années des « voyages

³⁶ Marchand, Guy. 1999, « Bach et le nombre d'or, ou, La "passion selon Jean-Sébastien" », thèse de doctorat, Montréal, Faculté de musique, Université de Montréal. Le contenu de cette thèse a également fait l'objet d'un livre paru aux éditions de L'Harmattan.

³⁷ Smoje, Dujka. 1967, « Répertoire des manuscrits musicaux notés de l'ancien diocèse de Poitiers (XI^e-XIV^e siècle) », thèse de doctorat, Poitiers, Université de Poitiers.

³⁸ Pierre Vachon a notamment rédigé les notes de tous les enregistrements de Yannick Nézet-Séguin consacrés aux symphonies de Bruckner : *Bruckner 4* (ACD22667), *Bruckner 7* (SACD22512), *Bruckner 8* (ACD22513) et *Bruckner 9* (SACD22514). Quant à Guy Marchand, il a préparé plusieurs dizaines de notes d'enregistrement pour l'étiquette Analekta. Mentionnons celles rédigées pour les disques *Strauss: Lieder* (AN 2 9913), avec Aline Kutan et Louise-

musicaux » en Europe. Préparés quelques semaines à l'avance, ces voyages permettent aux mélomanes de vivre une expérience musicale singulière. En mai 2011, ils ont prit part aux festivités entourant le centenaire de la mort de Mahler. Véritable marathon musical, l'événement comptait 11 concerts en 13 jours et rassemblait 10 des meilleurs orchestres du monde³⁹. Ajoutons que Dujka Smoje a adopté une démarche semblable en préparant trois stages d'été en Provence et en Grèce entre 1998 et 2001⁴⁰.

Les conditions de travail

Le travail du médiateur musical s'apparente, à plus d'un égard, à celui du musicologue; cela n'a rien d'étonnant, puisque la médiation musicale n'est qu'une forme particulière de transmission du savoir musicologique. Concrètement, il se traduit par des lectures annotées, l'écoute d'œuvres avec partition, la rédaction ou, dans le cas d'une intervention orale, la simple mise en forme des idées. Lorsqu'il rédige une note de programme, le médiateur musical est parfois appelé à traduire le texte des œuvres chantées et à uniformiser le contenu du programme. En somme, la médiation musicale est une activité essentiellement intellectuel et solitaire.

On ne sera pas surpris d'apprendre que le travail du médiateur musical n'est généralement encadré par aucun syndicat. Cette absence d'instance régulatrice fait en sorte que la rémunération devient rapidement un enjeu de première importance, d'autant plus qu'il appartient le plus souvent au médiateur musical de fixer le cadre spatio-temporel de son travail⁴¹. Le tableau de la page suivante donne un aperçu des cachets reçus par les trois musicologues interviewés en fonction de la forme de médiation musicale (note de programme, note d'enregistrement ou conférence), de l'organisme qui a fait appel à leur service et de l'ampleur du travail demandé (nombre de mots dans le cas d'une note de programme ou d'enregistrement, nombre de minutes dans le cas d'une conférence).

Andrée Baril, et *Mondonville: Pièces de clavecin avec voix ou violon, opus 5 (AN 2 9920)*, avec Shannon Mercer, Luc Beauséjour et Hélène Plouffe.

³⁹ L'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, le Concertgebouw d'Amsterdam, le London Symphony Orchestra, le New York Philharmonic et le Philharmonique de Vienne, entre autres.

⁴⁰ *L'Héritage médiéval dans la musique de notre temps* (1998), *L'authenticité dans tous ses états* (1999) et *L'actualité de la pensée musicale des Grecs anciens* (2001).

⁴¹ Le cas de Pierre Vachon est ici exceptionnel, étant donné que ses activités s'intègrent à une politique de démocratisation de la culture propre à l'Opéra de Montréal, un organisme qui est en mesure de lui fournir des conditions de travail stables.

Premier constat : la variation extrême des cachets. Cela est particulièrement vrai dans le cas de la conférence, où les montants reçus vont de 50 \$ à 750 \$. À l'inverse, la note d'enregistrement semble être la forme de médiation musicale pour laquelle le cachet est relativement fixe, entre 300 \$ et 400 \$. Ces données semblent indiquées que la rémunération des médiateurs musicaux dépend essentiellement des ressources budgétaires de l'organisme, ce que confirme notre propre expérience⁴².

Forme	Organisme	Longueur (mots) / Durée (min)	Cachet (\$)
N. de progr.	Orchestre symphonique de Montréal	1 000 - 3 000	200-250 (400 ⁴³)
N. d'enreg.	ATMA Classique	1 500	300
	Analekta	1 000	300-400
Conférence	Les Frères de Jérusalem	90-150	50
	Université du troisième âge (UdeS)	90	150
	Société des conférences		200
	Les Belles soirées (UdeM)		200-250
	Opéra de Montréal	30	250
	Maison de la culture	90	300
	Musée des beaux-arts de Montréal		300-350
	Fondation Arte Musica		350-450
	Quatuor Molinari		500
	Centre d'arts Orford		500
	Société du Palais Montcalm		750

Tableau 1 – Cachet reçu par forme, organisme et ampleur du travail

Cette réalité a une conséquence fâcheuse. En effet, il n'existe aucune corrélation entre l'ampleur du travail et le cachet reçu. Ainsi, une note de programme rédigée pour l'Orchestre symphonique de Montréal rapporte entre 200 \$ et 250 \$, qu'elle compte 1 000 ou 3 000 mots. Par ailleurs, on constatera que la conférence est la forme de médiation musicale la mieux rémunérée, ce qui n'est pas surprenant si l'on considère qu'elle requiert, contrairement à la note de programme ou d'enregistrement, la participation active du médiateur musical.

⁴² Depuis maintenant plus de quatre ans, Clavecin en concert nous donne un cachet de 75 \$ pour une note de programme d'environ 1 000 mots, alors que la seule note de programme que nous ayons écrite pour Arion orchestre baroque nous rapporta quant à elle plus de 200 \$. Bien que nous ne connaissions pas la situation financière de ces deux organismes, il est évident qu'Arion orchestre baroque est en mesure, de par son importance, d'offrir des cachets plus intéressants que Clavecin en concert, un organisme dont la quasi-totalité des membres travaillent bénévolement.

⁴³ C'est le montant demandé par Guy Marchand. D'abord négocié avec l'étiquette Analekta il y a une quinzaine d'années pour la rédaction d'une note d'enregistrement, ce montant devint par la suite son tarif de base.

Selon L'Union des écrivaines et écrivains québécois (UNEQ), le tarif de base suggéré pour la rédaction d'un texte commandé est de 50 \$ à 60 \$ de l'heure, alors qu'une conférence devrait rapporter au minimum 500 \$, incluant la préparation⁴⁴. Il semble cependant que le milieu musical échappe à cette politique, car les trois musicologues interviewés nous disaient ne jamais avoir été payé à un taux horaire⁴⁵. Il va sans dire que cette situation est loin d'être satisfaisante. Pierre Vachon, qui travaille à l'Opéra de Montréal, s'assure certes d'une sécurité d'emploi à laquelle le « pigiste » n'a pas accès, mais il avoue lui-même que le milieu musical ne prend pas conscience du fait que le travail de médiation musicale demande un très haut niveau d'investissement personnel :

Les gens qui nous engagent ne réalisent peut-être pas tout ce qu'il y a derrière. C'est comme si on engageait Pavarotti, mais qu'on le payait le prix d'un étudiant de première année de bac... Nous avons du chemin à faire. Je donnais récemment une conférence sur l'opéra qui m'a demandé une semaine de préparation pour un cachet de 150 \$!

Malheureusement, il semble que le niveau de rémunération des médiateurs musicaux sera toujours soumis aux aléas du marché, ce que confirme Guy Marchand :

Quand j'ai commencé à donner des conférences au début des années 1980, la Chapelle du Bon Pasteur, les Maisons de la culture de Montréal et les bibliothèques et centres culturels des banlieues avaient tous des agents culturels et des budgets pour la culture qui faisaient que je recevais de 300 \$ à 400 \$ pour une conférence d'environ deux heures. Après la récession des années 1992 et 1993, j'ai vu disparaître, en l'espace de deux ans, à peu près tous ces agents culturels, et fondre de manière drastique leur budget. J'ai vu mes cachets diminuer de plus de 50 %. J'ai arrêté de faire ce circuit.

Puisque la plupart des organismes offre au médiateur musical un cachet, celui qui est un tant soit peu soucieux de la qualité de son intervention sortira presque assurément perdant de cette entreprise, étant donné que le montant accordé est bien souvent minime en regard des nombreuses heures de travail qu'il y aura consacrées. Pour toutes ces raisons, celui qui s'adonne à la médiation musicale se voit souvent dans l'obligation

⁴⁴ Ces montants ne sont donnés qu'à titre indicatif; l'UNEQ précise que certains facteurs sont à prendre en considération lors de la négociation du contrat, notamment l'expérience et le renom de la personne engagée, la longueur du texte ou la durée de la conférence, le temps de préparation investi par l'écrivain ou le conférencier et... les moyens financiers de l'organisme diffuseur. Pour de plus amples détails, voir le site Internet <http://www.uneq.qc.ca>.

⁴⁵ À notre connaissance, seule la Société de musique contemporaine du Québec a adopté ce mode de rémunération pour la rédaction de notes de programme, soit 25 \$ de l'heure. Cependant, il faut mentionner que cet organisme a l'habitude de commander des notices d'œuvres, lesquelles sont soigneusement conservées dans une base de données afin de les réutiliser ultérieurement.

d'avoir un travail d'appoint (enseignement, gestion, édition, etc.) afin de s'assurer une certaine aisance financière.

La reconnaissance sociale

Les témoignages de reconnaissance jouent également un rôle fondamental dans la réalité professionnelle des médiateurs musicaux. Particulièrement importants en début de carrière, ils permettent de développer sa confiance en soi, ce qui facilite le processus d'intégration au marché du travail. Nul ne sera surpris d'apprendre que les auditeurs accueillent presque toujours favorablement la démarche des médiateurs musicaux : Dujka Smoje disait recevoir de nombreux courriels de remerciement suite à ses interventions publiques, et nous avons personnellement eu le plaisir de voir notre travail salué à deux reprises par la critique (Appendices A et B).

Pour ce qui est des musiciens, Pierre Vachon nous disait que la plupart d'entre eux se montrent indifférents à son travail. Rappelons cependant qu'il fait ici référence à des musiciens d'orchestre n'entretenant aucun contact direct avec le public, ce qui explique probablement pourquoi ils n'apprécient pas à sa juste valeur le travail de médiation musicale. En effet, Guy Marchand nous mentionnait que Charles Dutoit était très intéressé par ses conférences avant concert à l'époque où il était toujours à la barre de l'Orchestre symphonique de Montréal, tandis que Dujka Smoje, qui a été invité à quelques reprises par le Quatuor Molinari, nous confiait qu'elle reçut à chaque fois un accueil des plus chaleureux de la part des musiciens.

Quant aux musicologues, Dujka Smoje disait avoir observé que certains d'entre eux ne s'intéressent peu à la médiation musicale. Selon elle, cela s'explique par le fait que la médiation musicale est souvent perçue par le milieu musicologique comme une activité moins « sérieuse » que la recherche. Au contraire, Guy Marchand avouait que certains musicologues reconnaissent la valeur de la médiation musicale tout en soulignant que leur charge de travail ne leur permet pas de se consacrer facilement à des activités de médiation musicale :

Je pense qu'ils aimeraient pouvoir faire ça s'ils avaient le temps, de pouvoir partager leur travail entre la recherche « dure » et la vulgarisation. Mais dans le contexte universitaire actuel, je pense que la charge de travail est trop lourde : les cours, les séminaires, les suivis des mémoires de maîtrise et des thèses de

doctorat, les réunions de comités et sous-comités à n'en plus finir, les conférences dans les colloques, les articles dans les revues, quand on n'a pas à participer à leurs gestions, etc.

Bien que certains professeurs de musicologie valorisent et pratiquent des activités de médiation musicale, il n'en demeure pas moins que leur réputation auprès de leurs pairs et des organismes subventionnaires repose avant tout sur la qualité et le nombre de leurs publications scientifiques et interventions publiques dans le cadre d'activités organisées par le milieu universitaire que sur leur degré d'investissement auprès du grand public.

Quoi qu'il en soit, il est pour nous évident que la médiation musicale a autant de valeur que la recherche. Rappelons que dans le domaine des sciences, la vulgarisation profite non seulement aux néophytes, mais également aux scientifiques, car la diffusion à grande échelle d'une nouvelle théorie en favorise la critique constructive et permet même, dans certain cas, l'émergence de nouvelles découvertes⁴⁶. À notre avis, il n'en va pas autrement dans le domaine des arts. Les musicologues — particulièrement ceux s'intéressant à l'objet musical — pourraient certainement bénéficier du regard critique des mélomanes, car l'écoute de ces derniers n'étant pas altérée par telle ou telle vision analytique, leur conception « naïve » de la musique pourrait, dans certains cas, se révéler particulièrement enrichissante.

Le savoir-faire

Pierre Vachon et Dujka Smoje ont formulé d'intéressantes remarques concernant le programme de baccalauréat en musicologie offert à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Selon eux, le problème majeur est qu'il n'offre que très peu d'outils permettant aux étudiants de s'exprimer efficacement en public. Pierre Vachon nous mentionnait à quel point il est important pour le musicologue de se soucier de ses auditeurs, et de ne pas les embrouiller par un discours abscons :

J'ai beaucoup de commentaires de gens qui viennent me voir et me disent : « Je ne suis pas sûr d'avoir compris... » Cela m'éclaire énormément sur comment je dois articuler mon discours. Le rôle des interprètes, c'est d'être fidèle à la musique en la jouant, en maîtrisant la technique pour être capable de la rendre avec le plus de justesse possible. Nous, notre rôle, c'est de nous faire comprendre.

⁴⁶ Ce phénomène est d'ailleurs connu sous le nom de *sérendipité*.

Si les étudiants de premier cycle ont l'occasion de s'exprimer oralement en classe par le biais de cours exposés⁴⁷, nous avons constaté en revanche que la dimension méthodologique de cette activité ne se limite souvent qu'à quelques « tuyaux » disséminés dans le plan de cours ou révélés au hasard d'une conversation avec le professeur. Il semble en effet que les professeurs accordent souvent trop d'importance au fond, et ce, au détriment de la forme, un phénomène qui, selon Dujka Smoje, se vérifie également dans tout le milieu musicologique :

Les présentations musicologiques aux colloques, conférences ou congrès sont souvent la lecture pure et simple d'un texte, rédigé avec précision, prêt pour la publication. Or, l'intérêt de la communication orale est justement l'interaction immédiate entre l'auditeur et l'orateur. La lecture d'un texte ne permet pas ce contact, et se limite à la transmission passive des informations dont l'intérêt se disperse, malgré la formulation impeccable de l'écrit. Alors que les colloques devraient être des occasions de communications vivantes, mettant en relief différents aspects d'un sujet, aussi bien son contenu factuel que son implication humaniste, la présentation lue d'une voix monotone, sans contact du regard, ne fait que susciter l'ennui. L'auditeur s'en va, préférant attendre la publication qu'il pourra consulter librement.

On ne peut nier que certains musicologues ont à cœur de rendre leur présentation dynamique en préparant un diaporama ou en faisant écouter des exemples musicaux; il est seulement regrettable que nombre d'entre eux n'entrent pas véritablement en contact avec leur public. En étant trop esclaves de leur texte, ceux-ci ne finissent que par s'adresser à un lecteur imaginaire plutôt qu'aux auditeurs présents dans la salle. Lorsque l'on compare les conférences musicologiques à celles présentées dans le cadre des événements TED⁴⁸, par exemple, on en conclut rapidement que le modèle centré autour du texte écrit est loin d'être satisfaisant. Les spécialistes invités lors des événements TED se tiennent toujours debout, ne consultent que des notes (et encore, du coin de l'œil) et adopte une attitude décontractée qui ne peut que favoriser la réception d'un discours qui, par ailleurs, touche souvent à des questions extrêmement pointues. Nous croyons qu'il s'agit là d'un idéal de vulgarisation auquel le milieu musicologique devrait tendre.

⁴⁷ Les occasions de s'exprimer formellement en classe se multiplient à partir du deuxième cycle.

⁴⁸ Fondé en 1984, TED est un organisme à but non lucratif dont le mandat s'incarne dans le slogan « Diffuser les idées qui en valent la peine » (*Ideas Worth Spreading*). Pour de plus amples détails sur cet organisme, voir le site Internet <http://www.ted.com>.

Créer un cours touchant directement à l'expression orale semble être la solution la plus radicale à ce problème, mais ce n'est pas la seule. Il serait également possible d'inciter les professeurs à accorder une place plus importante à la manière dont il faut s'exprimer oralement si l'on souhaite capter son auditoire. Cela contribuerait certainement à former des chercheurs plus complets, tout en évitant à ceux qui sont particulièrement intéressés par la médiation musicale de se retrouver dans une situation où ils doivent « apprendre sur le tas ». Si l'université est un lieu traditionnellement associé à la transmission du savoir théorique, nous croyons cependant qu'elle devrait aussi dispenser aux étudiants un savoir-faire spécifique à leur champ d'étude. La langue étant un outil fondamental pour tous les musicologues, l'expression orale devrait être un enjeu pédagogique de première importance dans leur formation, au même titre que l'expression écrite⁴⁹.

⁴⁹ D'ailleurs, les musicologues ne seraient pas les seuls à bénéficier de cette formation, les interprètes et les compositeurs y gagneraient aussi, puisqu'il n'est pas rare de nos jours de les voir prendre la parole durant les concerts.

SECONDE PARTIE

La médiation musicale comme outil pédagogique

Chapitre III : Une typologie des discours médiateurs

Avant de nous intéresser à la manière dont le médiateur musical peut s'adresser à l'auditeur, nous avons pensé qu'il serait utile de dresser une liste exhaustive des types de discours auquel celui-ci peut faire appel. Pour ce faire, nous avons examiné un périodique qui a joué un rôle central dans la vie musicale parisienne du début du 20^e siècle, soit *Le Guide du concert*. Publié entre 1910 et 1939, ce périodique servait en quelque sorte de vitrine aux différents ensembles et orchestres qui y dévoilaient hebdomadairement, puis mensuellement, leur programmation à venir. Le véritable intérêt de ce périodique réside cependant dans le fait qu'il rassemble également des commentaires sur les œuvres citées, lesquels possèdent toutes les caractéristiques des notes de programme ou d'enregistrement. Ces commentaires sont toujours anonymes, ce qui peut surprendre étant donné qu'aujourd'hui, ce genre de texte est toujours signé.

Ce travail de recension nous a permis de confirmer le bien-fondé d'une observation que nous avons préalablement faite dans le cadre de nos études de baccalauréat, à savoir que le propos des notes de programme — et, par extension, de toute forme de médiation musicale — ne touche qu'à l'un ou l'autre de ces trois objets : l'œuvre, le compositeur ou l'exécution. Six discours distincts ont été identifiés (Tableau 1), lesquels se subdivisent à leur tour en une série de thèmes que nous avons illustrés à l'aide d'un ou de quelques passages extraits du périodique. Cette typologie des discours médiateurs est une sorte de vade-mecum pour le médiateur musical, qui pourra y puiser son inspiration lorsque viendra le temps de commenter une œuvre.

L'œuvre	Le compositeur	L'exécution
Analytico-descriptif	Biographique	Événementiel
Contextuel		Exécutif
Normatif		

Tableau 2 — Types de discours médiateurs

Discours portant sur l'œuvre

A. Discours analytico-descriptif

Ce discours porte sur la réalité sonore de l'œuvre musicale. Grâce à ce lui, le médiateur espère faire pénétrer l'auditeur au cœur de la musique, quitte à se voir parfois reprocher d'avoir un propos trop « technique ». Cette critique pourra aisément être évitée si le médiateur prend la peine de définir ses termes au moment où il les emploie, ou alors, dans le cas d'une note de programme, les reporter à la fin, dans un glossaire. Cette astuce, que nous avons nous-même employée mainte fois, est moins utile dans le cas d'une note d'enregistrement, car l'auditeur est en mesure de chercher lui-même la définition d'un terme qu'il ne comprendrait pas. Onze thèmes se rapportent au discours analytico-descriptif : le genre, l'instrumentation, la forme, les procédés de composition, les repères thématiques, la mise en récit, le caractère, la symbolique, l'origine textuelle, la trame narrative et la mise en récit. Notons que l'origine textuelle, la trame narrative et la mise en musique ne sont employées que pour commenter des œuvres vocales.

1. Genre

Comme nous l'avons dit, lors d'une récente notice, le Poème Héroïque de M. Amédée Reuchsel, est une sorte de « Concertstück » pour violoncelle, bien que la partie symphonique y soit fort importante et que l'orchestre y dialogue constamment avec son protagoniste.

Le Guide du concert, 17 février 1912, p. 326

2. Instrumentation

Cette mélodie⁵⁰ qui figure sous l'opus 12 dans l'œuvre de Berlioz, fut écrite originellement avec accompagnement de piano et de violoncelle *ad libitum*, en 1832. L'arrangement pour orchestre avec addition de développements plus amples ne fut fait qu'en 1848.

Le Guide du concert, 10 janvier 1914, p. 200

3. Forme

Quoi qu'il en soit, M. Saint-Saëns découpe son œuvre⁵¹ en quatre parties; mais, de même que dans le *Concerto* pour piano et dans la première *Sonate* pour piano et violon, deux divisions sont nettement apparentes. Le premier mouvement, arrêté dans ses

⁵⁰ Il s'agit de *La Captive*.

⁵¹ Il s'agit de la *Symphonie en ut mineur*, op. 78, « avec orgue ».

développements, sert d'introduction à l'*Adagio*, et le *Scherzo* est relié par un procédé analogue au *Finale*.

Le Guide du concert, 30 octobre 1913, p. 11

4. Procédés de composition

Après la reprise et un épisode court, la même idée s'épuise en modulations expressives et s'élargit sur la fin quand le ton initial reparaît, mais avec des harmonies nouvelles⁵².

Le Guide du concert, 1^{er} novembre 1913, p. 52

Les deux thèmes de l'*Allegro* sont issus l'un de l'autre, le premier en mineur, souple et gracieux, le second en majeur, tendre, caressant et passionné. Ils se superposent dans la coda.

Le Guide du concert, 31 janvier 1920, p. 141

Fréquemment les périodes du discours de style franchement unitonal s'orientent vers les tons et modes du voisinage, sans toutefois perdre de vue le pôle principal d'aimantation.

Le Guide du concert, 19 octobre 1923, p. 25

5. Repères thématiques

Voici une analyse succincte de cette œuvre⁵³ :

I. Une Introduction lente contient l'exposé aux cordes graves du thème (R)⁵⁴ que reprennent les cors, bassons, clarinettes, et enfin les violons qui, après un intermède allegro de 26 mesures — le font aboutir à un crescendo renforcé par des roulements de timbales. La seconde partie de ce Lento est écrite en fa mineur. Cette tonalité sera également celle de l'*Allegro* qui amène un élément nouveau (S) en fa majeur :

Les trompettes, la, si, la la, etc., facilitent la première exposition particulièrement brillante de (S) qui, peu à peu, gagnera le second plan pour servir de formule d'accompagnement à (R), dans les développements. [...] Ce dernier thème empruntera la voix des cuivres pour conclure magistralement.

II. Dans l'*Allegretto*, le cor anglais exhale une cantilène (T) que soutiennent les contrechants des « cordes » et les accords pincés des harpes. Après l'énoncé d'un nouveau motif apparaît aux violons, en sourdine, un dessin de coupe ternaire (U) d'allure légèrement fantastique et qui agrémente la cantilène, l'enveloppe de ses ondulations et se combine avec elle.

III. Le *Finale* affirme joyeusement la tonalité en ré majeur. Deux thèmes y évoluent : le premier aux violoncelles, le second aux cuivres. Les développements empruntent des éléments déjà connus : le thème de l'*Allegretto*, les thèmes (R) et (S) de l'*Allegro*. Une basse issue de (S) soutient la péroraison magistrale.

Le Guide du concert, 23 novembre 1912, p. 96

⁵² L'œuvre en question est la *Sonate pour violon et piano en la mineur*, op. 105 de Robert Schumann.

⁵³ Il s'agit de la *Symphonie en ré mineur*, M 48 de César Franck.

⁵⁴ Cette lettre, ainsi que les suivantes, renvoient à des exemples musicaux que nous n'avons pas reproduit ici.

6. Mise en récit

L'œuvre⁵⁵ débute par un court Adagio à 3/4 conduisant par un récit de clarinette désabusée à de clairs et doux arpèges du clavier. La flûte y répond par une brève mélodie. Bientôt, le cor solo s'adjoint à elle pour dérouler un calme dessin, tandis que le piano fait entendre des traits d'un chromatisme varié. Après que le violoncelle solo a dit son mot, la tonalité de ré mineur est introduite par un point d'orgue du piano, en sixtes chromatiques descendantes. Puis, elle évolue bientôt, quand on a perçu d'allègres esquisses rythmiques à l'orchestre, et notamment, aux timbales. Le clavier exprime une phrase énergique d'accents et que renforcent les coups d'archets [sic] du quatuor. Une modulation en *ré bémol* s'effectue après un trait d'octaves, virulent, en chromatisme descendant, dans un mouvement *allegro agitato assai*. Alors, des éclairs tragiques semblent déchirer la trame musicale faisant jaillir l'impétuosité pianistique et le fracas orchestral qui se succèdent et prennent fin sur l'accord de septième de dominante de *si bémol*. Un tutti, unisson mineur, affirme alors son allure noble bien qu'un peu fiévreuse. Le dialogue s'établit tout de suite véhément entre le quatuor et le clavier; il se passionne puis s'assagit dans un *Allegro moderato* où apparaît une fraîche cantilène dite par le quatuor et à laquelle succède un trait *rallentando* du soliste. Celui-ci, soutenu par le violoncelle et les « bois », ne tarde pas à s'emparer d'un ré bémol fallacieux et délicat. Les épisodes verveux abondent et le lyrisme modulant et grandiose, auquel se joint la verdure d'un hautbois tranquille, continuent ensuite le développement de la mélodie de quatuor. Une longue série de modulations, dialogues sonores, fusées de notes au clavier, syncopes et pizzicati, nous achemine vers un *la mineur* amusant, où une pédale de cor soutient les jeux d'un quatuor divisé. Retour au majeur par des voies sinon directes, du moins rapides.

Le Guide du concert, 23 décembre 1911, p. 194

7. Caractère

La sonorité de la harpe-luth, l'instrument sur lequel est jouée la partie de piano, se prête fort bien au caractère pur et élevé de l'œuvre⁵⁶.

Le Guide du concert, 26 octobre 1912, p. 47

Un développement précède l'éclosion d'un 3^e thème, lied chaleureux que chante le violoncelle (3) sous le bercement d'accords en triolets contrariés.

Le Guide du concert, 15 janvier 1932, p. 412

8. Symbolique

Les pièces pour piano de Mlle Caroline Peczenik ayant un caractère pittoresque, il nous paraît utile pour faciliter la compréhension de ces œuvres, de donner quelques précisions sur leur signification.

I. Le *Soir dans les Montagnes* fut écrit en Suisse, au lac de Thun, que surmontent des montagnes neigeuses. C'est l'évocation d'un paysage sur lequel les approches de la nuit

⁵⁵ Il s'agit du *Concerto pour piano en la majeur*, S. 125 de Franz Liszt.

⁵⁶ Il s'agit du *Prélude, fugue et variation*, M 30 de César Franck.

font régner le silence, à peine troublé par le tintement lointain des cloches. Après cette impression de tranquillité bienfaisante, on se représente, par l'effort des gammes parfois diatoniques, le phénomène de coloration des montagnes sur lesquelles passent les reflets de l'Alpenglühén. Puis l'ombre gagne la montagne et le thème doucement s'évanouit.

Le Guide du concert, 30 mai 1914, p. 497

Une intention philosophique s'incorpore à la genèse de l'œuvre⁵⁷, il est utile de la connaître pour saisir la nature des thèmes et la signification de leurs développements. Les trois parties de cette symphonie figurent en quelque sorte un triptyque. Le premier volet en serait la célébration de la « jeunesse en route vers la vie », de la jeunesse ardente, enthousiaste. Le deuxième correspondrait à l'adolescence que traverse tout un cortège de sentiments gagnant progressivement en acuité et en profondeur; le troisième, à l'âge mûr qui connaît les passions, les souffrances, les sursauts, avant d'atteindre à la sérénité du sage que le temps apporte à l'homme sur le tard.

Le Guide du concert, 10 janvier 1930, p. 389

9. Origine textuelle

Ces « Trois Fables »⁵⁸ ont été composées en 1927. Les textes sont extraits d'un opuscule de M. Henri de Régnier intitulé « Scènes mythologiques suivies de Petites Fables modernes ». Écrites en prose, elles sont, sous une forme narquoise, spirituelle, légère, l'illustration de figures féminines d'une psychologie souvent amère.

Le Guide du concert, 5 février 1932, p. 502

10. Trame narrative

« Faust seul dans les champs » vient confier à la Nature le trouble de son âme rêveuse et mélancolique. C'est une aurore de printemps, on « sent glisser dans l'air la brise matinale ». Après que clarinette, flûtes et cordes ont fait entendre leurs voix attendries, Faust chante l'éveil de la Nature et s'abandonne à la joie de « vivre au fond des solitudes ». Mais, les *pizzicates* [sic] de l'orchestre annoncent l'arrivée des paysans⁵⁹.

Le Guide du concert, 15 octobre 1910, p. 13

Le second tableau⁶⁰ se passe dans le temple d'Apollon. Le grand-prêtre et le chœur supplient le dieu d'épargner le roi Admète, mortellement malade. La reine Alceste implore à son tour. Un sacrifice est offert; l'andante en ut mineur aide à le célébrer dignement. Mais l'oracle, ensuite consulté par le grand-prêtre, assure que :

« Le Roi doit mourir aujourd'hui
Si quelque autre au trépas ne se livre pour lui. »

La foule pleine d'effroi s'éloigne en chantant : Fuyons, fuyons! Toutefois, la reine se dévouera et s'offrira comme victime pour sauver son époux. Ici se place l'air célèbre :

⁵⁷ Il s'agit de la *Symphonie en si bémol majeur*, op. 23 d'Albert Roussel.

⁵⁸ Il s'agit de l'œuvre d'Adolphe Borchard (1882-1967).

⁵⁹ Il s'agit de la première scène de *La Damnation de Faust*, op. 24 d'Hector Berlioz.

⁶⁰ Extrait de l'opéra *Alceste* de Christoph Willibald Gluck.

« Non, ce n'est point un sacrifice! » dont la chaleur lyrique et la ligne majestueuse ont fait un modèle de déclamation. Il est suivi de l'annonce par le grand-prêtre de la résurrection du Roi et de la mort prochaine de la malheureuse Alceste. Celle-ci, héroïque jusqu'au terme de sa souffrance, garde une fierté sereine et se refuse magnifiquement à implorer la pitié « cruelle » des « divinités du Styx », où elle va bientôt aborder, joyeuse.

Le Guide du concert, 12 octobre 1912, p. 22

11. Mise en musique

Bien que dans cette œuvre⁶¹, comme dans les meilleures productions de Liszt d'ailleurs, l'auteur ne se soit pas borné à la traduction musicale servile d'un texte littéraire, il peut être utile de rappeler des souvenirs mythologiques. M. Saint-Saëns signale lui-même « aux personnes que la recherche des détails pourrait intéresser » un thème qu'expriment les altos, les violoncelles, les contrebasses, les trombones et les bassons et qui évoque bien l'image d'« Hercule gémissant dans les liens qu'il ne peut briser ».

Le Guide du concert, 14 février 1914, p. 279

B. Discours contextuel

Ce discours porte sur les circonstances entourant la composition de l'œuvre. Il permet de révéler, sinon le sens profond de l'œuvre, du moins les motivations extrinsèques du compositeur, qu'elles soient d'ordre social ou tout simplement économique, ou encore de situer l'œuvre par rapport à la production entière du compositeur. Quatre thèmes se rapportent au discours contextuel : la dédicace, la création, la destination sociale et la situation chronologique.

1. Dédicace

La symphonie en *mi bémol*, op. 55, date de 1803-1804. Bonaparte à ce moment symbolisait le génie glorieux de la France. Beethoven lui dédia son œuvre. L'édition de 1804 porte en effet la mention : écrite sur Bonaparte. Mais, le Premier Consul fut couronné Empereur et cela déplut à Beethoven qui transforma la dédicace comme suit : « *Souvenir d'un grand homme* ».

Le Guide du concert, 22 octobre 1910, p. 23

2. Création

Le concerto pour piano, op. 37, en ut mineur, est le troisième. [...] La première audition fut donnée à Vienne en 1804, par Ries⁶². On raconte que Beethoven avait donné le manuscrit au pianiste pour qu'il se présentât la première fois en public comme étant son élève. À ce sujet, le maître agréa une cadence qu'avait composée Ries mais demanda toutefois la transformation d'un passage dont l'exécution lui semblait scabreuse. Ries

⁶¹ Il s'agit du poème symphonique *Le Rouet d'Omphale*, op. 31.

⁶² Ferdinand Ries (1784-1838), compositeur et pianiste allemand.

simplifia, mais le soir du concert, ne pouvant se résigner à jouer une cadence simplifiée, il attaqua la cadence primitive. Beethoven, qui tournait les pages à son élève, recula bruyamment et vivement sa chaise. Ries ne flancha pas et y gagna sa réputation. Quant à Beethoven, il cria le premier « bravo », ce qui ne l'empêcha pas, plus tard, de dire à Ries : « Vous êtes entêté, si vous aviez manqué le passage, je ne vous aurois plus donné de leçons!... »

Le Guide du concert, 10 décembre 1910, p. 100

3. Destination sociale

Destiné à célébrer les fêtes comprises entre la Nativité et l'Épiphanie, l'Oratorio de Noël comporte six parties distinctes : les trois premières consacrées aux journées des 25, 26 et 27 décembre pendant lesquelles on célèbre la naissance du Christ; la quatrième destinée à fêter le jour de l'an; la cinquième, le dimanche qui suit; la sixième, le dimanche de l'Épiphanie.

Le Guide du concert, 17 décembre 1910, p. 116

4. Situation chronologique

Cette sonate en la mineur⁶³ appartient à la période première (1800-1801) que Mlle Selva qualifie de période « d'imitation » (La Sonate, Rouart édit.) Et l'auteur ajoute : « Dans les œuvres de cette époque, Beethoven reste assujéti au style galant établi par Ph.-E. Bach, Hayn et Mozart; il n'atteint même pas au niveau des dernières sonates de Rust qui lui sont contemporaines ».

Le Guide du concert, 11 octobre 1919, p. 13

C. Discours normatif

Discours critique portant sur l'œuvre. Il s'agit du seul type de discours qui permette au médiateur musical de formuler des *jugements* au lieu de simplement rapporter des *faits*. Deux thèmes se rapportent au discours normatif : la réception (individuelle ou collective) et l'appréciation personnelle, c'est-à-dire celle du médiateur musical.

1. Réception

Weber a laissé quatre Sonates⁶⁴. Celle-ci est la seconde. Un savant musicien et critique allemand, Marx, a écrit qu'elles surpassaient, par quelques côtés, celles de Beethoven même.

Le Guide du concert, 11 mai 1912, p. 496

Ce chef-d'œuvre⁶⁵ fut accueilli avec un énorme enthousiasme. Cinq salves d'applaudissements — fait unique à Vienne — allèrent au compositeur qui dirigeait son

⁶³ Il s'agit de la *Sonate pour violon et piano en la mineur*, op. 23 de Ludwig van Beethoven.

⁶⁴ Il est question des sonates pour piano.

⁶⁵ Il s'agit de la *Symphonie en ré mineur*, op. 125 de Ludwig van Beethoven.

œuvre. Mais le grand Beethoven, hélas! n'entendait pas ces ovations, et continuait de battre la mesure! Il fallut qu'on le prévint [sic] pour qu'il saluât. Ce fut alors une émotion indescriptible.

Ce succès, d'ailleurs, fut de courte durée. La salle fut presque vide et glacée à la deuxième audition.

La Société des Concerts du Conservatoire donna l'œuvre pour la première fois à Paris en 1831. L'accueil fut plutôt froid. Comme l'a écrit fort bien M. Maurice Emmanuel, le premier contact d'un chef-d'œuvre avec un auditoire neuf engendre rarement un succès. « Dans ce cas, disait Liszt, le mérite du public est de ne pas siffler ». Et les Parisiens ne sifflèrent point.

Le Guide du concert, 18 avril 1914, p. 402

2. Appréciation personnelle

[...] Laisant à Weber sa « précellence » comme musicien dramatique, on peut goûter dans ces sonates, la personnalité des idées, et une perfection de formes assez rare. Mais il est difficile de considérer ces œuvres comme des modèles du genre, quand on songe à la variété prodigieuse et à la solidité d'écriture d'un Beethoven.

Le Guide du concert, 11 mai 1912, p. 496

Discours portant sur le compositeur

D. Discours biographique

Discours portant sur la vie du compositeur et qui permet de mieux cerner le personnage et d'ainsi créer chez l'auditeur un certain mouvement d'empathie pour lui, ce qui les prédispose, pensons-nous, à adopter une attitude d'ouverture face à l'œuvre. Cinq thèmes se rapportent à ce discours : le fait divers, la formation musicale, la reconnaissance, l'enseignement et l'orientation esthétique.

1. Fait divers

Pietro Toschi [...] a participé à la guerre comme simple soldat sur les fronts italiens et français.

Le Guide du concert, 24 janvier 1920, p. 134

2. Formation musicale

[Ruggiero Leoncavallo] fit d'abord des études de piano, notamment avec Simonetti, auteur d'une « Encyclopédie du pianiste ». Au Conservatoire de Naples il travailla le piano avec Cesi, l'harmonie et la composition avec Michele Ruta et Lauro Rossi.

Le Guide du concert, 13 décembre 1913, p. 155

3. Reconnaissance

[Fernand Halphen] obtint le second grand prix de Rome en 1896.

Le Guide du concert, 18 octobre 1919, p. 21

4. Enseignement

Giovanni Battista Somis [...] fonda l'école piémontaise d'où sortirent : Leclair, Giardini, Chiabran et Pugnani.

Le Guide du concert, 13 janvier 1912, p. 240

5. Orientation esthétique

M. Jean Cras [...] est un brillant officier de marine brestois. C'est assez dire qu'il n'a point séjourné sur les bancs d'une école musicale quelconque. Cependant, il n'est pas de ceux qui se figurent que le cerveau de l'artiste n'a qu'à se laisser battre par la brise marine pour enfanter spontanément des chefs-d'œuvre... M. J. Cras, au contraire, a étudié très sérieusement les classiques et bien que n'appartenant à aucune école, cette étude a tempéré son indépendance et l'a amené à penser qu'une œuvre d'art n'est jamais une « improvisation » et qu'elle doit être conçue suivant un plan longuement mûri : organisme que vivifie l'inspiration.

Le Guide du concert, 14 octobre 1911, p. 27

Discours portant sur l'exécution

E. Discours événementiel

Ce discours porte sur le concert lui-même, en tant qu'événement musical permettant à l'auditeur assidu de faire des liens entre des œuvres écoutées lors d'une même saison. Son seul et unique thème est donc la comparaison.

1. Comparaison

Limité moins par les exigences de l'élément dramatique que par son tempérament même qui répugne aux outrances de toutes sortes, l'auteur a cherché, dans ces courtes pièces, à concilier, avec la plus grande simplicité des moyens expressifs, la recherche de l'expression à la fois vive et fouillée des sentiments ou des impressions. La même tendance paraissait dans la courte suite mélodique des « Chants d'Orient » exécutés récemment à la S.M.I. [...]

Le Guide du concert, 10 janvier 1920, p. 117

F. Discours exécutif

Ce discours porte sur l'interprétation de l'œuvre commentée. Il permet d'attirer l'attention de l'auditeur sur un phénomène musical qu'il sera à même de *voir* durant l'audition. Son seul et unique thème se rapporte donc à la technique instrumentale.

1. Technique instrumentale

Après quelques mesures d'introduction, le violon expose le thème fondamental de l'œuvre⁶⁶. [...] Son rythme déjà caractéristique s'accroît du fait que le violoniste doit y observer la juxtaposition des coups d'archet partant du « talon ».

Le Guide du concert, 28 octobre 1911, p. 56

Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, le médiateur musical doit souvent composer avec des contraintes d'espace ou de temps qui l'obligent à se limiter à un ou deux commentaires par œuvre. Souvent, c'est le programme lui-même qui incite le médiateur musical à faire tel ou tel choix. Tandis qu'une œuvre peu jouée demandera inévitablement quelques éclaircissements concernant sa création et les raisons pour lesquelles elle a été composée, une autre, requérant de la part de l'interprète une technique particulière, appellera tout naturellement une remarque à ce sujet. De la même façon, il est bien plus pertinent d'accorder quelques phrases à un compositeur obscur que de retracer le parcours de Bach, Mozart ou Beethoven, par exemple⁶⁷.

⁶⁶ Il s'agit de la *Symphonie espagnole en ré mineur*, op. 21 d'Édouard Lalo.

⁶⁷ Évidemment, le médiateur musical a tout intérêt à se faire une bonne idée du niveau de connaissance musicale des auditeurs auxquels il doit s'adresser et d'adapter son propos en conséquence.

Chapitre IV : Des modèles de médiation musicale

Les enjeux de la médiation musicale

Lorsqu'il est appelé à intervenir par écrit ou en personne, le médiateur musical doit tenir compte de nombreuses questions qui influenceront inévitablement son propos et l'impact que celui-ci aura sur l'auditeur. Il est important de souligner que la médiation musicale n'est pas seulement une activité musicologique. C'est également un processus communicationnel. La langue est un outil par lequel des individus entre en communication. La Figure 3 montre que chaque situation de communication se situe dans un cadre spatiotemporel et qu'elle comprend un message — lequel est formulé à l'aide d'un code, est transmis par un canal et renvoie à un référent —, un émetteur et un récepteur (Chartrand *et al.*, 1999) :

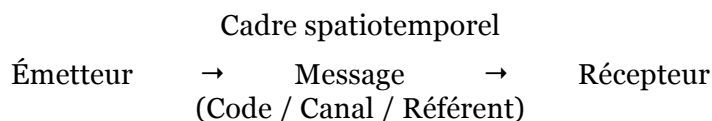


Figure 3 — Situation de communication

Le médiateur musical doit tenir compte de chacun de ces éléments s'il souhaite améliorer l'expérience d'écoute de l'auditeur. Nous allons ici les passer en revue afin de donner une meilleure idée du contexte général dans lequel nous avons élaboré les quatre modèles de médiation musicale que nous présenterons dans la deuxième section de ce chapitre. Notons qu'afin d'adapter ces outils au domaine de la musicologie, l'émetteur et le récepteur deviendront ici le médiateur musical et l'auditeur.

LE CADRE SPATIOTEMPOREL

Il va de soi que le cadre spatiotemporel dans lequel intervient le médiateur musical a une incidence directe sur l'expérience de l'auditeur. D'abord liée au concert et donc à la sphère publique, nous avons vu, dans le premier chapitre, que la médiation musicale s'est manifestée de plus en plus dans la sphère privée suite à l'apparition, au cours du 20^e siècle, des médias de masse tels que le disque, la radio, la télévision et Internet. Au concert, bien que la plupart des auditeurs arrive une dizaine de minutes avant le début

de la prestation (une période de temps qui devrait normalement suffire pour lire un texte somme toute assez court), les conditions dans lesquelles ils se retrouvent alors ne sont généralement pas favorables à la lecture : faible éclairage, circulation continuelle, conversations incessantes, etc. Par conséquent, nombre d'entre eux préfèrent lire la note de programme durant l'entracte, ou encore chez eux, après le concert. La causerie avant concert et le commentaire sur scène, deux formules que nous avons eu l'occasion de tester dans le cadre de cette étude, éliminent la plupart de ces sources de distraction, un avantage tant pour le médiateur musical que pour l'auditeur. Le commentaire sur scène, en particulier, est certainement la formule la plus attrayante pour le médiateur musical, car elle lui permet de s'adresser, en même temps et dans un même lieu, à tous les auditeurs. Cependant, cette forme de médiation musicale ne permet pas les longs discours, les auditeurs venant au concert avant tout pour écouter de la musique, non pour en entendre parler.

LE MESSAGE

Le message est constitué d'un code, d'un canal et d'un référent. Le code est le système de signes destiné à représenter et transmettre le message. Ici, il s'agit évidemment de la langue, mais celle-ci peut être accompagnées d'autres signes venant illustrer le propos, notamment l'écriture musicale (dans le cas d'une note de programme ou d'une note d'enregistrement) et la musique elle-même, interprétée en direct ou par l'intermédiaire d'un enregistrement, afin d'illustrer une idée (dans le cas d'une causerie avant concert ou d'un commentaire sur scène). S'il intervient oralement, le médiateur musical devra tenir compte de la manière dont il se comporte en public. En effet, son regard et sa gestuelle sont également des codes; ils doivent soutenir son propos, le compléter, le clarifier. Il devra également porter une attention particulière à la force de sa voix et à son débit d'élocution.

Le canal est le moyen par lequel le message est transmis, soit la parole ou l'écrit. S'il s'exprime par écrit, le médiateur musical doit éviter les imprécisions, sources de malentendus qu'il ne peut dissiper immédiatement, comme à l'oral. Le canal définit également certaines contraintes de temps (dans le cas d'une intervention orale) ou d'espace (dans le cas d'une note de programme ou d'une note d'enregistrement),

lesquelles ont un impact considérable sur le message. La longueur approximative d'une note de programme étant d'au plus 1 000 mots, le médiateur musical se voit souvent obligé d'aller à l'essentiel. Si le programme comprend de nombreuses œuvres brèves, comme c'est souvent le cas dans les concerts de musique ancienne, il doit soit formuler pour chacune d'elle un commentaire qui ne pourra être que superficiel, soit tenter d'orienter son propos autour d'une ou deux idées maîtresses, une approche qui, à l'occasion, provoque de sérieux maux de tête⁶⁸.

Quant au référent, il correspond aux réalités musicales auxquelles le message renvoie. Comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre, ces réalités se rapportent à l'un ou l'autre de ces trois objets : l'œuvre, le compositeur ou l'exécution. Le médiateur musical doit s'assurer que ses interlocuteurs possèdent un minimum de connaissances à propos du référent, sinon, il court le risque de ne pas se faire comprendre. Comme le degré de connaissance musicale des auditeurs auquel il s'adresse est souvent très variable, il est toujours souhaitable de situer historiquement les compositeurs et les œuvres dont il traite et de définir les termes techniques qu'il emploie.

Notons enfin que le message est indissociable d'un style, c'est-à-dire l'ensemble des procédés d'expression du discours. Certains commentateurs se sont plaints du fait que le propos des notes de programme était parfois fleuri, abscons ou alors trop général (Howes, 1930; Hogarth, 1934; Russell, 1952). Comme nous l'avons vu plus haut, la note de programme est un texte qui se lit dans des conditions difficiles, et c'est pourquoi nous pensons qu'afin de favoriser l'assimilation des informations, la concision est de mise. À l'inverse, une note d'enregistrement permet plus de liberté, car l'auditeur la lit la plupart du temps chez lui dans des conditions plus propices.

LE MÉDIATEUR MUSICAL

Le rôle du médiateur musical est double. Il doit non seulement pouvoir mettre en lumière la logique interne de l'œuvre qu'il commente, mais également formuler un jugement esthétique à son égard. Qui plus est, il se retrouve dans une position où il doit

⁶⁸ Rédiger une note de programme est un formidable moyen de constater la disparité d'un programme. En effet, il nous est déjà arrivé d'avoir l'impression que le choix des œuvres que nous devons annoter dépendait plus de la disponibilité des interprètes que d'une thématique particulière. À notre avis, il ne faut pas perdre de vue que le concert produit, comme les œuvres qui le composent, une impression sur l'auditeur. Par conséquent, il ne faut en aucun cas en négliger la cohérence interne.

persuader l'auditeur de la valeur de l'œuvre qu'il s'apprête à écouter. En effet, comment améliorer l'expérience esthétique de l'auditeur s'il remet en question la valeur de l'œuvre qu'il commente? Sans compter que le ou les responsables de la programmation n'apprécieraient probablement pas de telles licences... Comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre, le médiateur musical peut certes faire appel à un discours normatif critique — en mentionnant que l'œuvre a été mal reçue lors de sa création ou qu'il a fallu de nombreuses années avant qu'elle soit acceptée du public —, mais il doit faire en sorte que l'auditeur ait une opinion favorable de l'œuvre en question (ou qu'il ait développé un degré de curiosité suffisamment grand pour s'y intéresser). Par conséquent, nous ne croyons pas que le médiateur musical doive nécessairement agir à titre de porte-parole du compositeur, rappelant simplement ses intentions. Il est utile et même souhaitable qu'il propose aux auditeurs une grille de lecture personnelle, et cela est particulièrement vrai dans le cas où il traite d'une œuvre de répertoire, maintes fois commentées.

L'AUDITEUR

Au cours du 19^e siècle, la sphère musicale a été profondément transformée par l'émergence de l'auditeur comme « praticien intensif de l'écoute » (Campos et Donin, 2005). C'est à partir de ce moment que l'écoute, considéré comme un phénomène musical à part entière, est devenu un sujet d'étude privilégié. Deux tendances majeures ont alors vu le jour. La première tente de comprendre l'attitude musicale de l'auditeur d'un point de vue sociologique. Theodor W. Adorno en est le premier représentant d'importance. Dans son *Introduction à la sociologie de la musique*⁶⁹, il proposa une typologie des attitudes musicales allant de l'expertise à l'indifférence⁷⁰. Le concept d'habitus, développé par Pierre Bourdieu dans le livre *La Distinction. Critique sociale du jugement*, doit également être pris en considération. En effet, la manière dont l'auditeur

⁶⁹ La référence complète se trouve dans la bibliographie.

⁷⁰ Celui-ci les classe en sept catégories. L'expert est celui qui arrive à un degré de compréhension de l'œuvre comparable à celui du compositeur. Le bon auditeur, bien que n'étant pas totalement conscient des implications techniques et structurelles de l'œuvre, possède néanmoins le « sens musical ». L'auditeur de culture possède, pour sa part, de nombreuses connaissances historiques et biographiques, tout en ayant une écoute superficielle, souvent teintée de snobisme. L'auditeur émotionnel, qu'Adorno associe au *tired businessman*, tend à instrumentaliser la musique afin d'y projeter son univers émotionnel ou d'y rechercher des émotions qu'il n'éprouverait pas autrement. L'auditeur de ressentiment, quant à lui, démontre une fausse rigueur en rejetant tout ce qui renvoie au sentiment; les « baroqueux » en sont un bon exemple. L'auditeur de divertissement est celui qui entend la musique sans vraiment l'écouter ; il travaille souvent la radio ouverte et est adepte des médias de masse. L'indifférent à la musique, enfin, n'a pas le sens musical et est, par conséquent, incapable de l'apprécier.

appréhende une œuvre (musicale ou autre) est en partie le fait d'une disposition d'esprit particulière, héritée la plupart du temps du milieu familial, et qui permet de perpétuer un certain rapport hiérarchique entre les classes sociales. Cette disposition d'esprit peu évidemment évoluer au cours de l'existence, mais elle explique toujours, d'une façon ou d'une autre, pourquoi l'auditeur aime ou n'aime pas telle œuvre. L'idée qu'il existerait des attitudes musicales distinctes est utile au médiateur musical, car elle lui permet de nuancer son propos en fonction des auditeurs auxquels il s'adresse.

La seconde, bien plus récente, cherche à cerner la manière dont le cerveau perçoit et traite la musique grâce aux outils des sciences cognitives. Cette approche a notamment montré que le plaisir ressentie par l'auditeur au moment de l'écoute varie en fonction du degré de familiarité de qu'il entretient par rapport à celle-ci (Bradley, 1971 ; Hargreaves, 1984) et qu'il existe des auditeurs pour qui le discours analytique, s'il met en évidence la forme de l'œuvre commentée, contribue à améliorer leur expérience (Zalanowski, 1986). La musique, comme tous les arts d'ailleurs, sollicite aussi bien l'intelligence que la sensibilité de l'auditeur. Pour cette raison, nous croyons qu'il est du devoir du médiateur musical de donner à l'auditeur les connaissances théoriques qui lui permettront de vivre une expérience esthétique complète.

Des modèles de médiation musicale

La musique est un art immatériel et c'est certainement l'une des raisons pour lesquelles il peut être parfois difficile de l'apprécier. Par ailleurs, certaines œuvres sont si complexes, combinent tant d'idées, qu'elles ne tolèrent aucune distraction de la part de l'auditeur. C'est suite à ce constat que nous avons eu l'idée d'élaborer des modèles de médiation musicale qui avaient pour principal objectif d'orienter l'écoute autour d'un aspect particulier de l'œuvre commentée, favorisant ainsi une écoute attentive⁷¹.

Ces modèles de médiation musicale, au nombre de quatre, ont servi à rédiger cinq notes de programme (Annexes I à V) et à préparer un commentaire sur scène et une causerie avant concert (Annexes VI et VII). Nous verrons, dans le chapitre suivant, dans quelle mesure ceux-ci auront amélioré l'expérience esthétique des auditeurs. Pour l'instant,

⁷¹ Par « écoute attentive », nous entendons une écoute entièrement centrée sur l'objet musical. Selon nous, il s'agit d'un idéal auquel l'auditeur consciencieux devrait tendre.

nous nous limiterons à définir chacun des modèles et à les illustrer à l'aide d'exemples extraits de ces notes de programme ou interventions orales mises par écrit.

MODÈLE CENTRÉ SUR LE SENS DE L'ŒUVRE (A)

La sémiologie musicale a bien montré toute l'ambiguïté sémantique de la musique. Sans l'aide du discours, la signification de la musique sera toujours dépendante de facteurs qui lui sont extérieurs. L'exemple de l'utilisation par Stanley Kubrik de l'introduction du *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss dans le film *2001, l'Odysée de l'espace* est ici parlant, car si la plupart des gens associent aujourd'hui ces quelques mesures aux espaces intersidéraux (même ceux qui n'ont jamais vu le film!), il est loin d'être certain que ce fut le cas pour les premiers auditeurs de l'œuvre (Nattiez, 2004)... Par ce premier modèle de médiation musicale, nous avons tenté d'améliorer l'expérience esthétique des auditeurs en éliminant toute forme d'ambiguïté sémantique de l'œuvre commentée. Quatre stratégies ont été mises à profit afin d'y parvenir : souligner le caractère de l'œuvre, en fournir le contenu programmatique, replacer l'œuvre dans une trame narrative et expliquer la démarche artistique du compositeur.

A. Souligner le caractère de l'œuvre

Il s'agit ici de définir quelle(s) émotion(s) le compositeur a voulu exprimer à travers l'œuvre. Comme notre propos portait sur les *Concerts royaux* de François Couperin, et que les interprètes ayant participé au concert se réclamaient tous d'une approche historique de la musique ancienne, nous avons choisi de faire appel aux contemporains de Couperin afin de donner une meilleure idée du caractère de chaque danse communément admis à l'époque.

Extrait de la note de programme du 10 février 2012 (Annexe II) :

Les *Concerts royaux* — que nous désignerons désormais par les symboles C1, C2, C3 et C4 — sont en fait des suites de danses. Depuis Froberger, la suite de danse se composait au moins d'une allemande, d'une courante, d'une sarabande et d'une gigue. Couperin s'écarte quelque peu de ce modèle en sacrifiant parfois une courante ou une gigue au profit d'autres danses dont il convient de rappeler le caractère à travers les mots des commentateurs de l'époque :

La chaconne (C3) | Danse à trois temps où l'on « passe et repasse à volonté du majeur au mineur [...] et du grave au gai ou du tendre au vif, sans presser ni ralentir jamais la mesure ». (Rousseau)

La forlane (C4) | « Elle se bat gaiement, et la danse est aussi fort gaie. On l'appelle forlane parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitants s'appellent Forlans. » (Rousseau)

La gavotte (C1 et C3) | Danse à deux temps « dont les expressions sont plus touchantes [que celles des rigaudons et des bourrées] ». (Freillon-Poncein)

Le menuet (C1) | Danse à trois temps d'« une élégante et noble simplicité; le mouvement est plus modéré que vite, et l'on peut dire que le moins gai de tous les genres de danse usitée dans nos bals est le menuet ». (Rousseau)

La musette (C3) | Danse dont le caractère est « naïf et doux ». Elle comporte « une basse pour l'ordinaire en tenue [...] telle que la peut faire une musette, et qu'on appelle à cause de cela basse de musette ». (Rousseau)

Le rigaudon (C4) | Danse à deux temps qui « s'exécute[e] avec gaîté et avec un coup d'archet court et léger ». (Quantz)

B. Fournir le contenu programmatique de l'œuvre

Bien que la musique ne parle pas d'elle-même, elle peut souvent devenir le support d'un récit. Tel était le cas de trois œuvres que nous avons à commenter : *Seven Sketch Illustrations and an Epilogue* d'Ivan Brkljacic, *Tableaux d'une exposition* de Modeste Moussorgski, et *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinski. Cette stratégie consiste à révéler ce que la musique est sensée représenter. Il peut s'agir d'un fait historique, d'un personnage, d'un objet, etc. Parce que la musique est un art où l'ambiguïté sémantique est bien réelle (voir plus haut), on pourrait objecter qu'il n'y a aucune raison de privilégier telle ou telle interprétation de l'œuvre. Bien que pertinente, cette affirmation ne saurait s'appliquer dans tout les cas. En effet, ce serait trahir la pensée du compositeur que de passer sous silence ses intentions premières, surtout s'il est possible de les retracer. On pourra, tout au plus, apporter quelques éléments d'interprétation nouveaux, sans toutefois perdre de vue le sens premier de l'œuvre.

Extrait de la note de programme du 9 mars 2012 (Annexe IV) :

Cette suite est un hommage à la ville natale du compositeur, Belgrade. Elle met en scène le pianiste kSING, le violoniste DUNU et le flûtiste Mala Stana, trois personnages imaginaires qui se retrouvent à huit moments précis de l'histoire de la ville :

I. 279 av. J.-C. – Le nom original de Belgrade, Singidunum, est mentionné pour la première fois. II. 630 – Les Slaves conquièrent Singidunum. III. 1284 – Belgrade devient serbe lorsque le roi Dragutin l'obtient des mains de la Hongrie. IV. 1405 – Belgrade devient une capitale sous le règne du despote Stefan Lazarevic. V. 1867 – Le Turc Ali Riza Pasha donne les clefs de la ville au prince Michel III Obrenovic. VI. 1937 – Grande fête municipale. VII. 1968 – Protestation étudiante. VIII. 2009 – Regard vers le futur.

Extrait de la note de programme du 24 février 2012 (Annexe III) :

Un an après la mort prématurée de son ami, le peintre Viktor Hartmann, Modeste Moussorgski composa une suite de pièces pour piano inspirées de dix de ses tableaux : les *Tableaux d'une exposition*. La première édition de l'œuvre comprenait un texte décrivant chacun des tableaux, nous révélant du même coup les intentions du compositeur :

1. Gnome : « Dessin représentant un petit gnome, marchant maladroitement sur des jambes courbes. » 2. Le vieux château : « Château du moyen âge devant lequel se tient un troubadour chantant. » 3. Les Tuileries : « Dispute d'enfants après jeux. Une allée du jardin des Tuileries, avec un groupe d'enfants et de bonnes. » 4. Bydlo : « Un char polonais sur des roues énormes attelé de bœufs. » 5. Ballet des poussins dans leur coque : « Petit tableau de Hartmann pour la mise en scène d'une scène pittoresque du ballet Trilbi. » 6. Samuel Goldenberg et Schmuyle : « Deux Juifs polonais, l'un riche et l'autre pauvre. » 7. Le marché de Limoges : « Des femmes françaises se disputant avec acharnement au marché. » 8. Catacombe – Cum mortuis in lingua mortua : « Sur le tableau de Hartmann, il est représenté lui-même regardant les catacombes de Paris, à la lueur d'une lanterne. » 9. La cabane sur des pattes de poule : « Le dessin de Hartmann représentait une pendule sous forme d'une petite chaumière de Baba Yaga sur des pattes de poule. Moussorgski a ajouté la promenade de Baba Yaga dans le mortier. » 10. La grande porte de Kiev : « Le dessin de Hartmann représentait son projet pour une porte de la ville de Kiev en style massif russe antique, avec une coupole en forme de casque slavon. »

L'œuvre est ponctuée de cinq *Promenades*, lesquelles symbolisent la déambulation du visiteur à travers ce musée imaginaire. (Moussorgski disait avec humour que le rythme des interludes traduisait en fait sa forte corpulence!)

Extrait de la note de programme du 31 mars 2012 (Annexe V) :

La création du *Sacre du printemps* représente certainement un tournant dans l'histoire musicale occidentale. L'œuvre dépeint une suite de cérémonies païennes évoquant la Russie ancestrale. Lors de sa composition, Stravinsky fit d'ailleurs appel aux services de Nikolai Roerich, grand spécialiste de l'art folklorique russe et des rituels anciens. Voici la note de programme que les auditeurs assistant à la première parisienne avaient entre leurs mains :

« Premier tableau : L'Adoration de la terre

Printemps. La terre est couverte de fleurs. La terre est couverte d'herbe. Une grande joie règne sur la terre. Les hommes se livrent à la danse et interrogent l'avenir selon les rites. L'Aïeul de tous les sages prend part lui-même à la glorification du Printemps. On l'amène pour l'unir à la terre abondante et superbe. Chacun piétine la terre avec extase.

Deuxième tableau : Le Sacrifice

Après le jour, après minuit. Sur les collines sont les pierres consacrées. Les adolescentes mènent les jeux mythiques et cherchent la grande voie. On glorifie, on acclame Celle qui fut désignée pour être livrée aux Dieux. On appelle les Aïeux, témoins vénérés. Et les sages aïeux des hommes contemplant le sacrifice. C'est ainsi qu'on sacrifie à Iarilo, le magnifique, le flamboyant. »

C. Replacer l'œuvre dans une trame narrative

Cette stratégie convient particulièrement aux œuvres à programme (ou aux œuvres scéniques, comme c'est le cas ici) dont on ne présente que des extraits. Comme ces extraits ne forment pas toujours, à eux seuls, un tout homogène, il convient alors de décrire brièvement le contexte général dans lequel ils s'insèrent afin de restituer leur sens d'origine (voir plus haut).

Extrait de la note de programme du 9 février 2012 (Annexe I) :

Les *Three Dance Episodes* ouvrant le concert sont extraits de la comédie musicale *On the Town*, créée à Broadway le 28 décembre 1944. L'histoire, qui se déroule à New York, met en scène Ozzie, Chip et Gabey, trois marins américains en permission pour une durée de 24 heures. Sitôt arrivé, Gabey réussit à convaincre Ozzie et Chip de chercher avec lui une starlette dont il est tombé amoureux à la vue d'une affiche où elle se fait appeler « Miss Turnstile ». C'est ainsi qu'Ozzie rencontre une chauffeuse de taxi qui désire se venger de son patron et que Chip se laisse séduire par Claire DeLoone, une anthropologue travaillant au musée d'histoire naturelle.

C'est Gabey, d'abord découragé de ne croiser que des inconnus (*Lonely Town: Pas de deux*), qui finit par trouver Miss Turnstile — Ivy, de son vrai nom — au Carnegie Hall. Fébrile, il lui donne rendez-vous en soirée (*Time Square: 1944*), mais son plan tombe à l'eau lorsque Maude P. Dilly, la professeure de chant d'Ivy, conseille à cette dernière de travailler au lieu de perdre son temps avec les garçons. Nos trois complices retrouveront bien Ivy, mais entretemps, Pitkin W. Bridgework, le fiancé de Claire, entrevoit sa bien-aimée avec Chip, ce qui le met dans tous ses états (*The Great Lover*)...

D. Expliquer la démarche artistique du compositeur

Cette stratégie permet de laisser libre court à l'imagination de l'auditeur, car elle l'incite à faire le lien entre les raisons qui ont poussé le compositeur à écrire l'œuvre et la réalité sonore qu'elle constitue à la fin du processus de composition. Dans le premier extrait, nous avons cité le compositeur — son témoignage faisant, plus que tout autre, autorité auprès de l'auditeur — afin de permettre à l'auditeur de mieux cerner à l'écoute l'originalité du style de Ticheli, lequel se juxtapose tout au long de l'œuvre à un son jazz plus traditionnel. Dans le second, nous avons abordé la question de la folie chez Nijinski, car il nous semblait qu'il y a une corrélation parfaite entre celui-ci et le caractère éclaté de l'œuvre de McKinley.

Extrait de la note de programme du 9 février 2012 (Annexe I) :

À propos de *Blue Shades*, Ticheli explique : « En 1992, j'ai composé un concerto pour big band et orchestre, *Playing with Fire* [...] Cette œuvre était un hommage à la musique de

jazz traditionnel que j'ai si souvent entendue en grandissant près de la Nouvelle-Orléans. [...] Cependant, je savais que cette musique exerçait une influence considérable sur l'œuvre, ne laissant que peu de place à l'expression de ma propre voix. [...] Je sentis alors l'urgent besoin de composer une autre œuvre, laquelle combinerait mon amour du jazz traditionnel avec mon propre style. »

Extrait de la note de programme du 9 mars 2012 (Annexe III) :

Ici, le compositeur s'inspira du danseur étoile des Ballets russes, Vaslav Nijinski (1889-1950). Véritable légende de la danse, on dit qu'en sautant, il donnait l'impression d'être littéralement suspendu dans les airs. Nijinski conçut un système de notation qui permit plus tard aux historiens de reconstituer ses chorégraphies de *L'Après-midi d'un faune* et du *Sacre du printemps*, mais malheureusement, il sombra à l'âge de 30 ans dans une folie maniaque et mystique qui le portait à s'entraîner jusqu'à seize heures par jour, à rédiger compulsivement des *Cahiers* aux phrases répétitives, et des dessins aux cercles obsessionnels... C'est cette énergie irraisonnée qui a intéressé le compositeur dans l'écriture de *Wirkunst* Nijinski.

MODÈLE CENTRÉ SUR UN ENJEU PERCEPTIF (B)

Avec ce modèle, l'écoute devient une sorte de jeu dans lequel l'auditeur est invité à reconnaître des phénomènes purement sonores. C'est souvent l'occasion pour le médiateur musical de vulgariser un certain jargon, et d'ainsi permettre à l'auditeur d'acquérir des connaissances musicales qui aiguïseront son jugement. Deux stratégies ont été ici employées : révéler la forme de l'œuvre et relever un élément caractéristique de celle-ci.

A. Révéler la forme de l'œuvre

Cette approche consiste à montrer à l'auditeur la logique qui sous-tend l'organisation de la musique dans le temps; elle favorise une écoute « macroscopique » de l'œuvre. Comme on ne peut aborder la question de la forme sans utiliser certains termes techniques, il est très important de s'assurer que le propos demeure compréhensible pour tous les auditeurs, même ceux qui ne possèdent pas ou peu de connaissances musicales. Dans les deux exemples qui suivent, nous avons, d'une part, défini ce que nous entendons par « forme binaire » et, d'autre part, précisé en quoi consistaient les « cinq sections ».

Extrait de la note de programme du 10 février 2012 (Annexe II) :

La plupart de ces pièces sont de forme binaire, c'est-à-dire qu'elles se composent de deux parties, chacune devant être reprise. Cependant, certaines d'entre elles ne s'inscrivent

pas dans ce cadre formel. Les échos (C2), la musette, la chaconne (C3) et la forlane (C4) adoptent plutôt la forme rondeau, où alternent un refrain et des couplets. Quant aux préludes, ils n'obéissent à aucun impératif formel.

Extrait de la note de programme du 9 février 2012 (Annexe I) :

La version d'Evans de *Summertime* est certainement l'une des plus connues. Comprenant cinq sections (le thème et quatre variations), on y retrouve le ton berceur de l'aria originale : « Summertime, / And the livin' is easy. / Fish are jumpin' / And the cotton is high... »

B. Relever un élément caractéristique de l'œuvre

Il va sans dire que cette stratégie donne au médiateur musical une grande latitude. L'attention de l'auditeur peut être attirée sur un élément de nature mélodique, harmonique, rythmique, etc. L'écoute de l'œuvre avec partition pourra ici aiguiller la démarche du médiateur musical, car elle met souvent en relief certains composantes de l'œuvre qu'il eût été plus difficile de repérer à l'écoute seule. Une fois identifiées, cependant, ces composantes ont plus de chance d'être reconnues par l'auditeur, car son écoute sera alors « orientée » en fonction d'un discours dont il aura, idéalement, pris connaissance avant l'interprétation de l'œuvre.

Extrait de la note de programme du 9 février 2012 (Annexe I) :

Sur le plan de la texture, Couperin privilégie une écriture à deux voix, mais encore une fois, il est possible de relever quelques exceptions. Outre le menuet en trio (C1), qui donc est à trois voix, mentionnons que le prélude en *la* majeur (C3), la sarabande en *la* mineur (C3) et celle en *mi* majeur (C4) comportent une contrepartie que l'on peut jouer « si l'on veut ». Il arrive également que la basse d'accompagnement passe d'une à deux voix, comme dans le prélude en *ré* majeur (C2) ou dans la courante à l'italienne (C4).

Extrait du commentaire sur scène du 9 février 2012 (Annexe VI) :

J'aimerais donc profiter de ma présence sur scène pour porter à votre attention quelques effets sonores liés à l'univers du train que l'on peut entendre dans le premier mouvement de *Ghost Train Tryptich*. D'abord, le mouvement des roues de la locomotive et, par extension, l'accélération et la décélération du train; ensuite, le sifflet, la cloche et le bruit de la vapeur expulsée au départ et à l'arrêt du train. Ces effets, j'en suis certain, vous les reconnaîtrez immédiatement. Mais Whitacre arrive à produire un effet plus subtil. Il semble vouloir traduire la situation spatiale de l'auditeur par rapport au train. Au début, on se trouve vraisemblablement à l'extérieur du train. On assiste à son départ, puis on le suit à travers sa course folle. Mais au bout d'un certain temps, on entend soudainement le mouvement des roues en sourdine, ce qui donne vraiment l'impression d'être à l'intérieur du train.

Extrait de la note de programme du 9 février 2012 (Annexe I) :

Un an après la sortie de *Porgy and Bess*, le Dave Brubeck Quartet fit paraître à son tour un album, *Time Out*, duquel est extrait *Blue Rondo à la Turk*. Le titre de la pièce fait référence à la fois au dernier mouvement de la *Sonate pour piano en la majeur*, K. 331 de Mozart et au *zeybek*, danse traditionnelle turque caractérisée par sa formule rythmique à quatre temps de longueur inégale (1-2, 1-2, 1-2, 1-2-3). C'est cette formule que l'on entend au début et à la fin de la pièce.

Extrait de la note de programme du 9 mars 2012 (Annexe IV) :

La musique de *Jeux à vendre* s'apparente grandement aux motets du compositeur Guillaume de Machaut. On peut notamment y entendre la technique du hoquet, laquelle consiste à segmenter une mélodie entre deux voix ou instruments.

MODÈLE CENTRÉ SUR LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE (C)

L'objectif de ce modèle est d'amener l'auditeur à prendre position face à l'œuvre ou à la démarche artistique du compositeur. Il sollicite son jugement critique, ce qui favorise, pensons-nous une écoute attentive. Une seule stratégie a été ici adoptée, laquelle consiste à citer des commentaires critiques, voire négatif, afin d'interpeller plus facilement l'auditeur.

Extrait de la note de programme du 24 février 2012 (Annexe III) :

Exemple 1 :

Commencé au mois de juillet 1914, soit quelques jours avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale, le *Tombeau [de Couperin]* fut achevé en novembre 1917. Bien que Ravel dédie l'œuvre à des amis morts au combat, celle-ci n'a rien de funèbre. Certains lui reprochèrent d'ailleurs cette légèreté, ne soupçonnant pas que l'intention première du compositeur était de célébrer ces amitiés certes perdues, mais jamais oubliées.

Exemple 2 :

Le musicologue Roland-Manuel, pour sa part, n'hésitait pas à affirmer que le *Tombeau* « tiendrait peu de place dans l'œuvre de Ravel, n'était le prodige de son orchestration »... Cette œuvre, il est vrai, ne reçut pas la même attention du public que le ballet *Daphnis et Chloé* ou encore le *Boléro*.

Extrait de la note de programme du 31 mars 2012 (Annexe V) :

Exemple 1 :

Étrangement, le compositeur Arthur Honegger, qui assista à la première représentation [des *Visions de l'Amen*], rapporta qu'il était parfois difficile de cerner à l'écoute ce qui est important de ce qui ne l'est pas, difficulté liée au timbre unique du piano; dans

l'ensemble, cependant, il estimait avec justesse que cette œuvre possédait une vraie puissance poétique.

Exemple 2 :

Désormais unanimement acclamée, la musique de ce ballet [*Le Sacre du printemps*] fut d'abord l'objet de vives critiques. On n'hésita pas à écrire qu'avec cette œuvre, « jamais le système et le culte de la fausse note n'[avaient] été pratiqués avec autant de zèle et de continuité ». L'intégrité artistique de Stravinsky fut même remise en question : « dans le désir, semble-t-il, de faire primitif, préhistorique, il a travaillé à rapprocher sa musique du bruit, [...] travail éminemment amusical ».

MODÈLE CENTRÉ SUR L'EXÉCUTION DE L'ŒUVRE (D)

Ce dernier modèle permet de donner une signification musicale à l'aspect visuel de la prestation. Ce qui, jusqu'alors, pouvait potentiellement distraire l'auditeur — un trait de virtuosité, par exemple —, participe désormais à sa compréhension de l'œuvre. Dans les exemples qui suivent, nous avons cependant choisi de traiter du rôle particulier confié aux interprètes par le compositeur, ce qui permet, pensons-nous, de mieux comprendre le rapport que l'interprète entretient avec l'œuvre qu'il joue.

Extrait de la note de programme du 9 mars 2012 (Annexe IV) :

Comme le suggère le titre de l'œuvre, l'improvisation joue ici un grand rôle. Les interprètes doivent par exemple choisir la hauteur des notes jouées à partir d'un canevas de base, ce qui donne à ces *Environnements improvisés* un visage différent à chaque interprétation.

Extrait de la note de programme du 31 mars 2012 (Annexe IV) :

Comme l'explique Messiaen, les deux pianistes ne jouent pas le même rôle : « J'ai confié au premier piano les difficultés rythmiques, les grappes d'accords, tout ce qui est vélocité, charme et qualité du son. J'ai confié au deuxième piano la mélodie principale, les éléments thématiques, tout ce qui réclame émotion et puissance. ».

Chapitre V : L'opinion des auditeurs

Méthodologie et publics

Afin de tester la validité des quatre modèles de médiation musicale présentés dans le précédent chapitre, nous les avons soumis au jugement des auditeurs. Cinq concerts présentés par cinq organismes musicaux montréalais ont d'abord été ciblés : « Soirée jazz » par les Grands vents de Montréal (GVM) (9 février 2012); « Les Concerts royaux de François Couperin » par Clavecin en concert (CC) (10 février 2012); « Tableaux » par Pentaèdre (P) (24 février 2012); « Montréal/Balkans à la Chapelle » par Portmantô Ensemble (PE) (9 mars 2012) et « Louise Bessette : 30 ans de carrière » par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) (31 mars 2012). Nous avons préparé pour chacun de ces concerts une note de programme ou une intervention orale (un commentaire sur scène ou une causerie avant concert) à l'aide de deux ou trois modèles de médiation musicale :

	GVM	CC	P	PE	SMCQ
Modèle A	✓	✓	✓	✓	✓
Modèle B	✓	✓		✓	
Modèle C			✓		✓
Modèle D				✓	✓

Tableau 3 – Modèles de médiation musicale utilisés pour chaque concert

Les questionnaires, que nous avons distribués⁷² aux auditeurs avant chaque prestation, portaient sur le contenu de la note de programme ou de l'intervention orale, le cas échéant. Ils étaient accompagnés d'un formulaire de consentement résumant les modalités de l'étude (Annexe VIII) que les auditeurs devaient signer. Le temps nécessaire pour remplir le questionnaire était de moins de cinq minutes et les auditeurs pouvaient le faire à n'importe quel moment de la soirée. Notons également que leurs réponses demeuraient anonymes.

Au total, 156 auditeurs ont participé à l'étude. De ce nombre, 58 étaient des mélomanes sans formation musicale, 68 des mélomanes ou des musiciens amateurs possédant des

⁷² Nous souhaitons d'ailleurs remercier chaleureusement Sevilla Coudari pour son aide lors de notre enquête.

connaissances musicales de base (des « amateurs éclairés »), 13 des étudiants en musique et 10 des musiciens professionnels ou des professeurs de musique. Six auditeurs ne se sont pas identifiés et un autre a fourni une réponse irrecevable. Le tableau suivant donne, pour chaque concert, le nombre de personnes ayant participé à l'étude, réparti par catégorie d'auditeurs. Les auditeurs qui n'ont pas répondu à la question ou qui ont fourni une réponse irrecevable n'ont pas été inclus. Sur fond gris, la catégorie d'auditeurs majoritairement représentée :

	GVM	CC	P	PE	SMCQ
Mélobanes sans formation musicale	11	15	21	7	4
Amateurs éclairés	13	21	14	12	8
Étudiants en musique	5	3	1	3	1
Musiciens professionnels / Professeurs de musique	3	–	2	3	2
TOTAL	32	39	38	25	15

Tableau 4 – Nombre d'auditeurs sondés par catégorie et par concert

Analyse des réponses aux questionnaires

Les 26 questions ont été ici regroupées par modèle de médiation : les questions 1 à 8 se rapportent au modèle A, portant sur le sens de l'œuvre, les questions 9 à 18 au modèle B, portant sur un enjeu perceptif, les questions 19 à 24 au modèle C, portant sur la réception de l'œuvre, et les questions 25 et 26 au modèle D, portant sur l'exécution des œuvres⁷³. Plusieurs résultats sont accompagnés d'un commentaire visant à en éclairer la portée. Toutes les réponses, données en pourcentages, ont été arrondies à l'unité près. Dans le cas où la somme des pourcentages ne donnait pas 100 %, mais 99 % ou 101 %, nous avons attribué ou retranché 1 % à la part ayant le pourcentage le plus élevé. Les réponses irrecevables (plus d'une réponse à une question n'autorisant qu'un choix de réponse) n'ont pas été retenues.

⁷³ Bien qu'il eût été intéressant de savoir si les opinions des étudiants en musique, professeurs et musiciens professionnels concernant la pertinence des modèles de médiation testés divergent ou non de celui des autres auditeurs, un examen sommaire montre qu'elles suivent la tendance générale. Nous avons donc choisi de ne pas présenter les résultats par catégorie d'auditeurs, mais uniquement par modèle de médiation.

QUESTIONS SE RAPPORTANT AU MODÈLE A

Dans l'ensemble, ce modèle a été relativement bien reçu. Plus de la moitié des auditeurs (68 %) ont rapporté que les idées proposées ont influencé positivement leur écoute. Des quatre approches adoptées, c'est celle visant à souligner le caractère de l'œuvre (question 1) qui a été la plus appréciée (81 % de réponses positives). Celle visant à fournir le contenu programmatique de l'œuvre (questions 2 à 4) a également été bien accueillie (70 % de réponses positives). Suivent celles replaçant la musique dans une trame narrative (question 5) (64 % de réponses positives) et révélant la démarche artistique du compositeur (questions 6 à 8) (61 % de réponses positives).

Dites si les idées suivantes ont influencé positivement votre écoute :

1. Rappeler le caractère des différentes danses composant les *Concerts royaux*.

Oui	81 %
Non	17 %
N'a pas répondu	2 %

2. Donner une description de chacun des dix tableaux de Hartmann que Moussorgski voulut traduire en musique dans ses *Tableaux d'une exposition*.

Oui	81 %
Non	16 %
N'a pas répondu	3 %

3. Mentionner que dans *Seven Sketch Illustrations and an Epilogue*, le compositeur met en scène le pianiste kSING, le violoniste DUNU et le flûtiste Mala Stana, trois personnages imaginaires qui se retrouvent à huit moments précis de l'histoire de la ville de Belgrade.

Oui	61 %
Non	32 %
N'a pas répondu	7 %

4. Fournir une description de chacun des tableaux du *Sacre du printemps*.

Oui	75 %
Non	19 %
N'a pas répondu	6 %

5. Mettre en relation les pièces *Lonely Town: Pas de deux*, *Time Square: 1944* et *The Great Lover* avec un moment clé de la comédie musicale *On the Town*.

Oui	64 %
Non	27 %
N'a pas répondu	9 %

6. Exposer les raisons qui ont poussé Frank Ticheli à composer *Blue Shades*.

Oui	46 %
Non	39 %
N'a pas répondu	15 %

Le fait qu'un pourcentage assez important d'auditeurs n'ait pas répondu à la question explique que le pourcentage de réponses positives soit aussi bas.

7. Exposer la raison pour laquelle François Couperin a composé les *Concerts royaux*.

Oui	86 %
Non	12 %

8. Mentionner que Wirkunst Nijinski s'inscrit dans un cycle d'œuvres où McKinley utilise comme substrat sa perception du travail d'autres artistes.

Oui	50 %
Non	43 %
N'a pas répondu	7 %

Cet accueil partagé est peut-être dû au fait que le propos ne contribue pas vraiment à améliorer l'expérience esthétique des auditeurs au moment de l'écoute.

QUESTIONS SE RAPPORTANT AU MODÈLE B

La grande majorité des auditeurs (82 %) ont reconnu à l'écoute les éléments musicaux que nous avons relevés et ont favorablement accueilli ce modèle (79 %). Nous avons adopté deux approches : la première visant à relever un élément caractéristique de son écriture (questions 10, 12, 14 et 16) (78 % de réponses positives), la seconde à révéler la forme de l'œuvre (questions 8, 9 et 13) (61 % de réponses positives).

Dites si vous avez perçu à l'écoute les réalités musicales ci-dessous.

9. La plupart de ces pièces sont de forme binaire, c'est-à-dire qu'elles se composent de deux parties, chacune d'elles devant être reprise.

Oui	69 %
Non	27 %
N'a pas répondu	2 %
Réponse irrecevable	2 %

10. Les échos (C2), la musette, la chaconne (C3) et la forlane (C4) adoptent [...] la forme rondeau, où alternent un refrain et des couplets.

Oui	67 %
Non	29 %
N'a pas répondu	2 %
Réponse irrecevable	2 %

11. Sur le plan de la texture, Couperin privilégie une écriture à deux voix.

Oui	71 %
Non	27 %
N'a pas répondu	2 %

Si vous avez répondu oui à au moins une des trois dernières questions, répondez à celle-ci :

12. Est-ce que le fait de percevoir ces éléments vous a aidé à mieux apprécier ces œuvres?

Oui	83 %
Non	17 %

Dites si vous avez perçu à l'écoute les réalités musicales ci-dessous.

13. La transposition musicale du mouvement des roues, du sifflet, de la vapeur et de la situation spatiale de l'auditeur par rapport au train dans *Ghost Train Tryptich*.

Oui	94 %
Non	6 %

Ce très haut pourcentage de réponses positives s'explique par le fait que Ghost Train Tryptich se compose d'éléments extramusicaux particulièrement faciles à identifier.

14. *Summertime* comprend cinq sections (le thème et quatre variations).

Oui	46 %
Non	48 %
N'a pas répondu	6 %

L'homogénéité des cinq sections et le fait qu'elles s'enchaînent sans interruption ont probablement rendu leur identification plus difficile, ce qui explique ce faible pourcentage de réponses positives.

15. *Blue Rondo à la Turk* fait référence au *zeybek*, une danse traditionnelle turque caractérisée par sa formule rythmique à quatre temps de longueur inégale (1-2, 1-2, 1-2, 1-2-3). C'est cette formule que l'on entend au début et à la fin de la pièce.

Oui	79 %
Non	12 %
N'a pas répondu	9 %

Si vous avez répondu oui à au moins une des trois dernières questions, répondez à celle-ci :

16. Est-ce que le fait de percevoir ces éléments vous a aidé à mieux apprécier ces œuvres?

Oui	85 %
Non	9 %
N'a pas répondu	6 %

Dites si vous avez perçu à l'écoute la réalité musicale ci-dessous :

17. Dans *Jeux à vendre*, on peut notamment entendre la technique du hoquet, laquelle consiste à segmenter une mélodie entre deux voix ou instruments.

Oui	68 %
Non	18 %
N'a pas répondu	14 %

Si vous avez répondu oui à la dernière question, répondez à celle-ci :

18. Est-ce que le fait de percevoir cet élément vous a aidé à mieux apprécier l'œuvre?

Oui	68 %
Non	32 %

QUESTIONS SE RAPPORTANT AU MODÈLE C

Un peu moins de la moitié des auditeurs (44 %) ont rapporté que leur opinion des œuvres au programme n'a pas été influencée par un discours critique à leur égard; cependant, la grande majorité d'entre eux (80 %) avoue que ce type de discours a influencé positivement leur écoute. Nous avons adopté une seule approche : celle de citer un commentaire négatif à propos de l'œuvre ou de la démarche du compositeur.

Dites si les idées suivantes ont influencé votre opinion concernant le Tombeau de Couperin, que vous connaissiez cette œuvre ou non :

19. Mentionner que certains reprochèrent à Ravel la légèreté de l'œuvre, compte tenu du fait qu'il la dédia à ses amis morts durant la Première Guerre mondiale.

Oui	55 %
Non	45 %

Le fait que la Première Guerre mondiale soit une des plus grandes tragédies de l'histoire explique qu'une majorité d'auditeurs soit d'accord avec l'opinion des contemporains de Ravel.

20. Mentionner que le musicologue Roland-Manuel considérait que cette suite pour piano « tiendrait peu de place dans l'œuvre de Ravel, n'était le prodige de son orchestration ».

Oui	39 %
Non	61 %

Le ton quelque peu prétentieux de Roland-Manuel, s'attaquant, qui plus est, à une œuvre du répertoire, n'a certainement pas joué en notre faveur.

Si vous avez répondu oui à au moins une des deux dernières questions, répondez à celle-ci :

21. Cela a-t-il influencé positivement votre écoute de l'œuvre?

Oui	81 %
Non	14 %
N'a pas répondu	5 %

Dites si les idées suivantes ont influencé votre opinion concernant les œuvres inscrites au programme, que vous les connaissiez ou non :

22. Mentionner que, concernant les *Visions de l'Amen*, le compositeur Arthur Honegger rapporta qu'il était parfois difficile de cerner à l'écoute ce qui est important de ce qui ne l'est pas.

Oui	44 %
Non	50 %
N'a pas répondu	6 %

23. Mentionner qu'on n'hésita pas à écrire, concernant le *Sacre du printemps*, que « jamais le système et le culte de la fausse note n'[avaient] été pratiqués avec autant de zèle et de continuité » et que « dans le désir, semble-t-il, de faire primitif, préhistorique, [Stravinsky] a travaillé à rapprocher sa musique du bruit, [...] travail éminemment amusical ».

Oui	38 %
Non	49 %
N'a pas répondu	13 %

Il n'est pas étonnant que les résultats soient aussi partagés, puisque ces critiques du début du 20^e siècle portent sur une œuvre qui, depuis, a acquis la faveur du public.

Si vous avez répondu oui à au moins une des deux dernières questions, répondez à celle-ci :

24. Cela a-t-il influencé positivement votre écoute des œuvres?

Oui	78 %
Non	22 %

QUESTIONS SE RAPPORTANT AU MODÈLE D

Un peu plus de la moitié des auditeurs (55 %) ont rapporté que ce modèle a influencé positivement leur écoute. Une seule approche avait été ici adoptée, laquelle visait à commenter un aspect particulier du rôle de l'interprète.

Dites si les idées suivantes ont influencé positivement votre écoute :

25. Mentionner que dans *Environnements improvisés*, les interprètes doivent choisir la hauteur des notes jouées à partir d'un canevas de base.

Oui	54 %
Non	21 %
N'a pas répondu	25 %

26. Citer les propos de Messiaen au sujet du rôle de chaque pianiste dans les *Visions de l'Amen*.

Oui	56 %
Non	31 %
N'a pas répondu	13 %

Analyse globale

Le fait que la majorité des auditeurs ait répondu positivement à nos questions montre que dans l'ensemble, notre démarche a été bien accueillie. Il faut cependant garder à

l'esprit que nous mentionnons aux auditeurs auxquels nous présentions l'objet de notre étude que nous avons également écrit les notes de programme et préparé, le cas échéant, une intervention orale, et que cette démarche s'inscrivait dans le cadre de nos études. Pour cette raison, il ne serait pas étonnant que certains auditeurs se soient montrés plus indulgents que dans d'autres circonstances, biaisant ainsi quelque peu les résultats de notre étude.

C'est le public de Clavecin en concert qui a le plus bénéficié de nos interventions : 83 % des auditeurs ont dit que leur écoute a été influencée positivement par nos commentaires, ce qui s'explique peut-être en partie par le fait que le programme de ce concert rassemblait des œuvres de musique pure. L'accent a d'ailleurs été mis sur leur dimension structurelle afin de permettre aux auditeurs de mieux suivre leur déroulement tout au long de la prestation. Suivent ensuite les publics de Pentaèdre (81 %), de la Société de musique contemporaine du Québec (70 %), des Grands vents de Montréal (65 %) et de Portamentô Ensemble (58 %). Le concert de Portamentô Ensemble était, à notre avis, celui qui demandait le plus d'efforts aux auditeurs. Comme nous le verrons plus bas, le degré d'abstraction et d'imprévisibilité des œuvres au programme en rendait l'écoute particulièrement difficile. Il faut cependant mentionner l'auteur de ces lignes est certainement moins familier avec le répertoire contemporain qu'avec la musique ancienne et que, par conséquent, il n'a peut-être pas su trouver les mots justes, ceux qui auraient pu véritablement guider les auditeurs lors de l'écoute.

Au final, ce sont les modèles C et B qui ont remporté la faveur du public, obtenant respectivement 80 % et 79 % de réponses positives. Nous sommes particulièrement heureux de constater que la grande majorité des auditeurs s'intéresse à la dimension structurelle des œuvres, car c'est peut-être ici que l'expertise du médiateur musical est particulièrement mise à contribution. Si l'auditeur moyen sera toujours en mesure de se documenter lui-même sur les circonstances entourant la composition de l'œuvre écoutée, il est évident qu'un pan entier de sa réalité musicale, à savoir la manière dont elle est construite, lui demeurera à jamais étranger, car il ne possède normalement pas les connaissances théoriques nécessaires à sa compréhension. L'identification d'enjeux perceptifs semble donc être un élément que le médiateur musical se doit d'incorporer impérativement à son discours. Par ailleurs, il n'est pas surprenant que la plupart des

auditeurs aient affirmé ne pas avoir été influencé par les commentaires négatifs cités à propos du *Tombeau de Couperin*, du *Sacre du printemps* et des *Visions de l'Amen*, car nous nous « attaquions » en quelque sorte à des œuvres du répertoire, écrites par des compositeurs dont la réputation n'est plus à faire. Néanmoins, la plupart des auditeurs disent avoir bénéficié de cette démarche, ce qui nous indique que le médiateur musical a davantage à livrer un discours personnel.

Le modèle A arrive pour sa part au troisième rang, avec 65 % de réponses positives. Ce pourcentage relativement faible s'explique peut-être par le fait que certains de nos commentaires ne contribuaient pas véritablement à donner sens aux œuvres en question. Nous pensons ici tout particulièrement à *Seven Sketch Illustrations and an Epilogue*, d'Ivan Brkljacic. Il est possible que certains auditeurs aient trouvé nos explications inadéquates, car elles n'entraient pas en résonance avec ce qu'ils ressentaient au moment de l'écoute, ou encore que le degré de correspondance entre le sens proposé de l'œuvre et sa réalité sonore était si ténu que notre démarche s'avérait dans ce cas totalement inutile; après tout, les œuvres à programme ne sont pas toutes également évocatrices.

Quant au modèle D, il se retrouve au dernier rang, avec 55 % de réponses positives. Cela laisse sous-entendre que la dimension visuelle du concert n'est peut-être pas si importante pour l'auditeur, ou encore que nous n'avons pas réussi à susciter son intérêt par nos commentaires. Cependant, il faut garder à l'esprit que le succès de tel ou tel modèle dépend en partie de la manière dont il est utilisé, et qu'il est possible qu'en d'autres circonstances, les résultats eussent été différents. Les recherches que nous avons entreprises ne demandent qu'à être approfondies, soit en développant d'autres modèles de médiation musicale, soit en réutilisant les mêmes dans d'autres circonstances.

Conclusion

Dans cette étude, nous avons envisagé la médiation musicale sous deux angles différents, mais complémentaires. Dans un premier temps, nous avons voulu sensibiliser la communauté universitaire à sa dimension historique et professionnelle. En effet, bien qu'elle joue un rôle de première importance dans la vie musicale contemporaine, cette activité semble assez peu reconnue dans le milieu musicologique. Cela est d'autant plus surprenant que de nombreux musicologues la pratiquent régulièrement ou l'ont déjà pratiquée par le passé. Nous donc avons tenté de modifier cet état de fait en esquissant une brève histoire de la médiation musicale et en examinant la réalité professionnelle de trois musicologues québécois dont la médiation musicale est une activité de première importance.

Ayant cerné les conditions sociales qui ont permis l'émergence, au début du 19^e siècle, d'un mouvement de popularisation de la musique classique, nous avons cherché à en identifier les acteurs principaux en Grande-Bretagne, en France, aux États-Unis et au Québec. S'il nous est possible d'affirmer que la majorité des médiateurs musicaux étaient des musicologues, ce recensement nous aura également permis de constater qu'à partir des années 50, de plus en plus de compositeurs rédigeront eux-mêmes les notes de programme ou d'enregistrement de leurs œuvres. Cela s'explique par le fait que qu'à la même époque, la scène musicale était le théâtre d'un éclatement esthétique d'une ampleur telle que le compositeur était souvent la seule personne possédant l'autorité nécessaire pour commenter adéquatement son œuvre. Par ailleurs, l'avènement des médias de masse tels que la radio, la télévision et le DVD transforma profondément le visage de la médiation musicale. Certains musiciens, notamment Leonard Bernstein et Glenn Gould, ont su tirer avantage de ces nouveaux moyens technologiques, rejoignant par leurs diverses interventions un public de plus en plus large.

Grâce aux témoignages de Pierre Vachon, Guy Marchand et Dujka Smoje, nous avons pu avoir une meilleure idée de la réalité professionnelle des médiateurs musicaux québécois au Québec aujourd'hui. D'une part, nous avons vu que parce que cette activité n'est encadrée par aucune instance régulatrice, la rémunération demeure un enjeu de première importance. Celle-ci dépend essentiellement des ressources budgétaires de

l'organisme qui engage le médiateur musical et s'avère la plupart du temps insuffisante. D'autre part, si la plupart des auditeurs et des musiciens accueillent favorablement la démarche des médiateurs musicaux, en revanche, nombre de musicologues travaillant dans le milieu universitaire ne s'y intéressent pas. Cela s'explique par le fait que les musicologues cherchent avant tout à diffuser leurs recherches par le biais d'articles ou de conférences, ce qui ne leur laisse que peu de temps pour se consacrer à de telles activités. Les témoignages de Pierre Vachon et Dujka Smoje ont également mis en lumière une lacune majeure dans le programme de baccalauréat en musicologie offert à l'Université de Montréal, à savoir l'absence d'outils permettant aux étudiants de s'exprimer efficacement en public. Le médiateur musical doit non seulement être en mesure de livrer un discours intelligible, il doit également savoir le rendre intéressant pour l'auditeur. Cependant, en mettant continuellement l'emphase sur l'importance du discours écrit, comme c'est le cas présentement, il devient évident que l'on ne parviendra pas à former des musicologues éloquents.

Considérant, dans un deuxième temps, la médiation musicale comme un outil pédagogique, nous avons conçu quatre modèles de médiation musicale à partir desquels nous avons rédigé cinq notes de programme et préparé deux interventions orales. Ces modèles de médiation musicale portaient respectivement sur le sens de l'œuvre (modèle A), l'identification d'un enjeu perceptif (modèle B), la réception de l'œuvre (modèle C) et son exécution (modèle D). Notre réflexion s'appuyait sur l'analyse de nombreuses notes de programme extraites du *Guide du concert*, analyse dont nous avons tiré une typologie des discours médiateurs. Nous avons également défini en quoi consistait une situation de communication afin de délimiter le cadre théorique dans lequel s'inscrit l'activité de médiation musicale. Celui-ci nous a permis de mettre en lumière certaines questions auxquelles le médiateur musical doit garder à l'esprit tout au long de sa démarche. Dans quel contexte son intervention s'inscrit-elle? Quelles sont les contraintes de temps ou d'espace auxquelles il doit se soumettre? Quel est le degré de connaissance des auditeurs auxquels il s'adressera? Quelles sont leurs motivations? Grâce à ces questions, le médiateur musical sera à même de formuler un discours adapté au contexte.

Par la suite, nous avons mis à l'épreuve la pertinence de ces quatre modèles en distribuant des questionnaires aux auditeurs assistant aux concerts pour lesquels nous avons écrit les notes de programme ou préparé une intervention orale. Nous cherchions ainsi à savoir si notre propos améliorerait véritablement leur expérience esthétique au moment de l'écoute, ce que l'analyse de leurs réponses a corroboré. Ce sont les modèles C et B, portant respectivement sur la réception de l'œuvre et l'identification d'un enjeu perceptif, qui ont remporté la faveur du public, obtenant respectivement 80 % et 79 % de réponses positives. Ces résultats montrent que le médiateur musical devrait avant tout chercher à cerner pour l'auditeur des éléments musicaux identifiables à l'écoute seule (qu'ils soient d'ordre formel, mélodique, rythmique, etc.) et qu'il ne doit pas hésiter à formuler des critiques sur les œuvres qu'il commente, car comme nous l'avons vu, cette stratégie est un moyen très efficace de susciter l'intérêt de l'auditeur.

Aujourd'hui, grâce à Internet, le savoir n'a jamais été aussi accessible. Les récents développements dans le domaine de l'informatique permettent désormais à quiconque de trouver, du bout des doigts, réponse à ses questions. Est-il besoin de rappeler que les moteurs de recherche actuels ratissent large, très large, et ce, en une fraction de seconde? Cette situation ne comporte pas que des avantages. En effet, face à ce déferlement d'information, il devient facile pour le néophyte de se perdre, y compris dans le domaine de la musique. C'est pour cette raison que nous croyons qu'il est du devoir du musicologue, spécialiste de la musique, de donner à l'auditeur les outils lui permettant d'affiner son jugement. C'est à tout le moins ce que nous avons tenté de faire en concevant ces quatre modèles de médiation musicale.

Bibliographie

Livres

- ADORNO, Theodor W. 1994, *Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques*, traduit par Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps.
- BERLIOZ, Hector. 1996, *Hector Berlioz. Critique musicale 1823-1863*, édité sous la direction de H. Robert Cohen et Yves Gérard, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 5 vol.
- BOURDIEU, Pierre. 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- CHARTRAND, Suzanne-G. et al. 1999, *Grammaire pédagogique du français d'aujourd'hui*, Boucherville, Graficor.
- COPLAND, Aaron. 1939, *What to listen for in music*, New York, The McGraw-Hill Book Company.
- D'ORTIGUE, Joseph. 2003, *Écrits sur la musique 1827-1846*, édité par Sylvia L'Écuyer, Paris, Société française de musicologie.
- ELLIS, Katharine. 1995, *Music Criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-80*. Cambridge, Cambridge University Press.
- FÉTIS, François-Joseph. 1847, *La musique mise à la portée de tout le monde*, Paris, Brandus et Cie.
- HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus. 1989, *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*, édité par David Charlton, traduit par Martyn Clarke, Cambridge, Cambridge University Press.
- LAVIGNAC, Albert. 1980, *Le voyage artistique à Bayreuth*, Paris, Éditions Stock.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse, PINSON, Jean-Pierre et al. 2009, *Chronologie musicale du Québec, 1535-2004 : Musique de concert et musique religieuse*, Québec, Septentrion.
- MCCLARY, Susan. 1991, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- MENDÈS, Catulle. 1886, *Richard Wagner*, G. Charpentier et Cie, éditeurs, Paris.
- SCHOENBERG, Arnold. 1988, *Arnold Schoenberg self-portrait : a collection of articles, program notes, and letters by the composer about his own works*, édité par Nuria Schoenberg Nono, Los Angeles, Belmont Music Publishers.
- SCHUMANN, Robert. 1979, *Sur les musiciens*, traduit par Henry de Curzon, Paris, Éditions Stock.
- TOVEY, Donald Francis. 1989, *Essays in Musical Analysis*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2 vol.

UPTON, George P. et BOROWSKI, Felix. 1940, *The Standard Concert Guide*, Garden City, Blue Ribbon Books.

Thèses et mémoire

BROWN, Harold Frederick. 1968, « An Analysis of the Program Notes of Selected Symphony Orchestras », thèse de doctorat, Michigan State University.

TREMBLAY, Jean-Philippe. 2006, « Par-delà la ténacité et l'abnégation : la presse musicale au Québec 1890-1959 », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Articles

[Sans auteur]. 2012, « The Musical Times », *Retrospective Index to Music Periodicals (1766-1962)* [en ligne]. [<http://www.ripm.org/>] (3 décembre 2012)

[Sans auteur]. 2012, « Charles Ainslie Barry », *The Cyber Hymnal* [en ligne]. [<http://www.hymntime.com/tch/index.htm>] (4 mai 2012)

BASHFORD, Christina. 2012, « Ella, John. », *Grove Music Online. Oxford Music Online* [en ligne]. [<http://www.oxfordmusiconline.com>] (4 mai 2012)

BENT, Ian David et Anthony Pople. 2012, « Analysis. », *Grove Music Online. Oxford Music Online* [en ligne]. (<http://www.oxfordmusiconline.com>) (1^{er} décembre 2012)

BOIVIN, Jean. 1996, « Éditorial », *Circuit : musique contemporaine*, vol. 7, n^o 2, p. 5-8.

BRADLEY, Ian L. 1971, « Repetition as a Factor in the Development of Musical Preferences », *Journal of Research in Music Education*, vol. 19, n^o 3, p. 295-298.

BRADLEY, Ian L. 1972, « Effect on Student Musical Preference of a Listening Program in Contemporary », *Journal of Research in Music Education*, vol. 20, n^o 3, p. 344-353.

BUJIC, Bojan. 2012, « Criticism of music. », *Oxford Music Online. Oxford University Press* [en ligne]. [<http://www.oxfordmusiconline.com>] (20 novembre 2012).

CALVOCORESSI, Michel Dimitri. 1924, « Programme-music and Programme-notes », *The Musical Times*, vol. 65, n^o 971, p. 20-22.

CAMPOS, Rémy. 2006, « Philologie et sociologie de la musique au début du XX^e siècle. Pierre Aubry et Jules Combarieu », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 14, p. 19-47.

CAMPOS, Rémy et Nicolas DONIN. 2005, « La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du dix-neuvième siècle », *Acta Musicologica*, [vol.] 77, [fasc.] 2, p. 151-204.

COLLES, H. C. *et al.* 2012, « Evans, Edwin. », *Grove Music Online. Oxford Music Online* [en ligne]. [<http://www.oxfordmusiconline.com>] (4 mai 2012)

COLLES, H. C. *et al.* 2012, « Newmarch, Rosa. », *Grove Music Online. Oxford Music Online* [en ligne] [<http://www.oxfordmusiconline.com>] (4 mai 2012)

- EDWARDS, Frederick George. 1901, « Grove, Sir George (1820-1900) », archives du *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, [en ligne]. [www.oxforddnb.com] (9 juillet 2012)
- GRAVES, C. L. et Percy M. Young. 2012, « Grove, Sir George. », *Grove Music Online. Oxford Music Online* [en ligne]. [http://www.oxfordmusiconline.com] (3 mai 2012)
- HALPERN, Jessica. 1992, « Effects of Historical and Analytical Teaching Approaches on Music Appreciation », *Journal of Research in Music Education*, vol. 40, n° 1, p. 39-46.
- HARGREAVES, David J., 1984, « The Effects of Repetition on Liking for Music », *Journal of Research in Music Education*, vol. 32, n° 1, p. 35-47.
- HENRY, Michele L., Laurel E. Zeiss, Melanie Nelson et collab., 2004, « Musicians as Authors: Teaching the Art of Writing Program Notes », *College Music Symposium*, vol. 44, p. 121-132.
- HOGARTH, Basil. 1934, « The Programme Note: A Plea for Reform », *The Musical Times*, vol. 75, n° 1099, p. 795-798.
- HOWES, Frank. 1930, « Programme Notes », *The Musical Times*, vol. 71, no 1046, p. 305-308.
- HUSK, W. H. et Nicholas Temperley. 2012, « Smart. », *Grove Music Online. Oxford Music Online* [en ligne]. [http://www.oxfordmusiconline.com] (4 mai 2012)
- JOLI-CŒUR, Sophie. 2007, « Définition des termes et des concepts — Lexique et bibliographie. Groupe de recherche sur la médiation culturelle », *Médiation culturelle* [en ligne]. [http://www.culturepourtous.ca] (9 novembre 2012)
- L'ÉCUYER, Sylvia. 2003, « La musique classique à la radio », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. I « Musique du XX^e siècle », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 954-968.
- MACNUTT, Richard. 2012, « Libretto. », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, [en ligne]. [http://www.oxfordmusiconline.com] (13 mai 2012)
- MADURELL, François. 1996, « Le commentaire d'écoute : bilan et perspectives », *Musurgia*, vol. 3, n° 4, Dossiers d'analyse, p. 56-77.
- MANN, William S. 2012, « Newman, Ernest. », *Grove Music Online. Oxford Music Online* [en ligne]. [http://www.oxfordmusiconline.com] (27 mai 2012)
- MESSIAEN, Olivier. 2012, « Cinq Rechants (1948) », IRCAM [en ligne]. [http://brahms.ircam.fr] (4 décembre 2012)
- MARTIN, Henry. 1977, « Modes of Explanation in Analytical Discourse », *Perspectives of New Music*, vol. 15, n° 2, p. 174-193.
- Music Educators Journal. 1968, « Program Notes: Better Unwritten than Unread », *Music Educators Journal*, vol. 54, n° 7, p. 96-97.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 2004, « La signification comme paramètre musical », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. II « Les savoirs musicaux », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 256-289.

- PASLER, Jann. 2002, « Building a public for orchestral music. Les Concerts Colonne », dans *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, sous la direction de Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner, Paris, Maison des sciences de l'homme, 493 p.
- PRINCE, Warren F. 1974, « Effects of Guided Listening on Musical Enjoyment of Junior High School Students », *Journal of Research in Music Education*, vol. 22, n° 1, p. 45-51.
- ROCHON, Pierre et Suzanne Thomas. 2012, « Maryvonne Kendergi », *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne]. [<http://www.thecanadianencyclopedia.com>] (8 août 2012)
- RUSSELL, Thomas. 1952, « Programme Notes », *The Musical Times*, vol. 93, n° 1307, p. 35-36.
- SHEDLOCK, John South. 1897, « Analytical Programmes », *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 38, n° 657, p. 760.
- SIMEONE, Nigel. 2011, « Programme note. », *Grove Music Online. Oxford Music Online* [en ligne]. [www.oxfordmusiconline.com] (24 novembre 2011)
- THRING, George Herbert. 1929, « Copyright in programme notes », *The Musical Times*, vol. 70, n° 1037, p. 636.
- TILMOUTH, Michael. 2012, « Tovey, Sir Donald. », *Grove Music Online. Oxford Music Online* [en ligne]. [<http://www.oxfordmusiconline.com>] (4 mai 2012)
- WANGERMÉE, Robert *et al.* « Fétis. » *Grove Music Online. Oxford Music Online*, [en ligne]. [<http://www.oxfordmusiconline.com>] (16 mai 2012)
- WEBER, William. 2011, « Concert (ii). », *Grove Music Online. Oxford Music Online* [en ligne]. [<http://www.oxfordmusiconline.com>] (24 novembre 2011)
- ZALANOWSKI, Annette H. 1986, « The Effects of Listening Instructions and Cognitive Style on Music Appreciation », *Journal of Research in Music Education*, vol. 34, n° 1, p. 43-53.

Annexe I : Note de programme du 9 février 2012

(Grands vents de Montréal)

Soirée jazz

Comme le suggère le titre du concert, les œuvres inscrites au programme se rattachent toutes, de près ou de loin, à l'univers du jazz. En effet, *Blue Shades* et *Three Dance Episodes*, bien que n'étant pas à proprement parler des œuvres jazz, partagent certains traits communs avec ces trois classiques que sont *Gone*, *Summertime* et *Blue Rondo à la Turk*. Voyons cela de plus près.

Les *Three Dance Episodes* ouvrant le concert sont extraits de la comédie musicale *On the Town*, créée à Broadway le 28 décembre 1944. L'histoire, qui se déroule à New York, met en scène Ozzie, Chip et Gabey, trois marins américains en permission pour une durée de 24 heures. Sitôt arrivé, Gabey réussit à convaincre Ozzie et Chip de chercher avec lui une starlette dont il est tombé amoureux à la vue d'une affiche où elle se fait appeler « Miss Turnstile ». C'est ainsi qu'Ozzie rencontre une chauffeuse de taxi qui désire se venger de son patron et que Chip se laisse séduire par Claire DeLoone, une anthropologue travaillant au musée d'histoire naturelle.

C'est Gabey, d'abord découragé de ne croiser que des inconnus (*Lonely Town: Pas de deux*), qui finit par trouver Miss Turnstile — Ivy, de son vrai nom — au Carnegie Hall. Fébrile, il lui donne rendez-vous en soirée (*Time Square: 1944*), mais son plan tombe à l'eau lorsque Maude P. Dilly, la professeure de chant d'Ivy, conseille à cette dernière de travailler au lieu de perdre son temps avec les garçons. Nos trois complices retrouveront bien Ivy, mais entretemps, Pitkin W. Bridgework, le fiancé de Claire, entrevoit sa bien-aimée avec Chip, ce qui le met dans tous ses états (*The Great Lover*)...

À l'origine, ces pièces ont été écrites pour orchestre symphonique. La version pour orchestre d'harmonie présentée ce soir est de Marice Smith. De sauvages accords stravinskiens y côtoient un lyrisme en demi-teintes, le tout sur fond de rythme swing... L'éclectisme de Bernstein à son meilleur, pour le plus grand bonheur des auditeurs!

Maintes fois acclamé par la critique, Frank Ticheli a composé une trentaine d'œuvres pour orchestre d'harmonie, nombre d'entre elles faisant désormais partie du répertoire. À propos de *Blue Shades*, Ticheli explique :

En 1992, j'ai composé un concerto pour big band et orchestre, *Playing with Fire* [...] Cette œuvre était un hommage à la musique de jazz traditionnel que j'ai si souvent entendue en grandissant près de la Nouvelle-Orléans. [...] Cependant, je savais que cette musique exerçait une influence considérable sur l'œuvre, ne laissant que peu de place à l'expression de ma propre voix. [...] Je sentis alors l'urgent besoin de composer une autre œuvre, laquelle combinerait mon amour du jazz traditionnel avec mon propre style.

Cet amour est ici bien palpable, comme en témoigne le spectaculaire solo de clarinette, évoquant Benny Goodman, ou encore ces accords suraigus popularisés par les orchestres de jazz des années 40, répétés inlassablement par les cors, clarinettes, trompettes et trombones, comme pour annoncer la fin de la pièce.

En 1958 parut un album intitulé *Porgy and Bess*, fruit d'une collaboration entre le trompettiste Miles Davis et le chef d'orchestre Gil Evans. L'enregistrement rassemble douze arrangements d'arias extraites de l'opéra éponyme de George Gershwin, et une pièce composée spécialement pour l'occasion, *Gone*. Ponctué d'accents cuivrés tous plus imprévisibles les uns que les autres, celle-ci se caractérise par sa forme symétrique (ABA'). La version d'Evans de *Summertime* est certainement l'une des plus connues. Comprenant cinq sections (le thème et quatre variations), on y retrouve le ton berceur de l'aria originale :

Summertime,
And the livin' is easy.
Fish are jumpin'
And the cotton is high...

Un an après la sortie de *Porgy and Bess*, le Dave Brubeck Quartet fit paraître à son tour un album, *Time Out*, duquel est extrait *Blue Rondo à la Turk*. Le titre de la pièce fait référence à la fois au dernier mouvement de la *Sonate pour piano en la majeur*, K. 331 de Mozart et au *zeybek*, une danse traditionnelle turque caractérisée par sa formule rythmique à quatre temps de longueur inégale (1-2, 1-2, 1-2, 1-2-3). C'est cette formule que l'on entend au début et à la fin de la pièce.

Jean-Simon Robert-Ouimet
étudiant à la maîtrise en musicologie
sous la direction de Michel Duchesneau

Annexe II : Note de programme

du 10 février 2012 (Clavecin en concert)

Les Concerts Royaux

Le contexte

En 1722, François Couperin fit paraître son *Troisième Livre de pièces de clavecin*. Le recueil comprenait sept suites ou « ordres », comme le disait Couperin, auxquelles s'ajoutèrent les quatre *Concerts royaux*. Le compositeur fournit dans la préface de précieux renseignements au sujet des circonstances entourant leur composition, ainsi que sur leurs diverses possibilités d'exécution.

On y apprend qu'ils étaient destinés à divertir Louis XIV lors de petits concerts de chambre organisés tous les dimanches au Château de Versailles. Couperin, qui était au clavecin, les joua en compagnie du violoniste François Duval, membre des Vingt-Quatre Violons du Roi, des hautboïste et bassoniste André Danican Philidor (le père du célèbre joueur d'échecs) et Dubois (dont on ne connaît pas le prénom), et du gambiste flamand Hilaire Verloge, surnommé Alarius.

Couperin indique également que ces pièces conviennent non seulement au clavecin, mais également au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole de gambe et au basson. Il n'en fallait pas plus à nos six instrumentistes pour nous les présenter ce soir dans une version au coloris riche et subtil, sans pour autant sacrifier le bon goût, pierre d'assise de toute l'esthétique française en ce début de 18^e siècle, et que l'on pourrait ramener au bon sens.

L'œuvre

Les *Concerts royaux* — que nous désignerons désormais par les symboles C1, C2, C3 et C4 — sont en fait des suites de danses. Depuis Froberger, la suite de danse se composait au moins d'une allemande, d'une courante, d'une sarabande et d'une gigue. Couperin s'écarte quelque peu de ce modèle en sacrifiant parfois une courante ou une gigue au profit d'autres danses dont il convient de rappeler le caractère à travers les mots des commentateurs de l'époque :

La chaconne (C3) | Danse à trois temps où l'on « passe et repasse à volonté du majeur au mineur [...] et du grave au gai ou du tendre au vif, sans presser ni ralentir jamais la mesure ». (Rousseau)

La forlane (C4) | « Elle se bat gaiement, et la danse est aussi fort gaie. On l'appelle forlane parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitants s'appellent Forlans. » (Rousseau)

La gavotte (C1 et C3) | Danse à deux temps « dont les expressions sont plus touchantes [que celles des rigaudons et des bourrées] ». (Freillon-Poncein)

Le menuet (C1) | Danse à trois temps d'« une élégante et noble simplicité; le mouvement est plus modéré que vite, et l'on peut dire que le moins gai de tous les genres de danse usitée dans nos bals est le menuet ». (Rousseau)

La musette (C3) | Danse dont le caractère est « naïf et doux ». Elle comporte « une basse pour l'ordinaire en tenue [...] telle que la peut faire une musette, et qu'on appelle à cause de cela basse de musette ». (Rousseau)

Le rigaudon (C4) | Danse à deux temps qui « s'exécute[e] avec gaîté et avec un coup d'archet court et léger ». (Quantz)

Mentionnons également la présence de deux airs, l'un, tendre, l'autre, contrefugué (c'est-à-dire en imitation), de même que d'un charmant mouvement intitulé échos, jouant sur la notion d'espace par le biais de contrastes dynamiques (C2). Enfin, tous les *Concerts* débutent par un prélude, comme il était de mise à l'époque.

La plupart de ces pièces sont de forme binaire, c'est-à-dire qu'elles se composent de deux parties, chacune d'elles devant être reprise. Cependant, certaines d'entre elles ne s'inscrivent pas dans ce cadre formel. Les échos (C2), la musette, la chaconne (C3) et la forlane (C4) adoptent plutôt la forme rondeau, où alternent un refrain et des couplets. Quant aux préludes, ils n'obéissent à aucun impératif formel.

Sur le plan de la texture, Couperin privilégie une écriture à deux voix, mais encore une fois, il est possible de relever quelques exceptions. Outre le menuet en trio (C1), qui donc est à trois voix, mentionnons que le prélude en *la* majeur (C3), la sarabande en *la* mineur (C3) et celle en *mi* majeur (C4) comportent une contrepartie que l'on peut jouer « si l'on veut ». Il arrive également que la basse d'accompagnement passe d'une à deux voix, comme dans le prélude en *ré* majeur (C2) ou dans la courante à l'italienne (C4).

L'exécution

Un mot, en terminant, sur cette interprétation des *Concerts royaux* qui nous est aujourd'hui proposée. Il faut souligner que les effectifs employés pour chacune des pièces mettent avantageusement en évidence les intentions de Couperin. Les effectifs instrumentaux réduits traduisent tout naturellement la vivacité de la gigue en sol majeur (C1) et le caractère intimiste de l'air tendre (C2). Les qualités propres à chaque instrument sont également exploitées dans les contrechants du prélude en *la* majeur et de la sarabande grave (C3), où les registres médian et aigu de la viole de gambe et du basson, particulièrement expressifs, rendent agréablement justice au don mélodique de ce compositeur que l'on appelait très justement « le Grand ».

Annexe III : Note de programme du 24 février 2012 (Pentaèdre)

Pentaèdre : Tableaux

Ce n'est peut-être pas un hasard si à propos du *Tombeau de Couperin*, Ravel disait : « L'hommage s'adresse moins à Couperin lui-même qu'à la musique française du 18^e siècle ». En effet, depuis le milieu du 19^e siècle, l'influence de Wagner en France était considérable, et de nombreux compositeurs, dont Ravel et Debussy, ressentaient le besoin d'écrire une musique véritablement française.

Commencé au mois de juillet 1914, soit quelques jours avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale, le *Tombeau* fut achevé en novembre 1917. Bien que Ravel dédie l'œuvre à des amis morts au combat, celle-ci n'a rien de funèbre. Certains lui reprochèrent d'ailleurs cette légèreté, ne soupçonnant pas que l'intention première du compositeur était de célébrer ces amitiés certes perdues, mais jamais oubliées. Le musicologue Roland-Manuel, pour sa part, n'hésitait pas à affirmer que le *Tombeau* « tiendrait peu de place dans l'œuvre de Ravel, n'était le prodige de son orchestration »... Cette œuvre, il est vrai, ne reçut pas la même attention du public que le ballet *Daphnis et Chloé* ou encore le *Boléro*.

Le *Tombeau* rassemble trois danses — une forlane, un rigaudon et un menuet — encadrées par une haletante fugue et une spectaculaire toccata. L'esprit de la musique baroque est partout présent. L'œuvre s'ouvre par un prélude, comme c'était l'usage à l'époque.

Un an après la mort prématurée de son ami, le peintre Viktor Hartmann, Modeste Moussorgski composa une suite de pièces pour piano inspirées de dix de ses tableaux : les *Tableaux d'une exposition*. La première édition de l'œuvre comprenait un texte décrivant chacun des tableaux, nous révélant du même coup les intentions du compositeur :

1. Gnome : « Dessin représentant un petit gnome, marchant maladroitement sur des jambes courbes. »
2. Le vieux château : « Château du moyen âge devant lequel se tient un troubadour chantant. »
3. Les Tuileries : « Dispute d'enfants après jeux. Une allée du jardin des Tuileries, avec un groupe d'enfants et de bonnes. »
4. Bydlo : « Un char polonais sur des roues énormes attelé de bœufs. »
5. Ballet des poussins dans leur coque : « Petit tableau de Hartmann pour la mise en scène d'une scène pittoresque du ballet *Trilbi*. »
6. Samuel Goldenberg et Schmuyle : « Deux Juifs polonais, l'un riche et l'autre pauvre. »
7. Le marché de Limoges : « Des femmes françaises se disputant avec acharnement au marché. »
8. Catacombe – Cum mortuis in lingua mortua : « Sur le tableau de Hartmann, il est représenté lui-même regardant les catacombes de Paris, à la lueur d'une lanterne. »
9. La cabane sur des pattes de poule : « Le dessin de Hartmann représentait une pendule sous forme d'une petite chaumière de Baba Yaga sur des pattes de poule. Moussorgski a ajouté la promenade de Baba Yaga dans le

mortier. » 10. La grande porte de Kiev : « Le dessin de Harmann représentait son projet pour une porte de la ville de Kiev en style massif russe antique, avec une coupole en forme de casque slavon. »

L'œuvre est ponctuée de cinq *Promenades*, lesquelles symbolisent la déambulation du visiteur à travers ce musée imaginaire. (Moussorgski disait avec humour que le rythme des interludes traduisait en fait sa forte corpulence!) Les *Tableaux* seront ce soir scindés en deux groupes. Une courte pièce d'Ana Sokolovic, également intitulée *Promenade*, fera office de transition entre le sixième mouvement (Samuel Goldenberg et Schmuyle) et ses Chansons à boire. Les quatre derniers tableaux concluront le concert.

En terminant, un mot sur les *Chansons à boire* d'Ana Sokolovic, lesquelles s'inspirent du folklore urbain serbe. Même si la plupart du temps les mélodies d'origine sont fragmentées, on peut facilement les identifier. Comme les *Tableaux d'une exposition*, il s'agit d'une œuvre à programme; la compositrice voulut traduire l'état d'ivresse accompagnant une soirée bien arrosée. Tantôt enjouée, tantôt sentimentale, l'œuvre donne véritablement le vertige... ou le hoquet!

© Jean-Simon Robert-Ouimet, 2012

Annexe IV : Note de programme du 9 mars 2012

(Portmantô Ensemble)

Montréal / Balkans

Maxime McKinley

Maxime McKinley a étudié la composition avec Michel Gonneville et Isabelle Panneton à Montréal, avant de se perfectionner à Paris auprès de Martin Matalon. Il a reçu le Prix d'Europe de composition (2009), et onze prix au Concours des jeunes compositeurs de la Fondation SOCAN (entre 2003 et 2011). Ses œuvres ont été jouées au Québec, ailleurs au Canada, aux États-Unis, au Mexique et en France, notamment par l'Ensemble contemporain de Montréal, l'Esprit Orchestra, le New Music Concerts, le Trio Fibonacci et des solistes tels que Julie-Anne Derome, Jérôme Ducharme, Matthias Maute et Matan Porat. Il est membre du comité artistique de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) et du conseil national de la Ligue canadienne des compositeurs (LCC). Ses pièces *Figures de sable* et *Mandala* ont récemment été enregistrées sur le DVD Jérôme Ducharme – 2005 GFA Winner (2011), produit par le label américain Mel-Bay, et éditées par Doberman-Yppan (2012). Ses textes ont été publiés au Québec et en France, entre autres dans *Circuit, musiques contemporaines*, dont il est le directeur administratif et le secrétaire de rédaction. Il est présentement compositeur en résidence à la Chapelle historique du Bon-Pasteur.

Wirkunst Nijinski

Le néologisme *Wirkunst* est né du croisement entre les mots allemands *wir* (« nous »), *wirkung* (« effet, impression ») et *kunst* (« art »). *Wirkunst Nijinski* s'inscrit dans un cycle d'œuvres où McKinley utilise comme substrat sa perception du travail d'autres artistes. Ici, le compositeur s'inspira du danseur étoile des Ballets russes, Vaslav Nijinski (1889-1950). Véritable légende de la danse, on dit qu'en sautant, il donnait l'impression d'être littéralement suspendu dans les airs. Nijinski conçut un système de notation qui permit plus tard aux historiens de reconstituer ses chorégraphies de *L'Après-midi d'un faune* et du *Sacre du printemps*, mais malheureusement, il sombra à l'âge de 30 ans dans une folie maniaque et mystique qui le portait à s'entraîner jusqu'à seize heures par jour, à rédiger compulsivement des *Cahiers* aux phrases répétitives, et des dessins aux cercles obsessionnels... C'est cette énergie irraisonnée qui a intéressé le compositeur dans l'écriture de *Wirkunst Nijinski*.

Ivan Brkljacic

Ivan Brkljacic est diplômé du Département de composition et d'orchestration de la Faculté de musique de l'Université de Belgrade. Il complète présentement un doctorat en composition à cette même institution, en plus d'être professeur assistant dans le Département de théorie. Ses œuvres ont été interprétées un peu partout en Europe et également au Brésil, en Suède et en Australie. En 2005, il reçut le prix Mokranjac pour

son œuvre orchestrale *When the Curtain Raises Seven Times*. Il a été membre du jury lors des cinq dernières éditions de l'International Review of Composers.

Seven Sketch Illustrations and an Epilogue

Cette suite est un hommage à la ville natale du compositeur, Belgrade. Elle met en scène le pianiste kSING, le violoniste DUNU et le flûtiste Mala Stana, trois personnages imaginaires qui se retrouvent à huit moments précis de l'histoire de la ville :

I. 279 av. J.-C. – Le nom original de Belgrade, Singidunum, est mentionné pour la première fois. II. 630 – Les Slaves conquièrent Singidunum. III. 1284 – Belgrade devient serbe lorsque le roi Dragutin l'obtient des mains de la Hongrie. IV. 1405 – Belgrade devient une capitale sous le règne du despote Stefan Lazarevic. V. 1867 – Le Turc Ali Riza Pasha donne les clefs de la ville au prince Michel III Obrenovic. VI. 1937 – Grande fête municipale. VII. 1968 – Protestation étudiante. VIII. 2009 – Regard vers le futur.

Petar Klanac

Petar Klanac reçoit sa première éducation musicale au violon. À la même époque, il fait partie du chœur de l'Oratoire Saint-Joseph et y restera pendant neuf ans. Il suit les cours de la classe de composition de Gilles Tremblay au Conservatoire de Montréal, puis celle de Gérard Grisey, à Paris. Durant ces années d'études, il participe régulièrement à différents stages et séminaires : Centre Acanthes à Villeneuve lez Avignons, sessions de composition de la Fondation Royaumont, rencontres de musique nouvelle du Domaine Forget. Parmi ses œuvres marquantes, *La Joie éclatante des jeunes époux* (1999) a été enregistrée sur Atma par l'ECM+ (2000), sélectionnée pour la Tribune internationale de l'UNESCO (2000), et finaliste au Prix de composition musicale de la Fondation Prince Pierre de Monaco (2005).

Jeux à vendre

Le titre de cette œuvre fait référence à un genre poétique de la fin du moyen âge où le participant devait improviser quelques vers rimés à partir d'un mot lancé au hasard par le public. Christine de Pisan (1364 - v. 1430) en composa pas moins de soixante-dix, dont voici quelques exemples :

Je vous vens la passerose.
— Belle, dire ne vous ose
Comment Amours vers vous me tire,
Si l'apercevez tout sanz dire.

Je vous vens la fueille tremblant.
— Maint faulx amans, par leur semblant,
Font grant mençonge sembler voire,
Si ne doit on mie tout croire.

Je vous vens du rosier la fueille.
— Je pri au dieu d'amours qu'il vueille
Briefment m'ottroier tant de grâce
Qu'acquérir puisse vostre grace.

La musique de *Jeux à vendre* s'apparente grandement aux motets du compositeur Guillaume de Machaut. On peut notamment y entendre la technique du hoquet, laquelle consiste à segmenter une mélodie entre deux voix ou instruments.

Ana Sokolovic

Ana Sokolovic est née à Belgrade (Serbie) en 1968. Elle a étudié la composition auprès de Dusan Radic à l'Université de Novi Sad et Zoran Eric à l'Université de Belgrade, avant de venir s'installer à Montréal au début des années 1990 pour compléter une maîtrise avec José Evangelista à l'Université de Montréal. Son répertoire comprend des œuvres pour orchestre, pour voix, pour formations de chambre, ainsi que plusieurs musiques de scène. En 1995 et 1998, Ana Sokolovic fut trois fois lauréate du Concours des jeunes compositeurs de la SOCAN. Elle obtenait l'année suivante le premier prix du concours des jeunes compositeurs de Radio-Canada dans la catégorie musique de chambre, ainsi que le grand prix toute catégorie. En 2007, elle remporta le Prix Opus pour le compositeur de l'année. En 2009, elle a reçu le Prix du Centre national des Arts à Ottawa, qui comprend commandes, résidences et enseignement pour les cinq prochaines années. La SMCQ lui consacre sa Série Hommage 2011-2012, dans laquelle s'inscrit ce concert.

Portrait parlé

Avant le milieu du 19^e siècle, les criminels étaient marqués au fer rouge afin d'être identifiés plus facilement. En 1810, le Code pénal français prévoyait que l'épaule droite du condamné soit marquée d'une ou de plusieurs lettres désignant la peine encourue ou le crime commis : T pour travaux forcés, TP pour travaux à perpétuité ou F pour faussaire. Cette pratique fut abolie par la loi du 31 août 1832, ce qui donna naissance à l'anthropométrie judiciaire. Mise au point par le criminologue Alphonse Bertillon en 1879, cette technique reposait sur l'analyse biométrique (taille, longueur du tronc, du pied), le « portrait parlé » et le relevé des marques particulières (tatouage, grain de beauté, cicatrice).

Le portrait parlé décrivait morphologiquement le visage du criminel et ses différentes parties : contour de la tête, forme des rides, du nez, des sourcils, etc. C'est un tableau répertoriant l'ensemble des traits physiologiques à partir desquels était élaborée la formule signalétique du criminel qui inspira à Sokolovic la composition de *Portrait parlé*. Bien que la compositrice affirme que ce tableau synoptique ne lui servit que de déclencheur poétique, la musique semble néanmoins dépeindre la forme de certaines parties du visage, comme c'est le cas dans le mouvement intitulé SOURCILS, traversé de traits de gammes évoquant sans aucun doute leur forme sinueuse.

André Ristic

Né à Québec, André Ristic a remporté le Prix Jules-Léger de la nouvelle musique de chambre ainsi qu'un Prix OPUS. Il est également actif comme pianiste, ayant déjà été membre du Trio Fibonacci. Sa musique est parue sous étiquette SNE, ATMA et NISAPA. Par ailleurs, il a étudié les mathématiques à l'Université du Québec à Montréal et s'intéresse particulièrement à la logique, la géométrie et l'acoustique.

Environnements improvisés

Cette œuvre est en quelque sorte un laboratoire dans lequel évoluent différentes « espèces » musicales, lesquelles sont représentées par de courts motifs mélodico-rythmiques (deux notes jouées staccato, par exemple). L'organisation de la musique repose entièrement sur trois modèles mathématiques traduisant différents comportements animaux (prédation, reproduction, etc.). Ainsi, chaque espèce connaît une phase de prolifération puis d'extinction. Comme le suggère le titre de l'œuvre, l'improvisation joue ici un grand rôle. Les interprètes doivent par exemple choisir la hauteur des notes jouées à partir d'un canevas de base, ce qui donne à ces Environnements improvisés un visage différent à chaque interprétation.



Ensemble Portmantô

L'Ensemble Portmantô accueille régulièrement pigistes, amis et jeunes interprètes afin d'interpréter un large éventail d'œuvres de chambre. C'est également un lieu où les compositeurs sont amenés à s'impliquer dans la production des concerts. L'Ensemble Portmantô se produit un peu partout à Montréal, surtout dans des galeries d'art, des salons et des lofts, où il peut rejoindre un public qui n'est pas nécessairement familier avec la musique classique ou contemporaine. L'année dernière, Portmantô a mis sur pied la série Music In Progress, occasion de tisser des liens entre les musiciens, les étudiants et le public montréalais. En juin 2012, Portmantô sera l'ensemble en résidence de nu:nord, un projet de coopération artistique et de développement communautaire entre de jeunes créateurs de musique nouvelle canadiens et norvégiens. Portmantô a été fondé en 2009 par son directeur artistique, Mark Bradley (clarinette), et l'une des musiciennes, Mira Benjamin (violon).

Annexe V : Note de programme du 31 mars 2012 (SMCQ)

Louise Bessette : 30 ans de carrière

Visions de l'Amen (1943)

Messiaen composa ses *Visions de l'Amen* à Paris en 1943 pendant l'Occupation allemande. Véritable profession de foi en ce temps de guerre, cette œuvre reprend la ferveur religieuse de *La Nativité du Seigneur* et des *Corps glorieux*, toutes deux dédiées à l'orgue. Il est d'ailleurs intéressant de constater que pour la première fois, Messiaen exprimait musicalement sa foi en dehors du cadre liturgique. En effet, la première audition de l'œuvre eut lieu le 10 mai 1943 à la Galerie Charpentier. Aux pianos : le compositeur (piano II) et Yvonne Loriod (piano I), qui allait devenir sa femme en 1961.

C'est la lecture d'un texte du théologien Ernest Hello expliquant les quatre significations du mot « amen » qui inspira à Messiaen cette suite. « Amen » peut être l'expression de l'acte créateur (I. Amen de la Création), de la soumission à la volonté divine (III. Amen de l'Agonie de Jésus; II. Amen des Étoiles, de la Planète à l'anneau), du désir spirituel (IV. Amen du Désir) ou de l'accomplissement éternel (VII. Amen de la Consommation). Deux autres significations sont attribuées à ce mot par Messiaen : l'expression de la glorification divine (V. Amen des Anges, des Saints, du Chant des oiseaux) et du décret divin (VI. Amen du Jugement).

Comme l'explique Messiaen, les deux pianistes ne jouent pas le même rôle : « J'ai confié au premier piano les difficultés rythmiques, les grappes d'accords, tout ce qui est vélocité, charme et qualité du son. J'ai confié au deuxième piano la mélodie principale, les éléments thématiques, tout ce qui réclame émotion et puissance. ». Étrangement, le compositeur Arthur Honegger, qui assista à la première exécution de l'œuvre, rapporta qu'il était parfois difficile de cerner à l'écoute ce qui est important de ce qui ne l'est pas, difficulté liée au timbre unique du piano; dans l'ensemble, cependant, il estimait avec justesse que cette œuvre possédait une vraie puissance poétique.

Le Sacre du printemps (1913)

Désormais unanimement acclamée, la musique de ce ballet fut d'abord l'objet de vives critiques. On n'hésita pas à écrire qu'avec cette œuvre, « jamais le système et le culte de la fausse note n'[avaient] été pratiqués avec autant de zèle et de continuité ». L'intégrité artistique de Stravinsky fut même remise en question : « dans le désir, semble-t-il, de faire primitif, préhistorique, il a travaillé à rapprocher sa musique du bruit, [...] travail éminemment amusical ». On sait aujourd'hui que le tumulte de la première représentation fut peut-être moins provoqué par les critiques musicaux les plus conservateurs que par les partisans de Diaghilev qui voulaient les faire taire. Quoi qu'il en soit, la création du *Sacre du printemps* représente certainement un tournant dans l'histoire musicale occidentale. L'œuvre dépeint une suite de cérémonies païennes évoquant la Russie ancestrale. Lors de sa composition, Stravinsky fit d'ailleurs appel aux

services de Nikolai Roerich, grand spécialiste de l'art folklorique russe et des rituels anciens. Voici la note de programme que les auditeurs assistant à la première parisienne avaient entre leurs mains :

« Premier tableau : L'Adoration de la terre

Printemps. La terre est couverte de fleurs. La terre est couverte d'herbe. Une grande joie règne sur la terre. Les hommes se livrent à la danse et interrogent l'avenir selon les rites. L'Aïeul de tous les sages prend part lui-même à la glorification du Printemps. On l'amène pour l'unir à la terre abondante et superbe. Chacun piétine la terre avec extase.

Deuxième tableau : Le Sacrifice

Après le jour, après minuit. Sur les collines sont les pierres consacrées. Les adolescentes mènent les jeux mythiques et cherchent la grande voie. On glorifie, on acclame Celle qui fut désignée pour être livrée aux Dieux. On appelle les Aïeux, témoins vénérés. Et les sages aïeux des hommes contemplant le sacrifice. C'est ainsi qu'on sacrifie à Iarilo, le magnifique, le flamboyant. »

© Jean-Simon Robert-Ouimet, 2012

Annexe VI : Commentaire sur scène du 9 février 2012 (Grands vents de Montréal)

Bonsoir. Mon nom est Jean-Simon Robert-Ouimet. Je suis étudiant à la maîtrise en musicologie, ici même à la Faculté de musique. Comme vous l'aurez constatez, j'ai écrit la note de programme du concert. En effet, j'ai voulu tester, à l'oral comme à l'écrit, la pertinence d'un modèle de vulgarisation musicale que j'ai spécialement conçu pour l'occasion. C'est pour cette raison qu'un questionnaire vous a été distribué. Votre participation est essentielle à la réussite de cette étude, et je vous remercie d'avance de votre collaboration.

Connaissez-vous la légende du train fantôme? Après l'assassinat d'Abraham Lincoln, en 1865, on transporta sa dépouille à bord d'un train entièrement drapé de noir. Ce train parcouru plusieurs kilomètres afin qu'un maximum de citoyens puissent le voir.

La légende raconte qu'on peut encore voir ce train la nuit. Il ne s'arrêterait pas dans les gares qu'il traverse, et on dit même qu'à sa vue, les horloges cesseraient de fonctionner... C'est cette légende qu'Eric Whitacre a voulu traduire dans le premier mouvement de *Ghost Train Tryptich*.

Ghost Train Tryptich est ce qu'on appelle une œuvre à programme. Elle raconte une histoire où le train joue en quelque sorte le premier rôle. Bien que les deuxième et troisième mouvements n'aient rien à voir avec la légende du train fantôme, Whitacre conserva l'idée du train comme source d'inspiration afin d'écrire sa propre histoire.

Comme son titre l'indique, le deuxième mouvement se situe dans une gare. Le train ralentit sa course avant de s'arrêter complètement. Les passagers débarquent, retrouvent leur famille, leurs amis. Puis, le train se remet en marche et quitte la gare pour un autre voyage : c'est le début du troisième mouvement.

De nombreuses œuvres à programme ont été écrites au cours de l'histoire : les *Quatre saisons* de Vivaldi, la *Symphonie pastorale* de Beethoven, ou encore *La Moldau*, de Smetana. Traditionnellement, on oppose à la musique à programme la musique absolue, qui ne renvoie à aucune réalité extramusical. Si l'on fait une comparaison avec la peinture, on pourrait dire que la musique à programme trouve son équivalent dans la peinture de paysage ou le portrait et la musique absolue dans la peinture abstraite.

Le modèle de vulgarisation que j'utilise ce soir repose sur l'identification d'objets musicaux. Mon hypothèse est que la reconnaissance de ces objets au moment où l'œuvre est jouée permet d'avoir une meilleure emprise sur son écoute, ce qui, à la fin, procure plus de plaisir. J'aimerais donc profiter de ma présence sur scène pour porter à votre attention quelques effets sonores liés à l'univers du train que l'on peut entendre dans le premier mouvement de *Ghost Train Tryptich*.

D'abord, le mouvement des roues de la locomotive et, par extension, l'accélération et la décélération du train; ensuite, le sifflet, la cloche et le bruit de la vapeur expulsée au départ et à l'arrêt du train. Ces effets, j'en suis certain, vous les reconnaîtrez immédiatement. Mais Whitacre arrive à produire un effet plus subtil. Il semble vouloir

traduire la situation spatiale de l'auditeur par rapport au train. Au début, on se trouve vraisemblablement à l'extérieur du train. On assiste à son départ, puis on le suit à travers sa course folle. Mais au bout d'un certain temps, on entend soudainement le mouvement des roues en sourdine, ce qui donne vraiment l'impression d'être à l'intérieur du train.

En terminant, je tiens à préciser qu'il s'agit de mon interprétation. Peut-être que cette musique vous inspirera d'autres images, et c'est tant mieux.

Sur ce, merci de votre attention, et bonne écoute!

Annexe VII : Conférence du 10 février 2012

(Clavecin en concert)

Remarques préliminaires

Avant de débiter, j'aimerais formuler quelques remarques préliminaires. Mon intervention (qui s'appuie en partie sur ma note de programme) a deux principaux objectifs. D'abord, situer historiquement l'œuvre. Quand? Où? Qui? Pourquoi?... Ensuite, vous donner les outils qui vous permettront d'apprécier au mieux cette œuvre. D'ailleurs, n'hésitez pas à m'interrompre tout au long de la conférence si vous avez une question à me poser : il me fera plaisir d'y répondre.

Le contexte

Les *Concerts royaux* parurent en 1722 comme supplément à son *Troisième Livre de pièces de clavecin*. La courte préface, dont vous trouverez une photocopie dans votre document d'accompagnement, contient de précieuses informations nous permettant de situer cette œuvre.

On y apprend d'abord que ces *Concerts* étaient destinés à divertir Louis XIV lors de petits concerts de chambre organisés tous les dimanches au Château de Versailles.

Couperin, qui était au clavecin, rapporte qu'il les joua en compagnie de quatre autres musiciens : le violoniste François Duval, membre des Vingt-Quatre Violons du Roi; les hautboïste et bassoniste Pierre Dubois et André Danican Philidor (le père du célèbre joueur d'échecs, François-André Danican Philidor) et le gambiste flamand Hilaire Verloge, surnommé Alarius.

Il ajoute que les pièces qui composent ces quatre *Concerts* ont gardé le titre sous lequel elles étaient connues à la cour entre 1714 et 1715, ce qui nous permet par le fait même de situer approximativement leur année de composition.

Les différentes possibilités d'exécution

Couperin mentionne également dans sa préface que ces pièces, et je cite : « conviennent non seulement au clavecin, mais également au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole de gambe et au basson », fin de la citation. J'aimerais m'attarder un instant sur ce commentaire.

On a l'habitude de regrouper les œuvres du répertoire classique par instrument ou famille d'instruments : les quatuors à corde, les lieder pour voix et piano, les quintettes à vents, etc.

Il existe de nombreuses transcriptions qui permettent à un interprète ou un groupe d'interprètes de jouer une œuvre qui, à l'origine, n'était pas écrite pour leur instrument. À ce titre, on peut mentionner les *Six Suites pour violoncelle seul* de Bach, qui ont été transcrites pour de nombreux instruments, notamment la guitare classique, le saxophone et le tuba.

Les *Concerts royaux* sont d'une autre nature. En effet, Couperin a volontairement confié aux interprètes la responsabilité de choisir comment cette œuvre sonnera effectivement. Il s'agit en quelque sorte d'une œuvre « ouverte » au sens où certains paramètres peuvent varier d'une interprétation à l'autre. (En passant, on a longtemps cru que *L'Art de la fugue* de Bach était une œuvre ouverte; certains croyaient même qu'elle n'était pas destinée à être jouée, mais seulement lue... Le grand claveciniste Gustav Leonhardt — qui est décédé le mois passé; peut-être en avez entendu parler — a cependant démontré qu'elle était bel et bien destinée clavecin.)

J'ai pensé qu'il serait intéressant de vous fournir quelques suggestions d'écoutes afin que vous puissiez entendre ces *Concerts royaux* dans différentes versions. Vous les trouverez dans le document d'accompagnement, classées par formation instrumentale.

Par ses différentes instrumentations possibles, cette œuvre est donc ouverte. Mais Couperin va plus loin en prévoyant des parties instrumentales supplémentaires advenant le cas où plusieurs musiciens joueraient ces concerts, comme c'est le cas dans l'exemple que je vous ai donné.

Si l'on observe attentivement la deuxième portée musicale à partir du haut, on voit que certaines des notes sont surmontées de chiffres (4, 6, 65, 64, etc.). Ces chiffres servent à indiquer au claveciniste quelles notes il doit jouer à la main droite lorsqu'il remplit le rôle d'accompagnateur (c'est-à-dire lorsqu'au moins un instrumentiste se joint à lui). Si le claveciniste est seul, il doit tout jouer. Dépendamment des circonstances, le claveciniste est donc amené à jouer soit un rôle de soliste soit un rôle d'accompagnateur.

Les danses

J'aimerais maintenant vous entretenir de l'organisation interne des *Concerts royaux*, afin que vous soyez en mesure de mieux suivre leur déroulement tout au long du concert.

Les Concerts royaux sont en fait des suites de danses. C'est Johann Jakob Froberger (compositeur du début du 17^e siècle) qui, le premier, donna à la suite de danses sa forme définitive. Elle comprenait alors quatre danses : l'allemande, la courante, la sarabande et la gigue.

Vous pouvez voir dans votre programme que Couperin s'écarte quelque peu de ce modèle en sacrifiant parfois une courante ou une gigue au profit d'autres danses dont j'aimerais rappeler le caractère à travers les mots de trois commentateurs de l'époque : le philosophe Jean-Jacques Rousseau, le flûtiste Johann Joachim Quantz, et l'hautboïste Jean-Pierre Freillon-Poncein :

La chaconne (C3) | Rousseau nous dit qu'il s'agit d'une danse où l'on « passe et repasse à volonté du majeur au mineur [...] et du grave au gai ou du tendre au vif, sans presser ni ralentir jamais la mesure ». Danse de contrastes. La plus longue, celle qui termine la suite.

La forlane (C4) | Rousseau, toujours lui, nous dit qu'« elle se bat gaiement, et [que] la danse est aussi fort gaie. On l'appelle forlane parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitants s'appellent Forlans. » Rousseau ethnologue...

Le rigaudon (C4) | Concernant cette danse, Quantz nous dit qu'elle « s'exécute avec gaieté et avec un coup d'archet court et léger ». Rend sa définition explicite par la manière dont cette danse doit être exécutée. Le Québec...

La gavotte (C1 et C3) | Au contraire, Freillon-Poncein nous dit que la gavotte est une danse « dont les expressions sont plus touchantes [que celles des rigaudons et des bourrées] ». Danse modérée, donc.

Le menuet (C1) | À propos du menuet, Rousseau nous dit qu'il s'agit d'une danse d'« une élégante et noble simplicité; le mouvement est plus modéré que vite, et l'on peut dire que le moins gai de tous les genres de danse usitée dans nos bals est le menuet ». Fluctuations de tempo à travers l'histoire (comme l'allemande et la sarabande).

La musette (C3) | Quant au menuet, anse dont le caractère est « naïf et doux ». Elle comporte « une basse pour l'ordinaire en tenue [...] telle que la peut faire une musette, et qu'on appelle à cause de cela basse de musette ».

Vous retrouverez toutes ces définitions dans la note de programme; je vous invite, par conséquent, à les consulter durant le concert afin de vous mettre dans l'esprit des danses qui seront alors interprétées.

Mentionnons également la présence de deux airs (C2), l'un, tendre, l'autre, contrefugué (c'est-à-dire en imitation), de même que d'un charmant mouvement intitulé échos, jouant sur la notion d'espace par le biais de contrastes dynamiques (C2). Enfin, tous les Concerts débutent par un prélude, comme il était de mise à l'époque.

La plupart de ces pièces sont de forme binaire, c'est-à-dire qu'elles se composent de deux parties, chacune d'elles devant être reprise. Cependant, certaines d'entre elles ne s'inscrivent pas dans ce cadre formel. Les échos (C2), la musette, la chaconne (C3) et la forlane (C4) adoptent plutôt la forme rondeau, où alternent un refrain et des couplets. Quant aux préludes, ils n'obéissent à aucun impératif formel.

Sur le plan de la texture, Couperin privilégie une écriture à deux voix (une mélodie et une basse d'accompagnement) mais encore une fois, il est possible de relever quelques exceptions.

Outre le menuet en trio (C1), qui donc est à trois voix, mentionnons que certaines pièces comportent une contrepartie que l'on peut jouer, et je cite, « si l'on veut », fin de la citation. Le prélude en *la* majeur (C3), dont nous avons parlé tout à l'heure en est un exemple. Il arrive également que la basse d'accompagnement passe d'une à deux voix, comme dans le prélude en *ré* majeur (C2) ou dans la courante à l'italienne (C4).

Le questionnaire

En terminant, j'aimerais vous mentionner que je mène présentement sur étude sur la vulgarisation musicale. J'ai voulu tester à l'oral comme à l'écrit, la pertinence d'un modèle de vulgarisation musicale que j'ai spécialement conçu pour l'occasion.

J'aimerais donc vous inviter à remplir un questionnaire que vous pourrez laisser à votre place à la fin du concert. Je me chargerai de les ramasser. La durée de remplissage est de moins de cinq minutes et vos réponses demeureront anonymes. Les seules informations

personnelles que vous aurez à donner sont votre nom et (si vous souhaitez être informé des résultats de cette étude) votre adresse électronique.

Il ne reste plus qu'à vous souhaitez un bon concert!

© Jean-Simon Robert-Ouimet, 2012

Annexe VIII : Exemple de formulaire de consentement et de questionnaire

Titre de la recherche

Médiation musicale : étude théorique et pratique

Chercheur

Jean-Simon Robert-Ouimet, étud. à la maîtrise, Fac. de musique, Université de Montréal

Directeur de recherche

Michel Duchesneau, professeur agrégé, Faculté de musique, Université de Montréal

A) RENSEIGNEMENTS AU PARTICIPANT

1. Objectifs de la recherche

Le but de cette recherche est de savoir si le propos de la note de programme et du commentaire sur scène a permis aux auditeurs de mieux apprécier les œuvres inscrites au programme.

2. Participation à la recherche

Votre participation à cette recherche consiste à remplir le questionnaire distribué avec ce formulaire. Sa durée de remplissage est de moins de cinq minutes. À la fin, vous pouvez le laisser sur votre siège; le chercheur ou son assistant de recherche se chargera de le ramasser à la fin du concert.

3. Confidentialité

Les informations recueillies dans le cadre de cette recherche seront conservées dans un classeur sous clé situé dans un bureau fermé. Aucune information permettant de vous identifier d'une façon ou d'une autre ne sera publiée. Les renseignements personnels que vous fournirez (votre nom et, si vous le souhaitez, votre adresse électronique) seront détruits sept ans après la fin du projet. Seules les informations ne permettant pas de vous identifier (vos réponses aux questions) pourraient être conservées après cette date, le temps nécessaire à leur utilisation.

4. Avantages et inconvénients

En participant à cette recherche, vous ne courez pas de risques ou d'inconvénients particuliers et vous pourrez contribuer à l'avancement des connaissances dans le domaine de la vulgarisation musicale.

5. Droit de retrait

Votre participation est entièrement volontaire. Vous êtes libre de vous retirer de cette recherche en tout temps, sans préjudice et sans devoir justifier votre décision. Pour ce

faire, veuillez communiquer avec le chercheur au numéro téléphone mentionné ci-après. Cependant, si vous vous retirez de la recherche, les réponses que vous aurez déjà fournies au moment de votre retrait ne pourront être détruites du fait qu'elles sont anonymes, et qu'il sera impossible de vous les attribuer.

6. Indemnité

Aucune compensation financière ne vous sera versée dans le cadre de cette recherche.

7. Diffusion des résultats

Si vous le souhaitez, les conclusions générales de cette recherche pourront vous être communiquées par courriel. Pour ce faire, inscrivez ci-dessous votre adresse électronique, laquelle demeurera confidentielle et ne servira qu'à cette seule fin.

B) CONSENTEMENT

Je déclare avoir pris connaissance des informations ci-dessus, avoir obtenu les réponses à mes questions sur ma participation à la recherche et comprendre le but, la nature, les avantages, les risques et les inconvénients de cette recherche.

Après réflexion et un délai raisonnable, je consens librement à prendre part à cette recherche. Je sais que je peux me retirer en tout temps sans aucun préjudice et sans devoir justifier ma décision en communiquant avec le chercheur au numéro de téléphone mentionné ci-après.

Courriel : _____
 Signature : _____ Date : 9 février 2012
 Nom : _____ Prénom : _____

Je déclare avoir expliqué le but, la nature, les avantages, les risques et les inconvénients de la recherche et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature du chercheur : _____ Date : 9 février 2012
 Nom : Robert-Ouimet Prénom : Jean-Simon

Pour toute question relative à la recherche ou pour vous retirer du projet, vous pouvez communiquer avec le chercheur Jean-Simon Robert-Ouimet, étudiant à la maîtrise à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, au numéro de téléphone ou à l'adresse courriel suivant : 438-338-7294, jean-simon.robert-ouimet@umontreal.ca.

Toute plainte relative à votre participation à cette recherche peut être adressée à l'ombudsman de l'Université de Montréal, au numéro de téléphone ou à l'adresse courriel suivant : 514-343-2100 (l'ombudsman accepte les appels à frais virés), ombudsman@umontreal.ca.

Un document d'information contenant les informations relatives à la section A) RENSEIGNEMENTS AU PARTICIPANT doit être remis au participant.

Questionnaire

Dites si les idées suivantes ont influencées positivement votre écoute :

1. Mettre en relation les pièces *Lonely Town: Pas de deux*, *Time Square: 1944* et *The Great Lover* avec un moment clé de la comédie musicale *On the Town*.

Oui
Non

2. Exposer les raisons qui ont poussé Frank Ticheli à composer *Blue Shades*.

Oui
Non

Dites si vous avez perçu à l'écoute les réalités musicales ci-dessous.

3. La transposition musicale du mouvement des roues, du sifflet, de la vapeur et de la situation spatiale de l'auditeur par rapport au train dans *Ghost Train Tryptich*.

Oui
Non

4. « [*Summertime*] comprend cinq sections (le thème et quatre variations) ».

Oui
Non

5. « [*Blue Rondo à la Turk*] fait référence [...] au *zeybek*, une danse traditionnelle turque caractérisée par sa formule rythmique à quatre temps de longueur inégale (1-2, 1-2, 1-2, 1-2-3). C'est cette formule que l'on entend au début et à la fin de la pièce. »

Oui
Non

Si vous avez répondu « Oui » à au moins une des trois dernières questions, répondez à celle-ci :

6. Est-ce que le fait de percevoir ces éléments vous a aidé à mieux apprécier ces œuvres?

Oui
Non

7. En terminant, laquelle de ces propositions correspond à votre situation ? (Une seule réponse.)

Un mélomane sans formation musicale

Un mélomane/musicien amateur possédant des connaissances musicales de base

Un étudiant en musique

Un musicien professionnel ou un professeur de musique

Appendice A : Critique de concert

« Alessandrini : la sobriété »

La Presse, 8 février 2009. Entre des concerts à Rome et à Madrid, le réputé claveciniste italien Rinaldo Alessandrini consacrait à Montréal quelques jours de son itinéraire, le temps de master-classes à McGill, à l'UdM et au Conservatoire et d'un récital à Bon-Secours vendredi soir. L'événement attendu avait attiré quelque 200 personnes dont, il va sans dire, bon nombre de nos clavecinistes locaux.

Luc Beauséjour, le directeur de Clavecin en concert, avait mis à la disposition de son invité un instrument français à deux claviers d'Yves Beaupré accordé à 415 selon le tempérament italien de Vallotti.

M. Alessandrini avait établi son programme en deux blocs : compositeurs italiens du XVII^e siècle en première moitié, compositeurs allemands et français en seconde. Frescobaldi partageait la liste italienne avec les obscurs Bernardo Storace, Giovanni Picchi et Michelangelo Rossi. L'après-entracte ramenait des noms plus familiers : Buxtehude avec une pièce à l'origine pour orgue, Handel avec l'une de ses suites, Couperin (plus précisément l'oncle de François le Grand) et Pancrace Royer.

L'exécution du programme entier fut celle d'un solide technicien du clavecin et d'un musicien sensible et sobre. M. Alessandrini ne joue jamais au virtuose. Chez lui, c'est d'abord le message musical qui compte. Il souligne les chromatismes des pièces italiennes, confère un ton noble au Tombeau de Monsieur de Blancrocher, de Louis Couperin, et crée quelques effets comiques dans la pièce un peu démente de Royer, conservant partout une belle sobriété. En rappel, il ajoute une pièce de sa composition qu'il a intitulée *Déraisonnable beauté*.

Un bon mot, en terminant, pour les notes de programme, signées Jean-Simon Robert-Ouimet, étudiant en musicologie à l'UdM. Ici, rien de la prose hermétique qu'on lit habituellement dans nos concerts de musique ancienne. Au contraire, les textes sans prétention et pourtant clairs et précis de quelqu'un qui sait de quoi il parle.

Claude Gingras

Appendice B : Critique de concert

« Super clavecin ou orgue sans souffle? »

Le Devoir, 15 février 2010. La Chapelle Notre-Dame-de-Bon-Secours était remplie jusqu'au dernier rang, vendredi soir, de mélomanes curieux venus entendre en grande première la reconstitution par le talentueux facteur Yves Beaupré d'un clavecin à pédalier, instrument en usage au début du XVIII^e siècle, mais dont il n'existe plus d'exemplaire d'époque.

M. Beaupré n'est pas le seul à s'être intéressé à la reconstruction d'un modèle de clavecin à pédalier. Il s'agit ici d'une superposition de l'instrument appartenant à Luc Beauséjour, datant de 1998, et d'un clavecin posé au sol et actionné par des pédales. Ce dernier comprend 27 notes, 2 jeux (8 et 16 pieds) et la possibilité d'actionner par une manette un jeu luthé (plus doux).

Luc Beauséjour a fait la démonstration des mondes sonores ouverts par cette possibilité dans le choral *Vater unser im Himmelreich* de Georg Böhm. Ce fut un intense moment de poésie sonore, puisque l'interprète, au clavier, avait recours à la fois au jeu « normal » et au jeu luthé. C'est dans ces expériences sonores que le clavecin à pédalier donne le meilleur de lui-même : en élargissant la palette des couleurs et, surtout, en ajoutant une assise grave, admirable dans la résonance ultime de *Wie schön leuchtet der Morgenstern* de Pachelbel⁷⁴, l'un des choix les plus heureux de Beauséjour.

S'il sonne comme un « super clavecin », il faut tout de même remarquer que le clavecin à pédalier n'a pas généré de répertoire spécifique et que son emploi principal est celui d'instrument d'étude pour organistes, un succédané domestique d'orgue. De brefs mais clairs éclaircissements de Jean-Simon Robert-Ouimet ont permis de rappeler que les organistes, avant l'invention de l'électricité, avaient besoin de personnel pour actionner la soufflerie. Le clavecin à pédalier leur permettait d'échapper à cette dépendance.

Les partitions jouées vendredi furent donc, logiquement, des œuvres d'orgue. Dans la première moitié du concert, on sentait parfois Luc Beauséjour achoppant sur la ligne musicale, comme contraint dans son élan musical. Ce fut patent dans le *Prélude et fugue en do majeur* de Bach et, surtout, *Aus tiefer Not*, partition pâtissant au premier chef de l'absence de souffle. Le côté « tief » (profond) de la respiration et de l'éloquence de ce choral ne ressort pas sur cet instrument. Il en va de même pour tout ce qui est grandiose.

Le plaisant clavecin à pédalier, dont les ressources sont employées au mieux dans le répertoire méditatif et la clarification d'un contrepoint serré, est plus une curiosité qu'une révélation.

Christophe Huss

⁷⁴ Le choral *Wie schön leuchtet der Morgenstern* est de Dietrich Buxtehude. À moins que l'auteur ne voulait parler d'un des deux chorals sur le cantique *Von Himmel hoch, da komm' ich her*, qui sont bien de la main de Pachelbel.