

S M U C
A
B
C U M S
A
M
L

Société de musique des universités canadiennes
Canadian University Music Society

Association canadienne des bibliothèques, archives
et centres de documentation musicaux
Canadian Association of Music Libraries, Archives,
and Documentation Centres

Programme du congrès

2001

Conference Program

Version finale, contenant les changements effectués pendant le congrès
Final version, incorporating changes made during the conference
29 mai 2001/29 May 2001

Congrès des sciences humaines et sociales
Congress of the Social Sciences and Humanities

Université Laval, Québec

Faculté de musique
23–26 mai 2001/23–26 May 2001

Table des matières/Contents

Membres des conseils d'administration/Board Members	2
SMUC/CUMS	2
Conseil d'administration/Board of Directors	2
Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review	2
ACBM/CAML	2
Conseil d'administration/Executive	2
Organisation du congrès/Conference Organization	3
SMUC/CUMS	3
ACBM/CAML	3
Renseignements généraux/General Information	4
Programme/Program	5
SMUC/CUMS	5
Mercredi 23 mai/Wednesday, 23 May	5
Jeudi 24 mai/Thursday, 24 May	5
Vendredi 25 mai/Friday, 25 May	7
Samedi 26 mai/Saturday, 26 May	9
ACBM/CAML	11
Jeudi 24 mai/Thursday, 24 May	11
Vendredi 25 mai/Friday, 25 May	12
Samedi 26 mai/Saturday, 26 May	12
Résumés/Abstracts	14
SMUC/CUMS	14
Communications/Papers	14
Tables rondes/Round Tables	38
Récitals commentés/Lecture-Recitals	42
ACBM/CAML	44
Index des noms/Index of Names	46

Membres des conseils d'administration/Board Members

SMUC/CUMS

Conseil d'administration/Board of Directors

Président/President : Tom Gordon (Memorial University of Newfoundland)

Présidente sortante/Past President : Maureen Volk (Memorial University of Newfoundland)

Vice-président/Vice-President : Glen Carruthers (Brandon University)

Trésorière/Treasurer : Mary S. Woodside (University of Guelph)

Secrétaire/Secretary : Johanne Rivest (Université de Montréal)

Adjointe à la secrétaire/Associate Secretary : Lise Viens (Université de Sherbrooke)

Président, Comité permanent des établissements membres/Chair, Standing Committee of Institutional Members : Aris Carastathis (Lakehead University)

Responsable du site Internet/Web site Editor : Andrew M. Zinck (University of Prince Edward Island)

Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review

Rédacteurs en chef/Editors : James A. Deaville (McMaster University), Marc-André Roberge (Université Laval)

Associate Editor : Susan Fast (McMaster University)

Rédacteurs des comptes rendus/Reviews Editors : Karen Pegley (York University), Paul Cadrin (Université Laval)



ACBM/CAML

Conseil d'administration/Executive

Présidente/President : Vivien Taylor (Queen's University)

Vice-présidente, présidente élue/Vice-President, President Elect : Brenda Muir (National Library of Canada)

Secrétaire/Secretary : Christina Lockerby (L'Institut national canadien pour les aveugles/Canadian National Institute for the Blind)

Trésorière/Treasurer : Janice Coles (Kingston Frontenac Public Library)

Secrétaire au recrutement/Membership Secretary : Diane Peters (Wilfrid Laurier University)

Conseillers/Members at Large : Monica Fazekas (University of Victoria), Daniel Paradis (Université de Montréal)

Rédacteur du Bulletin/Newsletter Editor : Desmond Maley (Huntington College)

Rédactrice adjointe/Associate Editor : Denise Prince (BiblioMondo Inc.)

Organisation du congrès/Conference Organization

SMUC/CUMS

Comité de programmation/Programming Committee

Gérald Côté (Cégep de Sherbrooke)
Michel Ducharme (Université Laval)
François de Médicis (Université de Montréal)
Johanne Rivest (SMUC/CUMS, Université de Montréal)
Marc-André Roberge (Université Laval), président/chair
Lise Viens (Université de Sherbrooke)

Traduction des résumés/Translation of Abstracts

Tom Gordon (Memorial University of Newfoundland)
Lise Viens (Université de Sherbrooke)

Arrangements locaux/Local Arrangements

Marc-André Roberge (Université Laval)
Sylvie Arseneault (responsable des concerts/concert manager, Faculté de musique, Université Laval)
Denis Simard (Université Laval), collaboration/assistance

Prix George-Proctor/George Proctor Prize

Jury préliminaire/First-Round Jury
Glenn Colton (Lakehead University)
Marc-André Roberge (Université Laval), président/chair
Friedemann Sallis (Université de Moncton)
Gary Tucker (Mount Allison University)

Jury final/Final Jury

C. Jane Gosine (Memorial University of Newfoundland)
Marc-André Roberge (Université Laval), président/chair
Gordon Smith (Queen's University)

ACBM/CAML

Comité de programmation/Programming Committee

Cheryl Martin (McMaster University)
Daniel Paradis (Université de Montréal)

Arrangements locaux/Local Arrangements

Claude Beaudry (Université Laval)



Personnel étudiant/Student Staff

Alexandre De Grandpré, Robert Gosselin
Martine Rhéaume, Marie-Maude Viens

Renseignements généraux/General Information

Les ateliers ont lieu dans des locaux situés au pavillon Louis-Jacques-Casault, de part et d'autre de la salle Henri-Gagnon (3155), qui est la salle de concert de la Faculté de musique; «Foyer» désigne le foyer de cette salle. Le carré (■) désigne les activités conjointes, et le point vignette (•) identifie les finalistes pour le prix George-Proctor. Tous les ateliers, tables rondes, récitals et concerts sont accessibles aux membres des deux sociétés.

Sessions are taking place in the Louis-Jacques-Casault Building, in rooms located on both sides of the Henri Gagnon Hall (3155), which serves as concert hall for the Faculty of Music. "Foyer" refers to the hall's foyer. The square (■) identifies joint activities, and the bullet (•) the finalists for the George Proctor Prize. All sessions, round tables, recitals, and concerts are open to the members of both societies.



Pavillon Louis-Jacques-Casault/Louis-Jacques-Casault Building

3155	Salle Henri-Gagnon (salle de concert/concert hall)
3170, 3273	Salles de réunions de la SMUC/Conference rooms for CUMS
3174	Salle de réunion de l'ACBM/Conference room for CAML
3333	Salle de réunion/Meeting room
Foyer	Foyer de la salle Henri-Gagnon/Foyer of the Henri Gagnon Hall

Ailleurs sur le campus/Elsewhere on Campus

BNF	Pavillon Jean-Charles-Bonenfant (Bibliothèque/Library)
Cercle	Pavillon Alphonse-Desjardins (souper-réunion du Comité permanent des établissements membres/dinner meeting of the Standing Committee of Institutional Members)
PEPS	Pavillon de l'éducation physique et des sports/Indoor stadium (inscription au Congrès des sciences humaines et sociales/registration with the Congress of Social Sciences and Humanities; Salon du livre/Book Fair)



La Société de musique des universités canadiennes et l'Association canadienne des bibliothèques, archives et centres de documentation musicaux remercient la Faculté de musique de l'Université Laval pour le personnel et les ressources techniques qu'elle a mis à sa disposition pour l'organisation de ce congrès.

The Canadian University Music Society and the Canadian Association of Music Libraries, Archives, and Documentation Centres would like to thank the Faculty of Music at Laval University for making available staff and technical resources for the organization of this conference.

Programme/Program

SMUC/CUMS

Mercredi 23 mai/Wednesday, 23 May

- 14:00–17:00 3333 Réunion du conseil d'administration/Board meeting
- 20:00–22:00 3155 Concert d'accueil donné par des membres de la Faculté de musique et réception offerte par le doyen, Raymond Ringuette/Welcoming concert by members of the Faculty of Music and reception hosted by the dean, Raymond Ringuette.
- Robert Lemay (1960–), *Les photographies du 21 pour saxophone alto seul/ Photographs from the 21 for Solo Alto Saxophone* (1999) — Rémi Ménard (saxophone)
- Éric Morin (1969–), *Elegy in memoriam Michael J. Baker pour alto principal et quatuor à cordes/for Viola and String Quartet* (2001) — Chantal Masson-Bourque (alto/viola), Mary-Ann Corbeil, Yann Wafer (violons/violins), Karina Laliberté (alto/viola), Daniel Finzi (violoncelle/cello)
- Éric Morin, *Clone* (1997) — Patrick Beaulieu (piano)
- Ivan Wyschnegradsky (1893–1979), *Le soleil décline : trois chants de Nietzsche pour baryton-basse et piano/The Sun Sinks: Three Songs by Nietzsche for Baritone-Bass and Piano* (1917–18), Bruce Mather (1939–), *Trois poèmes de Gatién Lapointe pour voix grave et piano/Three Poems by Gatién Lapointe for Low Voice and Piano* (1998) — Michel Ducharme (baryton-basse/baritone-bass), Bruce Mather (piano; invité/guest)

Jeudi 24 mai/Thursday, 24 May

- 8:45–9:00 3155 Allocutions de bienvenue/Welcoming speeches (Raymond Ringuette, doyen, Faculté de musique/dean, Faculty of Music; Tom Gordon, président, SMUC/president, CUMS)
- 9:00–10:10 3170 **Atelier/Session 1 — Musique baroque française/French Baroque Music**
Président/Chair : Jean-Pierre Pinson (Université Laval)
- Johanne Couture (McGill University), « Sources et influences de la musique française pour clavecin au XVII^e siècle »
- C. Jane Gosine (Memorial University of Newfoundland), “An Examination of *Lætatus sum* (H. 161) by Marc-Antoine Charpentier: Questions of Chronology and Style in Cahier IX”
- 3273 **Atelier/Session 2 — Vidéos musicaux : stratégies de production/Music Video: Strategies of Dissemination**
Président/Chair : Serge Lacasse (University of Western Ontario)
- Karen Pegley (York University), “‘Let us be Finns’: Citytv, MTV, and the Competition for Finland’s Popular Music Markets” [Annulée/Cancelled]

- 10:10–10:40 Foyer Pause/Break
- 10:40–11:50 3170 **Atelier/Session 3 — Table ronde/Round Table : “Saving Our Souls: Moral Issues in Popular Music”**
 Murray Dineen (University of Ottawa), conférencier invité/guest speaker
 Ken McLeod (McMaster University), “Ranting and Raving: Puritanism and the Morality of Rave Culture”
 Michael Free (McGill University), organisateur/organizer, “Manufacturing Mayhem: The ‘Immorality’ of Marilyn Manson”
- 12:00–12:45 3155 **Mini-récital/Mini-Recital**: Mayron K. Tsong, piano (University of Lethbridge),
 In memoriam : Œuvres de/Works by Jean Coulthard, Barbara Pentland, Violet Archer, Jean Papineau-Couture
 Violet Archer (1913–2000), *Rondo* (1955)
 Jean Coulthard (1908–2000), *Aegean Sketches* (1954): “The Valley of the Butterflies,” “Wine Dark Sea,” “Legend (The Palace of Knossos)”
 Barbara Pentland (1912–2000), *Shadows/Ombres* (1964)
 Violet Archer, *Theme and Variations on “Là-haut”* (1952)
 Jean Papineau-Couture (1916–2000), *Suite pour piano* : « Rondo » (1943)
- 14:00–15:10 3273 **Atelier/Session 4 — Forme et métrique/Form and Metre**
Président/Chair : Paul Cadrin (Université Laval)
 Brian Black (University of Lethbridge), “The Significance of Monothematicism in Schubert’s Early Sonata Forms”
 Geoffrey Wilson (University of British Columbia), “Metric Dissonance in Brahms’s Intermezzo, op. 119, no. 1”
- 3170 **■ Atelier/Session 5 — Tradition musicale et transmission : deux exemples au Canada/Musical Tradition and Transmission: Two Cases in Canada**
Président/Chair : Glen Carruthers (Brandon University)
 Anna Hoefnagels (York University), “Powwow Music: Travelling Songs and Practices”
 Lyn Lamers (University of Saskatchewan), “The Jakob H. Wiebe Choir Book Manuscript: A Link to the Choral History of the German Mennonite Community in Canada” [Annulée/Cancelled]
- 15:10–15:40 Foyer Pause/Break
- 15:40–16:50 3155 Assemblée générale annuelle/Annual general meeting
- 17:30–19:00 PEPS **■ Réception du recteur/Rector’s reception**
- 18:00–20:00 Cercle Souper-réunion du Comité permanent des établissements membres/Dinner meeting of the Standing Committee of Institutional Members

- 20:00–22:00 3155 ■ Concert donné par l’Orchestre d’harmonie de la Faculté de musique, dirigé par René Joly/Concert given by the Symphonic Band of the Faculty of Music, conducted by René Joly.
- Jan van der Roost (1956–), *Puszta : quatre danses tziganes/Four Gipsy Dances* (1988)
- Claude Thomas Smith (1932–87), *Fantaisie pour saxophone alto/Fantasia for Alto Saxophone* (1983) — *Soliste/Soloist* : Rémi Ménard
- Robert Jager (1939–), *Variations sur un thème de Robert Schumann* (« Le gai laboureur »)/*Variations on a Theme of Robert Schumann* (“The Happy Farmer”) (1969)
- Percy Grainger (1882–1961), *Lincolnshire Posy* (1937)
- Piotr Ilyich Tchaikovsky (1840–93), *Marche slave/Slavonic March*, op. 31 (1876), arr. Louis-Philippe Laurendeau (1861–1916)

Vendredi 25 mai/Friday, 25 May

- 9:00–10:10 3170 **Atelier/Session 6 — Esthétique/Aesthetics**
Président/Chair : Friedemann Sallis (Université de Moncton)
- Laura Gray (University of Waterloo), “On or about December 1908: The Search for ‘Significant Form’ in the Early 20th-Century British Symphony”
- Sherry D. Lee (University of British Columbia), “A Sound That Comes from Nowhere: Adorno and the Case of Schreker”
- 3273 **Atelier/Session 7 — Analyse/Analysis**
Président/Chair : Paul Cadrin (Université Laval)
- Peter Franck (McGill University), “Set-Class Transformations in John Coltrane’s ‘Giant Steps’”
- Matthew S. Royal (University of Western Ontario), “The Status of Cognitive Analyses of Music”
- 10:10–10:40 Foyer Pause/Break
- 10:40–11:50 3273 **Atelier/Session 8 — Le passé recomposé au XX^e siècle/Recomposing the Past in the Twentieth Century**
Président/Chair : Raymond Ringuette (Université Laval)
- Edward Jurkowski (University of Lethbridge), “Remaking the Past: The Use of Baroque Chaconne Technique as Structural Design in the Music of Magnus Lindberg”
- Alexander Colpa (New York University), “Wolfgang Fortner’s Violin Concerto and the Beginnings of Germany’s ‘Zero-Hour Myth’”
- 3170 **Atelier/Session 9 — Table ronde/Round Table : “Preparing Future Music Professors for University Teaching: Issues and Strategies”**
- Anna Hoefnagels (York University), animatrice/moderator
- Roberta Lamb (Queen’s University)

- Brian Power (Brock University)
James Deaville (McMaster University) [communication lue par Anna Hoefnagels/paper read by Anna Hoefnagels]
- 12:00–12:45 3155 **Récital commenté/Lecture-Recital** : Rachelle Taylor, clavecin/harpsichord (McGill University), “Florid Intabulations of the Late 16th and 17th Centuries”
- 14:00–15:10 3273 **Atelier/Session 10 — Redécouverte de la musique ancienne et politique culturelle/Early Music Revival and Cultural Politics**
Président/Chair : Tom Gordon (Memorial University of Newfoundland)
- Catrina Flint de Médicis (McGill University), “The Schola Cantorum, Early Music, and French Cultural Politics”
Clara K. Marvin (Queen’s University), “Cultural and National Perspectives on the ‘Casimiri’ Edition of Palestrina”
- 3170 **Atelier/Session 11 — Nouvelles perspectives sur le monde universitaire/Another Look at the Academy**
Président/Chair : John Beckwith (Toronto)
- Marva Duerksen, Carl Wiens (University of Massachusetts at Amherst), “‘Mostly Short Pieces’: Integrating Principles of Harmony, Rhythm, and Form in the Undergraduate Tonal Theory Curriculum”
Clark Ross (Memorial University of Newfoundland), “The Composer in the Academy: An Endangered Species?”
- 15:10–15:40 Foyer Pause/Break
- 15:40–16:50 3170 **Atelier/Session 12 — Table ronde/Round Table : “Between Scholarship and Fandom: Negotiating Discursive Positions for Musicological Research”**
William Echard (Carleton University), animateur/moderator, “The Scholar-Fan as a Role for Musicological Research”
Charity Marsh (York University), “Relating to Our Musical Subjects: The ‘Desire to Be’ and the ‘Desire for’”
Murray Dineen (University of Ottawa), “*Ferne Geliebte*: Distance, Passion, and Music Scholarship”
Melissa West (York University), “Work and/or Play: The Role of the Fan in Popular Music Scholarship”
- 17:00–18:00 ■ Transport par autobus vers le quartier du Vieux-Port/Bus to the Old Port area
- 18:00–21:00 ■ Banquet : Initiale, Le Restaurant, 54, rue Saint-Pierre, Québec
- Morceau de saumon grillé, bulghur au piment et gingembre, jus de curcuma/
Grilled salmon, bulghur with pepper and ginger, turmeric juice
Velouté de légumes/Vegetable soup
Poitrine de chapon de grain aux épices, parmentier et bock-choy au jus/Roasted breast of grain capon with spices, mashed potatoes, and bock-choy
Brownie au cacao, pot de crème à l’érable, and mousse au chocolat/Cocoa brownie, maple cream, and chocolate mousse

Samedi 26 mai/Saturday, 26 May

- 9:00–10:10 3170 **Atelier/Session 13 — Identité sexuelle et voix/Gender and Voice**
Président/Chair : Aris Carastathis (Lakehead University)
- Ken McLeod (McMaster University), “Nation and Image in John Blow’s *Venus and Adonis*”
 France Fledderus (University of British Columbia), “Genre and Meaning in ‘La Jalouse’ by Jane Siberry”
- 3273 **Atelier/Session 14 — Études sur Haydn/Haydn Studies**
Président/Chair : François de Médicis (Université de Montréal)
- James S. MacKay (Loyola University of New Orleans), “Franz Joseph Haydn and the Five-Octave Classical Fortepiano: Registral Extremes, Formal Emphases, and Tonal Strategies”
 •Mekala Padmanabhan (University of Nottingham), “Haydn, Štěpán, and the Late 18th-Century Lied: *Das strickende Mädchen*” [Gagnante du prix George-Proctor/Winner of the George Proctor Prize]
- 10:10–10:40 Foyer Pause/Break
- 10:40–11:50 3170 **Atelier/Session 15 — Rhétorique/Rhetoric**
Président/Chair : Jean-Pierre Pinson (Université Laval)
- Ilene McKenna (McGill University), “The Mute Rhetoric of *Arsis* and *Thesis*: Representations of Dance in Writings on Music, 1680–1800”
 Mihaela-Lidia Corduban (Université de Montréal), « La rhétorique des idées musicales dans les inventions à deux voix de Bach »
- 3273 **Atelier/Session 16 — Karol Szymanowski**
Président/Chair : Friedemann Sallis (Université de Moncton)
- Stephen Downes (University of Surrey), “Cultural Affiliations/National Filiations: Textuality and History in Edward Said’s ‘Secular Criticism’ and Szymanowski’s Poetics of ‘Paneuropeanism’”
 Paul Cadrin (Université Laval), « La musique comme épiphanie : étude comparative de deux œuvres de Richard Strauss et de Karol Szymanowski à la lumière de la théorie de Charles Taylor » [Annulée/Cancelled]
- 12:00–12:45 3155 **Récital commenté/Lecture-Recital** : Jeff Morton, Jan Janovsky, pianos (University of Saskatchewan), “A Lecture-Recital to Illustrate the Changing Relationship between Composer and Performer in Two Works by Christian Wolff (*Exercises 15–17, Tilbury I*)”
- 14:00–15:10 3170 **Atelier/Session 17 — Orientalisme/Orientalism**
Présidente/Chair : Johanne Rivest (Université de Montréal)
- Andrew Deruchie (McGill University), “Ravel’s *Shéhérazade* and *fin-de-siècle* Orientalism”

Simon Wood (York University), “‘We aren’t in Kansas anymore’: Non-Western Sounds in the Film Scores of Mychael Danna”

3273 **Atelier/Session 18 — Figures comparées/Musical Parallelisms**
Présidente/Chair : Maureen Volk (Memorial University of Newfoundland)

Lynn Cavanagh (University of Regina), “Organ Music of Jeanne Demessieux and Olivier Messiaen: A Comparative Study”

Kurt Markstrom (University of Manitoba), “Music Criticism in Italy during the Second Half of the Eighteenth Century: *ossia* Too Many Ornaments, Too Many Instruments, and Too Many Notes”

15:10–15:40 Foyer Pause/Break

15:40–16:50 3170 **Atelier/Session 19 — Table ronde/Round Table : “The Significance of Intellectualism in Music Education”**

Charlene Morton (University of Prince Edward Island), animatrice/moderator

Paul Woodford (University of Western Ontario)

Carol Beynon (University of Western Ontario)

Andrea Rose (Memorial University of Newfoundland)

Kari K. Veblen (indépendante/independent)



ACBM/CAML**Jeudi 24 mai/Thursday, 24 May**

- | | | |
|-------------|-------|--|
| 10:00–12:00 | 3333 | Réunion du conseil d'administration/Board meeting |
| 12:00–13:45 | | Dîner/Lunch |
| 13:45–14:00 | 3174 | Allocution d'ouverture/Opening remarks (Vivien Taylor, présidente, ACBM/president, CAML; organisation locale et présentation du programme; local arrangements and program announcements) |
| 14:00–15:10 | 3170 | <p>■ Atelier/Session 5 (SMUC/CUMS) — Tradition musicale et transmission : deux exemples au Canada/Musical Tradition and Transmission: Two Cases in Canada</p> <p><i>Président/Chair</i> : Glen Carruthers (Brandon University)</p> <p>Anna Hoefnagels (York University), “Powwow Music: Travelling Songs and Practices”</p> <p>Lyn Lamers (University of Saskatchewan), “The Jakob H. Wiebe Choir Book Manuscript: A Link to the Choral History of the German Mennonite Community in Canada” [Annulée/Cancelled]</p> |
| 15:10–15:40 | Foyer | Pause/Break |
| 15:40–17:00 | BNF | Visite des Archives de folklore/Tour of the Archives de folklore (Carole Saulnier, Université Laval) |
| 17:00–18:00 | PEPS | ■ Réception du recteur/ Rector's reception |
| 20:00–22:00 | 3155 | <p>■ Concert donné par l'Orchestre d'harmonie de la Faculté de musique, dirigé par René Joly/Concert given by the Symphonic Band of the Faculty of Music, conducted by René Joly.</p> <p>Jan van der Roost (1956–), <i>Puszta : quatre danses tziganes/Four Gipsy Dances</i> (1988)</p> <p>Claude Thomas Smith (1932–87), <i>Fantaisie pour saxophone alto/Fantasia for Alto Saxophone</i> (1983) — <i>Soliste/Soloist</i> : Rémi Ménard</p> <p>Robert Jager (1939–), <i>Variations sur un thème de Robert Schumann</i> (« Le gai laboureur »)/<i>Variations on a Theme of Robert Schumann</i> (“The Happy Farmer”) (1969)</p> <p>Percy Grainger (1882–1961), <i>Lincolnshire Posy</i> (1937)</p> <p>Piotr Ilyich Tchaikovsky (1840–93), <i>Marche slave/Slavonic March</i>, op. 31 (1876), arr. Louis-Philippe Laurendeau (1861–1916)</p> |

Vendredi 25 mai/Friday, 25 May

09:00–10:10	BNF	Visite de la Bibliothèque de musique de l'Université Laval/Tour of the Laval University Music Library (Claude Beaudry, Université Laval)
10:10–10:40	Foyer	Pause/Break
10:40–12:00	3174	Atelier/Session A — Métadonnées/Metadata <i>Président/Chair</i> : Daniel Paradis (Université de Montréal) Guy Teasdale (Université Laval), « Introduction aux métadonnées » Cheryl Martin (McMaster University), “International Music Metadata Projects: Report from the MLA’s Working Group”
12:00–14:00		Dîner/Lunch
14:00–14:45	3174	Atelier/Session B — Comité de catalogage/Cataloguing Committee <i>Présidente/Chair</i> : Brenda Muir (Bibliothèque nationale du Canada/National Library of Canada) Pierre Gascon (Équipe du RVM, Université Laval), « Le répertoire de vedettes-matière »
14:45–15:00	Foyer	Pause/Break
15:00–17:00	3174	Assemblée générale annuelle/Annual general meeting (Vivien Taylor, Queen’s University, présidente, ACBM/president, CAML)
17:00–18:00		■ Transport par autobus vers le quartier du Vieux-Port/Bus to the Old Port area
18:00–21:00		■ Banquet : Initiale, Le Restaurant, 54, rue Saint-Pierre, Québec Morceau de saumon grillé, bulghur au piment et gingembre, jus de curcuma/ Grilled salmon, bulghur with pepper and ginger, turmeric juice Velouté de légumes/Vegetable soup Poitrine de chapon de grain aux épices, parmentier et bock-choy au jus/Roasted breast of grain capon with spices, mashed potatoes, and bock-choy Brownie au cacao, pot de crème à l’érable, and mousse au chocolat/Cocoa brownie, maple cream, and chocolate mousse

Samedi 26 mai/Saturday, 26 May

09:00–10:10	3174	Atelier/Session C — Recherches des membres/Members’ Research <i>Présidente/Chair</i> : Marlene Wehrle (Bibliothèque nationale du Canada/National Library of Canada) Kathleen McMorrow (University of Toronto), “Origins and History of the Music Collections of the University of Toronto” Diane Peters (Wilfrid Laurier University), “French Canada as an Inspiration to Composers”
-------------	------	--

Marlene Wehrle (Bibliothèque nationale du Canada/National Library of Canada),
 “Sheet Music from Canada’s Past”

- | | | |
|-------------|-------|---|
| 10:10–10:40 | Foyer | Pause/Break |
| 10:40–12:00 | 3174 | <p>Atelier/Session D — Table ronde/Round Table : « Ressources électroniques de référence en musique (<i>New Grove en ligne, RILM, IIMP, Music Index</i>) »/ “Electronic Resources for Music Reference (<i>New Grove Online, RILM, IIMP, Music Index</i>)”</p> <p><i>Animatrice/Moderator</i> : Lisa Philpott (University of Western Ontario)</p> |
| 12:00–14:00 | | Dîner/Lunch |
| 14:00–15:10 | 3174 | <p>Atelier/Session E — Guides en ligne/Online Tutorials</p> <p><i>Présidente/Chair</i> : Janice Coles (Kingston Frontenac Public Library)</p> <p>Monica Fazekas (University of Victoria), “Online Music Tutorial at the University of Victoria”
 Nora Gaskin (McMaster University), “DOT@Mac”</p> |
| 15:10–15:40 | Foyer | Pause/Break |
| 15:40–16:30 | 3174 | Programme (2002) et allocution de clôture/Program (2002) and closing remarks (Brenda Muir, Bibliothèque nationale du Canada/National Library of Canada, nouvelle présidente, ACBM/incoming president, CAML) |



Résumés/Abstracts

Le titre de chaque communication ou table ronde est suivi d'un chiffre (SMUC) ou d'une lettre (ACBM) désignant l'atelier où se déroule la présentation. Le jour et l'heure sont donnés dans le cas des récitals commentés. Les résumés des communications sont ordonnés par ordre alphabétique d'auteur; ceux des tables rondes le sont par numéro d'atelier.

Appended to the title of each paper or round table is a number (CUMS) or letter (CAML) corresponding to the session where the presentation takes place. The day and time are given for lecture-recitals. The abstracts of papers are ordered alphabetically by author; those of round tables are listed by session number.

SMUC/CUMS

Communications/Papers

Brian Black (University of Lethbridge), “The Significance of Monothematicism in Schubert’s Early Sonata Forms” [4]

Schubert is so famous today for the lyrical richness and breadth of his sonata forms that it is perhaps surprising to find that his first attempts at this structure, as seen in a series of string quartets written between 1810 and 1814, are overwhelmingly monothematic in character. The earliest sonata-form movements in this group are dominated by the material of their main themes. A contrasting subordinate theme does eventually emerge in the later quartets of the series. Yet even then certain aspects of monothematicism are maintained, above all the use of recurring harmonic patterns derived from the main theme, a technique which becomes an important feature of Schubert’s mature sonata forms. Schubert’s early orientation towards monothematicism is significant on two levels. In the broad historical context, the monothematic urge of the early quartets may be seen to arise from a primarily Romantic approach to form. On the personal stylistic level, Schubert’s struggle to open up his form to thematic contrast generates a number of highly individual strategies by which the composer put his own stamp on the form in his maturity. The present paper first traces the general move in the early quartets from overt melodic repetition to a more covert use of motivic harmonic cells. It then pursues this last innovation into the later works, beginning with the *Quartettsatz*, D. 703. The examples discussed shall reveal that the underlying aesthetic of Schubert’s sonata form is Romantic, even in his earliest compositions. Consequently, many of the structural problems facing the young composer—problems he so brilliantly solves in the course of his career—arise from the need to reconcile the new aesthetic with the older form.

Brian Black (University of Lethbridge), « La portée du monothématisme dans les premières formes sonates chez Schubert » [4]

Schubert est si célèbre aujourd’hui pour la richesse du lyrisme et de l’inspiration qui imprègnent ses formes sonate qu’il peut sembler étonnant de constater que ses premiers essais dans cette forme — comme en témoigne une série de six quatuors à cordes composés entre 1810 et 1814 — ont le plus souvent un caractère monothématique. Les plus anciens mouvements en forme sonate de ce groupe d’œuvres sont dominés par le matériau de leurs thèmes principaux, alors qu’un thème secondaire contrastant n’émerge que dans les quatuors plus tardifs de ce même groupe. Mais même alors, certains aspects du monothématisme demeurent, dont l’usage d’un patron harmonique récurrent issu du thème principal. Cette technique deviendra une caractéristique importante des formes sonates schubertiennes plus tardives. Cette première tendance au monothématisme est importante à deux égards. Du point de vue historique, on peut l’envisager comme étant issue d’une approche essentiellement romantique de la forme. Du point de vue de l’évolution stylistique schubertienne, les essais du compositeur d’ouvrir sa forme au contraste thématique ont engendré un certain nombre de stratégies très originales par lesquelles Schubert a laissé sa marque. Cette conférence a pour but de retracer l’évolution du traitement de la forme sonate dans ces six quatuors, de la répétition mélodique

manifeste vers un usage plus voilé de cellules motiviques harmoniques. J'examinerai ensuite comment le compositeur exploite cette dernière innovation dans les œuvres plus tardives, en commençant par le *Quartettsatz*, D. 703. Ces exemples révèlent que l'esthétique qui sous-tend le traitement de la forme sonate chez Schubert est essentiellement romantique, et ce dès les premières œuvres. En conséquence, plusieurs des problèmes reliés à la forme auxquels le jeune Schubert a été confronté — des problèmes qu'il a si brillamment su résoudre au cours de sa carrière — ont trouvé leur source dans sa volonté de concilier la nouvelle esthétique et la forme plus ancienne.



Paul Cadrin (Université Laval), « La musique comme épiphanie : étude comparative de deux œuvres de Richard Strauss et de Karol Szymanowski à la lumière de la théorie de Charles Taylor » [16]

D'après Charles Taylor, l'œuvre d'art, depuis le Romantisme, se caractérise par son caractère d'« épiphanie ». À ce titre, elle véhicule un message personnel de son créateur, message qui lui donne son épaisseur objective mais qui ne peut être dit subjectif pour autant. Cette tension entre épaisseur objective et caractère personnel confère à l'œuvre sa qualité épiphanique. Si Taylor s'est peu intéressé à la musique, la perspective que sa théorie ouvre jette un éclairage nouveau sur l'œuvre des compositeurs post-romantiques. À la même époque, Strauss et Szymanowski s'inspirent de textes similaires pour écrire deux œuvres de facture très différente : la *Deutsche Motette*, pour chœur a cappella (texte de Rückert), de Strauss et la *Troisième Symphonie*, pour solo, chœur et orchestre (texte de Djalal ad-Din ar-Rumi) de Szymanowski. La similitude des textes n'est pas fortuite, mais la différence d'univers esthétiques ne fait aucun doute. Ce sont surtout les disparités des langages musicaux qui nous intéresseront, à partir des forces en présence jusqu'aux structures formelles. Ces disparités sont épiphaniques : l'œuvre de Strauss est marquée par la nostalgie d'un ordre judéo-chrétien mythique; celle de Szymanowski baigne dans une utopie universaliste d'une étonnante modernité. Le recours au concept d'épiphanie permet de dépasser la myopie d'une description analytique « désengagée » (Taylor), tout en échappant aux périls herméneutiques de l'exégèse des « intentions du compositeur ». La fécondité de la théorie de Taylor pour la compréhension de la musique post-romantique nous apparaît ainsi établie.

Paul Cadrin (Université Laval), “Musique as Epiphany: A Comparative Study of Two Works by Richard Strauss and Karol Szymanowski in the Light of Charles Taylor’s Theory” [16]

According to Charles Taylor, the work of art is defined by its epiphanal character since the age of Romanticism. By this Taylor means that the work bears the personal message of its creator, a message which gives it an objective weight, without being made subjective for it. It is the tension between objective weight and personal character which confers on the work this epiphanal quality. Although Taylor himself has shown little interest in music, the perspective that his theory opens sheds new light on the work of the post-Romantic composers. During the same period, Strauss and Szymanowski were inspired by similar texts to write works of an entirely different nature: Strauss's *Deutsche Motette*, for a cappella chorus (on a text by Rückert) and Szymanowski's Third Symphony, for soloist, chorus, and orchestra (on a text by Djalal ad-Din ar-Rumi). The similarity of the two texts is not accidental, although there can be no doubt of the difference in their respective esthetic universes. But it is the disparities in musical language that interests us, beginning with the performance forces right up to formal structures. These differences are epiphanal: Strauss's work is defined by a nostalgia for the mythic order of the Judaic-Christian traditions; Szymanowski's bathes in the universalist utopia of an astonished modernity. Recourse to Taylor's concept of epiphany permits an understanding which evades the myopia of “dispassionate analytical description” (Taylor) while at the same time escaping the hermeneutic perils of exegesis of the “composer's intentions.” The richness of Taylor's theory in the service of understanding post-Romantic music appears here to be well established.



Lynn Cavanagh (University of Regina), “Organ Music of Jeanne Demessieux and Olivier Messiaen: A Comparative Study” [18]

During the past fifteen years, there has been renewed acknowledgement of the originality and excellence of the organ works of the French organist-composer Jeanne Demessieux (1921–68) through recordings, informative articles in organ journals, and surveys in doctoral dissertations. Critical evaluation, however, has barely begun.

This paper is a critical appraisal of two representative organ compositions by Demessieux, *Sept méditations sur le Saint-Esprit* (1947) and *Te Deum* (1959), in the light of three comparable works by Messiaen, *Les corps glorieux* (1942), *Messe de la Pentecôte* (1951), and *Verset pour la fête de la dédicace* (1960). The works are compared in three domains: the purely sonic, including structural features; liturgical function or theological significance, where the music is “supplement” (in Derrida’s sense of the word) to verbal from liturgy or scripture; and intertextuality with canonical French organ music.

The paper concludes that the most celebrated innovation of Messiaen’s mature style, its conception of musical time, has an equally arresting counterpart in the Demessieux works examined. The music of both composers derives many of its localized effects from metrical asymmetry and from varied techniques of counterpointing non-nesting rhythms. On broader scales, their approaches to musical time are antithetical, but equally valid, metaphors for numinous experiences of time. Inspired by a sacred text, Messiaen most often conceives one, complex, synchronic musical tableau. Demessieux, on the other hand, prefers to construct a diachronic musical paraphrase of the sacred verbal. Correspondingly, whereas Messiaen’s evocations of the mysteries of the Christian faith are inclined toward the eschatological, Demessieux’s grounded gestures affirm divine action among humankind on earth, immanent, and continually reenacted in the present.

Lynn Cavanagh (University of Regina), « La musique pour orgue de Jeanne Demessieux et d’Olivier Messiaen : une étude comparée » [18]

Si, depuis une quinzaine d’années, des enregistrements, des articles spécialisés et des thèses de doctorat viennent témoigner de l’intérêt renouvelé que l’on porte à l’œuvre pour orgue de la compositrice et organiste Jeanne Demessieux (1921–68), les analyses critiques de cette œuvre demeurent pourtant fort peu nombreuses.

Cette conférence présente une analyse critique de deux œuvres pour orgue représentatives de Demessieux — *Sept méditations sur le Saint-Esprit* (1947) et le *Te Deum* (1959) —, et ce, à la lumière d’une comparaison de ces ouvrages avec trois œuvres analogues d’Olivier Messiaen, soit *Les corps glorieux* (1942), la *Messe de la Pentecôte* (1951) et le *Verset pour la fête de la dédicace* (1960). Trois aspects de ces œuvres font l’objet d’une analyse comparée : l’aspect purement sonore, dont les caractéristiques structurelles, la fonction liturgique ou la signification théologique, où la musique vient agir de « supplément » (au sens où l’entend Derrida) au texte issu de la liturgie ou des Écritures, et l’intertextualité entre ces œuvres et les classiques du répertoire pour orgue.

Cette analyse permet de conclure que l’innovation la plus importante qui marque le style de la maturité de Messiaen — soit sa conception du temps musical — trouve sa contrepartie chez Demessieux. La musique de ces deux compositeurs puise plusieurs de ses effets locaux d’une asymétrie métrique et de différentes techniques de mise en contrepoint de rythmes non-congruents. De manière plus globale, on observe que leurs conceptions du temps musical respectives s’avèrent des métaphores antithétiques, mais également valables, des expériences du temps divin. En s’inspirant d’un texte sacré, Messiaen conçoit le plus souvent un tableau musical unique, complexe et synchronique. Pour Demessieux, il s’agit plutôt d’élaborer une paraphrase musicale diachronique du texte sacré. Ainsi, alors que chez Messiaen, l’évocation des mystères de la foi chrétienne tend vers l’eschatologique, les gestes fondamentaux de Demessieux affirment l’action divine au cœur même de l’humanité sur terre, immanente et continuellement reproduite dans le présent.



Alexander Colpa (New York University), “Wolfgang Fortner’s Violin Concerto and the Beginnings of Germany’s “Zero-Hour Myth” [8]

In 1946 Wolfgang Fortner (1907–87) became associated with two ventures that symbolized the “new beginnings” of cultural life in Germany. He taught at the Darmstadt Summer School, and he had compositions performed at the Südwestfunk (South-West Radio) in Baden-Baden. Fortner’s Violin Concerto (1946) appears as an artistic representation of the composer’s search for a modernist *lingua franca* that had connections to “suitable historic pasts.” In the first movement, references to works by Stravinsky establish the early decades of musical modernism as precursors. The second movement is a nostalgia-laden canzone which is interrupted by a section of modernist angularity. This seems to illustrate the difficulty he faced in breaking loose from the crafted nostalgia which had served him well as a participant in the “false sense of normality” that pervaded music-making during the Third Reich. In the third movement, an allusion to Beethoven’s Eroica Symphony helps him connect to a more distant past. The tensions in the Concerto appear to parallel the artistic and political uncertainties of the post-war period; the proper path towards the future was by no means obvious. Amidst such confusion the establishment of a “suitable historic past,” however disjunct (Stravinsky and Hindemith, with a hint of Beethoven), may well have appeared as the only sensible option. In the context of Germany’s “Zero-Hour Myth,” Fortner’s Violin Concerto illustrates that the first phase of the Myth was not a simplistic “break” with a past but a tortuous redefinition of a past.

Alexander Colpa (New York University), « Le Concerto pour violon de Wolfgang Fortner et les débuts du “mythe de l’heure zéro” en Allemagne » [8]

En 1946, Wolfgang Fortner (1907–87) s’associe à deux institutions qui symbolisent la notion de « nouveau départ » qui imprègne alors la vie culturelle en Allemagne. Il enseigne aux Cours d’été de Darmstadt, et ses œuvres sont diffusées sur les ondes du Südwestfunk (Radio du Sud-Ouest) à Baden-Baden. Le *Concerto pour violon* (1946) apparaît comme la représentation artistique des recherches qu’entreprend le compositeur dans le but de trouver une *lingua franca* moderne qui saurait entretenir des liens avec « des passés historiques adéquats ». Dans le premier mouvement, les références à Stravinski établissent les premières décennies du modernisme musical comme précurseurs. Le deuxième mouvement est une *canzone* empreinte de nostalgie interrompue que vient interrompre une section d’une angularité toute moderne. Ce mouvement semble illustrer les difficultés qu’éprouva Fortner à se distancer d’une nostalgie qui l’avait bien servi en tant que participant à ce « faux sens de normalité » qui prévalait dans l’art de la composition sous le Troisième Reich. Dans le troisième mouvement, une allusion à la *Troisième Symphonie* (« Eroica ») de Beethoven permet au compositeur d’établir des liens avec un passé plus lointain. Les tensions inhérentes au *Concerto* semblent correspondre à l’instabilité qui caractérise les domaines artistiques et politiques dans les années d’après-guerre, alors que l’avenir est plus qu’incertain. Au milieu de tant de confusion, l’instauration d’un « passé historique adéquat » — bien que disjoint (Stravinski et Hindemith, avec une brève référence à Beethoven) — semble avoir été le seul choix raisonnable. Dans le contexte du « mythe de l’heure zéro » en Allemagne, le *Concerto pour violon* de Fortner vient témoigner du fait que la première phase du mythe n’est pas une simple « brisure » avec le passé, mais une redéfinition troublée de ce passé.



Mihaela-Lidia Corduban (Université de Montréal), « La rhétorique des idées musicales dans les inventions à deux voix de Bach » [15]

Plusieurs travaux démontrent que le recueil des inventions à deux voix de Bach, tout en étant fondé sur les principes de la rhétorique, est conçu comme un ouvrage à portée pédagogique, à la fois sur le plan de l’exécution et celui de la composition (Derr, 1981; Adams, 1982; Dreyfus, 1996).

Cette conférence propose un modèle analytique pour le corpus des inventions, qui s’inspire d’importants travaux récents de Laurence Dreyfus. Le modèle cherche à développer davantage l’étude des dimensions rhétoriques et compositionnelles, en établissant un parallèle entre l’organisation du discours et l’expression des modes temporels (avec la caractérisation de moments de début, de milieu et de fin), et en offrant une

description flexible de l'élaboration des idées musicales, pas exclusivement centrée sur le développement rigoureux des motifs initiaux.

Le modèle analytique proposé ici se fonde sur la distinction de trois niveaux structurels, celui des motifs, des phrases, et de la forme globale, dont l'application a été vérifiée pour l'ensemble du corpus. De plus, le développement des idées et les correspondances entre les niveaux sont envisagés dans une perspective à la fois plus souple et plus large que celle proposée par Dreyfus. Le modèle permet de mettre en valeur le côté dynamique de la forme, d'établir de nouveaux parallèles avec la rhétorique, ainsi que d'approfondir la leçon de composition de Bach. Mais on ne semble pas près d'épuiser la richesse pédagogique du recueil des inventions de Bach qui s'avère très instructive, non seulement pour l'interprète et le compositeur, mais également pour l'analyste.

Mihaela-Lidia Corduban (Université de Montréal), “The Rhetoric of Musical Ideas in Bach’s Two-Voice Inventions” [15]

Numerous studies have demonstrated that J. S. Bach’s collection of two-voiced inventions, all based in the principles of rhetoric, were conceived as pedagogical works, both for performers and for composers (Derr, 1981; Adams, 1982; Dreyfus, 1996).

This paper proposes an analytical model for inventions which is inspired by important, recent work by Laurence Dreyfus. The model seeks to further develop the study of rhetorical and compositional dimensions by establishing a parallel between the organization of discourse and the expression of temporal modes (through the characterization of moments of beginning, middle, and end) and by offering a flexible description of the elaboration of musical ideas, not centred exclusively on the rigorous development of opening motives.

The analytical model proposed here is based on distinctions at three structural levels: motive, phrase, and global form. This model has been applied to the entire corpus of two-voiced inventions. Moreover, the development of ideas and the correspondences between levels are envisaged in a perspective that is both broader and more supple than that proposed by Dreyfus. The model permits a valuation of the dynamic element of the form, thereby establishing new parallels with rhetoric and illuminating Bach’s composition lesson. There is, nevertheless, little risk of exhausting the pedagogic richness of this collection of Bach’s inventions which remains instructive not only for the performer and composer, but for the music analyst as well.



Johanne Couture (McGill University), « Les sources et les influences de la musique française pour clavecin au XVII^e siècle » [1]

Jacques Champion de Chambonnières (v. 1602–72), dont la première publication date de 1670, est considéré comme le premier représentant de l'école française pour clavecin; il a élaboré un style nouveau dont les sources et les influences semblent obscures. On tend à expliquer cette nouvelle tendance comme étant un transfert stylistique au clavecin de la musique pour luth qui, à cette époque, jouissait d'une grande reconnaissance. Ce point de vue traditionnel ne s'aventure pas vraiment plus loin et demeure très insatisfaisant. Une telle hypothèse trouve son unique fondement dans l'image projetée par les publications musicales françaises au XVII^e siècle. Les privilèges exclusifs obtenus par la maison parisienne des éditions Ballard, provoque en France une centralisation de l'édition musicale (situation unique en Europe) et empêche littéralement la diffusion de différents genres musicaux. L'image projetée par les publications françaises de la première moitié du XVII^e siècle ne reflète donc qu'une seule facette de la pratique musicale relative à cette période. Il faut conséquemment se tourner vers d'autres types de sources afin d'évaluer le réel statut du clavecin au début du XVII^e siècle. Un regard sur divers documents relatifs à la musique démontre que le clavecin était tout aussi usité que le luth, et ce, tant chez les professionnels que chez les amateurs. La certitude que le clavecin a joué un rôle équivalent à celui du luth à la première moitié du XVII^e siècle nous permet d'envisager que l'école française pour clavecin s'est développée, non pas subséquentement à celle du luth, mais plutôt dans un mouvement conjoint, sous l'influence d'une esthétique nationale.

Johanne Couture (McGill University), “The Sources and Influences of French Harpsichord Music in the Seventeenth Century” [1]

Jacques Champion de Chambonnières (ca. 1602–72), whose first publication dates from 1670, is generally considered the earliest representative of the French harpsichord school. He elaborated a new style whose sources and influences have remained obscure. This new style has been commonly explained as an idiom transfer from music written for the lute, an instrument which enjoyed great popularity at the time. This explanation is neither terribly satisfying, nor deeply rooted. It is premised rather singly on impressions founded in the nature of the French musical publishing during the seventeenth century. The exclusive rights accorded to the Parisian publisher Ballard created a centralization of music publishing (a situation unique in Europe) and literally prevented dissemination of different musical genres. Impressions drawn exclusively from French publications during this period therefore reflect only one aspect of musical practice. It is necessary to turn to other sources of information to evaluate the real status of the harpsichord at the beginning of the seventeenth century. A review of a variety of documents regarding this music demonstrates that the harpsichord was as much in use as the lute by both professional and amateur musicians. The certainty that the harpsichord enjoyed a role equal to that of the lute permits us to hypothesize that the French harpsichord school developed simultaneously with the lutenists under the influence of a common national esthetic.



Andrew Deruchie (McGill University), “Dream Worlds: Ravel’s *Shéhérazade* and *fin-de-siècle* Orientalism” [17]

Shéhérazade (*Trois poèmes de Tristan Klingsor*), composed in 1903, represents both Ravel’s first major vocal work and his earliest significant orchestral composition. Despite the important position the work occupies in the composer’s oeuvre, it has received little academic attention. To date no monograph, article, or dissertation on *Shéhérazade* has appeared, and the work has been treated only to cursory discussion in a small handful of Ravel biographies and other literature on early twentieth-century music. The primary objective of this study is to make this much needed contribution to Ravel scholarship. In this paper I interrogate the most immediately striking of *Shéhérazade*’s salient features: its spectacular exoticism. The cycle’s texts are replete with Oriental imagery, and every phrase of Ravel’s score is given an Oriental tint. I demonstrate that Ravel’s musical evocation of the Orient is accomplished by way of a curious stylistic mixture: on the one hand, much of Ravel’s thematic and motivic material is clearly derivative of the Oriental vocabularies of his nineteenth-century French predecessors (Delibes and Saint-Saëns); and on the other, his harmony, voice-leading, and developmental procedures are decidedly modernist. Using the work of cultural critic Edward Said as a theoretical framework, I contextualize *Shéhérazade*’s exoticism by situating the piece within the broad set of interrelated cultural and political practices he calls Orientalism. I demonstrate that *Shéhérazade* is affiliated, structurally and rhetorically with particular Orientalist texts (both musical and non-musical), textual genres, traditions, and practices. By locating the piece historically among these and by using them as a referential network to read it hermeneutically, I show that rich cultural and political meaning can be found in the work.

Andrew Deruchie (McGill University), « Des univers de rêve : *Schéhérazade* de Ravel et l’orientalisme fin de siècle » [17]

Shéhérazade (*Trois poèmes de Tristan Klingsor*) (1903) constitue à la fois la première œuvre vocale et la première œuvre orchestrale d’importance de Ravel. En dépit de la position importante que cette œuvre occupe à l’intérieur du corpus ravélien, on constate qu’elle a retenu l’attention de bien peu de chercheurs. À ce jour, aucune monographie, aucun article et aucune thèse n’ont été consacrés à cette œuvre, alors que les ouvrages plus généraux n’en font mention qu’en passant. Mon but est de combler cette lacune.

Au cours de cette conférence, j’examine l’aspect le plus frappant de *Shéhérazade*, soit son exotisme spectaculaire. Les textes du cycle sont truffés d’imagerie orientale, alors que chacune des phrases de la

partition de Ravel se voit dotée d'une touche orientale. Je démontrerai que l'évocation de l'Orient s'accomplit ici par le truchement d'un curieux mélange stylistique. Ainsi, si le matériau thématique et motivique dérive clairement des vocabulaires orientalisants qu'exploitèrent les prédécesseurs français du XIX^e siècle, tels Delibes ou Saint-Saëns, l'harmonie, la conduite des voix et les techniques de développement sont résolument modernes. À lumière des travaux du critique Edward Said, je replace l'exotisme de *Shéhérazade* en contexte en situant l'œuvre dans le cadre des pratiques culturelles et politiques plus vastes qu'il nomme « orientalisme ». Je démontre que, tant par sa structure que par sa rhétorique, *Shéhérazade* s'apparente à des textes (musicaux et non musicaux), à des genres, à des traditions et à des pratiques orientalistes. En situant l'œuvre historiquement parmi ceux-ci — qui servent de réseau de référence de manière à lire l'œuvre de façon herméneutique —, je démontre la grande richesse de sens — culturel et politique — qu'offre *Shéhérazade*.



Stephen Downes (University of Surrey), “Cultural Affiliations/National Filiations: Textuality and History in Edward Said’s ‘Secular Criticism’ and Szymanowski’s Poetics of ‘Paneuropeanism’”
[16]

This paper draws upon two dialectics exposed in Edward Said’s *The World, the Text, and the Critic* (1983): filiation versus affiliation, and textuality versus history. By contrast with a traditional understanding of textuality, Said envisages one which is no longer antithetical to historical/authorial contexts, but is instead “worldly.” He argues, for example, that the intellectual emigre’s experience of “loss” and “damage” enables the development of a critical analysis of how notions of identity and alterity are constructed as essences by a dominant culture. Thus, “filiation”—the belonging to a national culture based on the exclusion or silencing of the “Other’s” voice—becomes problematized, and “affiliation” is proposed as a new system of authenticity which is transgressive of borders. These dialectics are employed in a discussion of the work of Szymanowski around the time of Poland’s independence in the wake of the First World War. His concept of an embracing culture of “paneuropeanism” was developed during a period of “exile” into a private world of mythic and erotic inspirations. His aim was to establish an “authentic” voice whose inclusivity transgresses dominant cultural notions of eroticism and transcends boundaries of west and east, centre, and periphery. The music expressing these ideas met with resistance and incomprehension in Poland, emphasizing the composer’s distance from his “home” audience. Szymanowski’s work is therefore taken to exemplify Said’s idea of a transgressive and redemptive voice which sings of a Utopian, nomadic eclecticism.

Stephen Downes (University of Surrey), « Affiliations culturelles/Filiations nationales : textualité et histoire dans la “secular criticism” d’Edward Said et la poétique du “paneuropéanisme” de Szymanowski » [16]

Cette conférence s’inspire de deux dialectiques qu’expose Edward Said dans *The World, the Text, and the Critic* (1983) : filiation versus affiliation et textualité versus histoire. S’écartant de la conception traditionnelle de la textualité, Said envisage une textualité qui n’est plus antithétique aux contextes historique et d’auteur, mais plutôt *parlante*. Il argue, par exemple, que l’expérience de la « perte » et du « dommage » de l’émigré permet d’analyser de manière critique comment une culture dominante construit les notions d’identité et d’altérité comme essences. Ainsi, la notion de « filiation » — soit l’appartenance à une culture nationale, où l’Autre est exclu ou relégué au silence — est remise en question, alors que la notion d’« affiliation » se voit proposée comme un nouveau système d’authenticité capable de transgresser les frontières. Ces dialectiques sous-tendent l’examen de l’œuvre de Szymanowski à l’époque de la proclamation d’indépendance de la Pologne au sortir de la Première Guerre mondiale. Le compositeur a élaboré son concept d’une culture « paneuropéenne » à l’occasion d’une période d’« exil » passée au cœur même d’un univers personnel peuplé d’inspirations mythiques et érotiques. Son but était d’établir une voix « authentique » qui transgresserait la conception de l’érotisme que véhiculent les cultures dominantes et qui transcenderait les frontières entre l’Ouest et l’Est, entre le centre et la périphérie. L’incompréhension que manifesta le public polonais à l’égard des œuvres de Szymanowski fondées sur ces notions est venue élargir

le fossé entre le compositeur et les auditeurs de son pays. À cet égard, l'œuvre de Szymanowski vient ainsi illustrer la notion saidienne d'une voix transgressive et rédemptrice qui chante un éclectisme utopique et nomade.



Marva Duerksen and Carl Wiens (University of Massachusetts at Amherst), “‘Mostly Short Pieces’: Integrating Principles of Harmony, Rhythm, and Form in the Undergraduate Tonal Theory Curriculum” [11]

Instruction in tonal harmony constitutes a central component of the undergraduate theory curriculum. Many programs require that students take three to four semesters of instruction in diatonic and chromatic harmony. Study of rhythm and form is then left until the junior year when students have acquired the necessary knowledge of harmonic motion to understand more advanced principles of rhythm and form. It is our experience that junior-level students become frustrated when confronted with complete pieces. The traditional harmony textbook focuses largely on harmony and voice leading within the context of one or two phrases. Bach chorales typically serve as the model for both analysis and voice-leading exercises. This model leaves students with two limitations: (1) they have little experience dealing with harmony in a complete piece; and (2) they develop the false impression that rhythm consists almost entirely of quarter notes, with one chord per beat. In this paper, we argue that instruction in harmony and voice leading includes rhythm and form as integral aspects of the curriculum, from the earliest stages. We use short, complete pieces to achieve this integration. These pieces clearly illustrate basic harmony and voice-leading principles, as well as the intimately related aspects of rhythm and form.

Marva Duerksen et Carl Wiens (University of Massachusetts at Amherst), « “Plutôt des pièces brèves” : intégration des principes de l’harmonie, du rythme et de la forme dans l’enseignement de la théorie tonale au premier cycle » [11]

L’enseignement de l’harmonie tonale constitue un des éléments essentiels des études de premier cycle. Plusieurs programmes exigent que les étudiants s’inscrivent à des cours d’harmonie diatonique et chromatique pendant trois ou quatre trimestres. L’étude du rythme et de la forme est ainsi reportée à plus tard, alors que les étudiants ont acquis les connaissances de l’harmonie nécessaires à la compréhension des principes plus avancés du rythme et de la forme. D’après notre expérience d’enseignement, ces étudiants se sentent démunis lorsque confrontés à des pièces complètes. Les manuels d’harmonie traditionnels traitent le plus souvent de l’harmonie et de la conduite des voix dans le contexte d’une ou de deux phrases, alors que les chorals de Bach servent de modèle à la fois pour des exercices d’analyse et de conduite des voix. Ce modèle s’avère limitatif à deux égards. D’une part, les étudiants acquièrent ainsi peu d’expérience dans l’étude de l’harmonie de pièces complètes. D’autre part, ils sont amenés à penser, à tort, que le rythme est constitué presque entièrement de noires (un accord par temps). Dans cette conférence, nous avançons que l’enseignement de l’harmonie et de la conduite des voix doit inclure celle du rythme et de la forme dès les premiers stages d’apprentissage. Nous utilisons des pièces brèves mais complètes afin de parvenir à cette intégration. Ces pièces illustrent clairement les principes de base de l’harmonie et de la conduite des voix, de même que les aspects rythmiques et formels qui y sont intimement reliés.



France Fledderus (University of British Columbia), “Genre and Meaning in ‘La Jalouse’ by Jane Siberry [13]

Because the academic study of popular music is a relatively new field, it has not yet established a standardized analytical methodology. The discipline is divided between those who apply the analytical techniques of art music to popular song and those who do not. Art music theory is avoided by the latter faction because they believe that the analytical tools themselves prioritize the parameters emphasized in art music aesthetics; theory harmony, tonality, counterpoint, and form are prioritized over rhythm, timbre, and

pitch nuance. Because the latter faction has eliminated the tools of the former, neither camp has come up with an ideal approach to the analysis of popular music. To combat this lack, this paper offers a potential framework for the analysis of popular music, by way of an example of a song by Canadian singer-songwriter Jane Siberry.

Siberry's song "La Jalouse" from *Bound by the Beauty* (1989) will be analyzed within the generic parameters of folk revival. First of all a domain analysis of folk revival as a genre prototype will reveal which parameters are most distinctive in this genre, as well as the meanings associated with folk revival. Secondly, "La Jalouse" itself (its lyrics and music) will be analyzed from a transcription in terms of both its consonant and dissonant fits with the conventions of the folk revival genre. Finally, conclusions will be drawn as to why Siberry might find it necessary to depart from certain folk revival conventions in the composition of "La Jalouse."

France Fledderus (University of British Columbia), « Questions de genre et de sens dans *La Jalouse* de Jane Siberry » [13]

La musique populaire constituant un champ d'étude relativement nouveau dans l'univers académique, il n'existe pas encore de norme méthodologique analytique le régissant. On observe que les chercheurs se divisent en deux groupes distincts. D'une part, il y a ceux qui appliquent les techniques associées à l'analyse de la musique savante à celle des chansons populaires. D'autre part, il y a ceux qui ne les appliquent pas. Ces derniers renoncent à la théorie associée à la musique savante parce qu'ils croient que ses outils analytiques favorisent les paramètres que privilégie cette esthétique. Ainsi, l'harmonie, la tonalité, le contrepoint et la forme ont préséance sur le rythme, le timbre et la nuance. Comme ce groupe de chercheurs a éliminé les outils qu'utilise l'autre groupe, aucun des deux n'est parvenu à élaborer une approche idéale dans le domaine de l'analyse de la musique populaire. Afin de pallier cette lacune, je propose ici un cadre de référence destiné à l'analyse de la musique populaire en prenant pour exemple une chanson de l'auteure-compositrice-interprète canadienne Jane Siberry.

La chanson *La Jalouse*, extraite de *Bound by the Beauty* (1989), de Jane Siberry sera analysée dans le contexte des paramètres génériques associés au *folk revival*. Je définirai d'abord les paramètres caractéristiques et les significations particulières que l'on peut associer à ce genre. J'analyserai ensuite la chanson *La Jalouse* (texte et musique) en confrontant les résultats aux conventions définies par le *folk revival*. Je tirerai enfin des conclusions quant aux motifs qui ont pu guider Siberry dans son choix de renoncer à certaines conventions associées à ce genre.



Catrina Flint de Médecis (McGill University), "The Schola Cantorum, Early Music, and French Cultural Politics" [10]

A survey of over 250 early music concerts performed by the Parisian Schola Cantorum between 1894 and 1914 betrays a clear shift in repertoire from music of the Renaissance during the 1890s, to Baroque operatic and stage works after 1900. At the same time, the music of J. S. Bach is a constant that continues through most of the period. Choices and changes in programming tendency has meaning beyond a fluctuation in taste and fashion, for there were widely understood political associations with composers such as Palestrina, J. S. Bach, and Rameau. These were openly expressed in church statements and publications as well as period literature, articles, and reviews. Early music also gathered meaning through the organizations that performed it, and over the twenty-year period in question, the Schola became less and less involved with other concert societies and associations.

All of this change must be viewed against the background of the vagaries in French Church-State relations. The government became increasingly hostile towards that institution in the late 1890s and eventually severed its ties completely in 1905. Furthermore, archival evidence testifies to the Schola's own loosening of bond with the Church beginning around 1899—ironic given that the institution was founded to train clerics, organists, and choir directors.

If in the past, we have tended to look on the Schola as a simple vehicle for Church dogma, we must now, in the face of this study, reevaluate our understanding of the institution, and perhaps even of some persons at the heart of it, such as the perennially controversial Vincent d'Indy.

Catrina Flint de Médicis (McGill University), « La Schola Cantorum, la musique ancienne et les politiques culturelles françaises » [10]

L'examen de plus de 250 programmes de concerts de musique ancienne donnés par la Schola Cantorum parisienne entre 1894 et 1914 révèle une modification très nette dans le choix du répertoire. Ainsi, alors que l'on se consacre à la musique de la Renaissance dans les années 1890, on tend à favoriser les opéras ou autres œuvres pour la scène de l'époque baroque après 1900. On observe par ailleurs que la musique de Bach figure presque continuellement aux programmes. Cette modification dans le choix du répertoire dépasse la simple fluctuation des goûts et des modes puisqu'il existait alors des associations d'ordre politique largement reconnues avec des compositeurs tels Palestrina, J. S. Bach ou Rameau. Les publications et écrits de nature ecclésiastique de même que les articles et les critiques en témoignent. La musique ancienne prend également un sens à travers les organisations qui l'interprètent, alors que pendant la période qui nous occupe, la Schola Cantorum collabora de moins en moins avec d'autres sociétés ou associations de concerts.

On doit envisager ces modifications en rapport avec la nature capricieuse des relations qu'entretiennent alors l'Église et l'État français. Le gouvernement manifeste de plus en plus d'hostilité envers cette institution à la fin des années 1890 et rompt totalement les liens en 1905. Des documents d'archives montrent par ailleurs que, vers 1899, la Schola Cantorum tend à relâcher les liens qui l'unissent à l'Église. Il s'agit ici d'un fait ironique puisque que l'institution avait été fondée pour former les membres du clergé, les organistes et les chefs de chœur.

Si l'on a pu percevoir la Schola Cantorum comme simple promoteur du dogme de l'Église, cette étude démontre que l'on doit maintenant réexaminer la nature de son rôle et peut-être même celui de certains de ses acteurs principaux, telle cette figure éternellement controversée, Vincent d'Indy.



Peter Franck (McGill University), “Set-Class Transformations in John Coltrane’s ‘Giant Steps’” [7]

The majority of theoretical analyses applying the concepts of neo-Riemannian transformational theory have been concerned primarily with describing harmonic progressions of triads in the music of the late Romantic period. The nature of transformational theory serves as an ideal model to describe the equally chromatic music of the jazz idiom, especially from the late 1950s to the late 1960s. The investigation of jazz harmony necessitates the inclusion of seventh chords as subjects for analysis, due to their prevalence in the repertoire. Recent theoretical contributions have considered the dominant seventh and its inversion, the half-diminished seventh chord, as topics for analysis incorporating neo-Riemannian transformations. The impetus for further research stems from the lack of exploration involving transformations of seventh chords belonging to different set-classes, including the major seventh, minor seventh, along with the dominant and half-diminished seventh chords. This paper presents a theory of transformation involving these three set-classes in the context of John Coltrane’s “Giant Steps.” The discussion involves three levels of transformation: (1) construction of tetrachords according to their constituent pitch-class pairs, (2) cycles of tetrachords describing three tonal centres, and (3) all transpositions of tetrachords within a larger-scale “hyper-cycle,” which may describe any progression involving the three sonorities. The cyclical nature of these harmonic networks builds upon Richard Cohn’s research concerning hexatonic and octatonic cycles. The nature of the cyclic networks presented in this paper is that they expand Cohn’s six- and eight pitch-class universes to include all twelve pitch-classes of the equal tempered system.

Peter Frank (McGill University), « Transformations d'ensembles de classe de hauteurs dans *Giant Steps* de John Coltrane » [7]

L'essentiel des analyses théoriques fondées sur les concepts néo-riemanniens de la théorie transformationnelle sont consacrées principalement à la description des progressions harmoniques de triades dans la musique du romantisme tardif. La nature de la théorie transformationnelle s'avère un modèle idéal pour décrire le répertoire tout aussi chromatique du jazz, notamment celui des années 1950 à la fin des années 1960. L'étude de l'harmonie jazz doit nécessairement inclure les accords de septième en raison de la prédominance de ces sonorités dans ce répertoire. Des analyses récentes fondées sur les transformations néo-riemanniennes ont porté sur l'accord de septième de dominante et son renversement, l'accord de septième demi-diminué. Les études plus poussées consacrées aux transformations d'accords de septième appartenant à divers ensembles de classes de hauteurs — incluant les accords de septième majeure, de septième mineure, de septième de dominante et de septième demi-diminué — font pourtant encore défaut. Cette conférence propose une théorie de la transformation prenant en compte ces trois ensembles de classes de hauteurs dans le cadre d'une analyse de *Giant Steps* de John Coltrane. Nous envisageons trois niveaux de transformation : (1) la construction de tétracordes selon les paires de classes de hauteurs qui les constituent, (2) les cycles de tétracordes définissant trois centres tonaux, et (3) toutes les transpositions de tétracordes à l'intérieur d'un « hyper-cycle », qui peut décrire n'importe quelle progression impliquant ces trois sonorités. La nature cyclique de ces réseaux harmoniques s'appuie sur les travaux de Richard Cohn concernant les cycles hexatonique et octatonique. La nature des réseaux cycliques présentés ici permet de dépasser les ensembles de six et de huit classes de hauteurs examinés par Cohn afin d'inclure l'ensemble des douze classes de hauteurs du système tempéré.



C. Jane Gosine (Memorial University of Newfoundland), “An Examination of *Laetatus sum* (H. 161) by Marc-Antoine Charpentier: Questions of Chronology and Style in Cahier IX” [1]

In spite of the existence of the twenty-eight volumes of Marc-Antoine Charpentier's autograph manuscripts (F Pn: Rs. Vm1 259), there is still no definitive chronology for Charpentier's music. Since there are no dates on the manuscripts, scholars have relied on the ordering of the cahiers within the Roman and French series, together with the correlation between external events and compositions within the manuscripts, to date the music. A close analysis of Charpentier's writing in a number of the cahiers, however, raises questions about the reliability of such an approach to the chronology, and therefore casts doubt on the accuracy of some of the dates proposed by some scholars. Changes in handwriting style in the autograph manuscripts consistently coincide with other discernible changes in annotation, paper, and musical style. Since the contents of the manuscripts were bound after Charpentier's death, it is conceivable that certain cahiers were bound out of order.

This paper will present evidence to suggest that *Laetatus sum* and other works in Cahier IX were not only copied, but also composed at a later date than the cahier's early position in the Roman series might indicate. A close examination of the handwriting in Cahier IX, and a comparison with the writing found in other cahiers, challenges the assumption that the music in Cahier IX dates from the early 1670s. Stylistic aspects of the music, such as structural procedures, scoring, instrumental writing, and harmonic writing (particularly the cadential treatment) also suggest a later date for the works in Cahier IX.

C. Jane Gosine (Memorial University of Newfoundland), « Un examen du *Laetatus sum* (H. 161) de Marc-Antoine Charpentier : questions de chronologie et de style dans le Cahier IX » [1]

En dépit de l'existence des 28 volumes de manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier (F Pn : Rs. Vm1 259), aucune chronologie de la musique de Charpentier ne fait encore autorité. Comme aucun des manuscrits n'est daté, les chercheurs se sont fiés jusqu'ici à l'ordre des cahiers à l'intérieur des séries romaines et françaises, de même qu'aux liens qui pouvaient exister entre une période de composition donnée et un événement extérieur. L'examen minutieux de l'écriture de Charpentier dans un certain nombre de cahiers nous oblige cependant à remettre en question la fiabilité d'une telle approche et à mettre en doute

l'exactitude de certaines des dates proposées par certains chercheurs. Des modifications du style d'écriture observées dans les manuscrits autographes coïncide de manière systématique avec d'autres modifications ayant trait aux annotations, au papier et au style musical. Comme ces manuscrits ont été reliés après la mort de Charpentier, on peut très bien penser que certains cahiers ont été groupés dans le mauvais ordre.

Cette conférence a pour but de démontrer que le *Lætatus sum* et d'autres œuvres du Cahier IX ont non seulement été copiées, mais aussi composées à une date ultérieure à celle que la position dudit cahier dans la série romaine peut laisser croire. Un examen minutieux de l'écriture manuscrite du Cahier IX — comparée à celle de d'autres cahiers — permet de mettre en doute le fait que la musique qui s'y trouve date du début des années 1670. Des aspects stylistiques — tels des procédures structurelles, l'orchestration, l'écriture instrumentale et harmonique (le traitement des cadences notamment) — permettent également d'attribuer une date de composition ultérieure pour les œuvres contenues dans le Cahier IX.



Laura Gray (Conrad Grebel College, The University of Waterloo), “On or about December 1908: The Search for ‘Significant Form’ in the Early 20th-Century British Symphony” [6]

“On or about December 1910, human character changed.” Virginia Woolf’s famous comment alludes to reforms in British society and coincides with the ground-breaking Post-Impressionist Exhibit of 1910. Exposed to works by Matisse and Gauguin, Bloomsbury colleagues, Roger Fry and Clive Bell, developed the theory of “significant form” in painting. An equally important landmark occurred in the British musical world in December 1908: the premiere of Elgar’s Symphony no. 1, hailed by some “as the beginning of a new era in the life of symphonic form.” Inevitably, Elgar’s symphony failed to live up to expectations but inspired dialogue about the essence of symphonic form which remarkably paralleled discussions of “significant form” in modern painting: both criticized representational works as insignificant, sought a return to classical design, and asserted that modern form combined vivid colour with classical structure. Comparative analysis of British discussions of form in music and painting reveals an urgency in formulating definitions of the essence of modern form in both disciplines early in the century and demonstrates that early 20th-century symphonic developments in Britain were not only motivated by musical nationalism and apparently more progressive continental trends, but connected to ideas of form in the other arts.

Laura Gray (Conrad Grebel College, The University of Waterloo), « Autour du mois de décembre 1908 : la quête d’une *significant form* dans la symphonie britannique au début du XX^e siècle » [6]

« Autour du mois de décembre 1910, le caractère humain a changé. » Ce célèbre commentaire de Virginia Woolf évoque les changements profonds que connaît alors la société britannique et coïncide avec l’Exposition post-impressionniste de 1910. Au contact des tableaux de Matisse et de Gauguin, deux membres du groupe de Bloomsbury, Roger Fry et Clive Bell, élaborent la théorie de la *significant form* en peinture. En décembre 1908, un événement tout aussi important se produit dans l’univers musical britannique, soit la création de la *Première Symphonie* d’Elgar, une œuvre qui marque pour plusieurs « le début d’une ère nouvelle dans l’histoire de la forme symphonique ». Si la *Symphonie* d’Elgar ne parvient pas à tenir ses promesses, elle suscite néanmoins un débat quant à l’essence même de la forme symphonique. Et la nature de ce débat entretient un rapport étonnamment étroit avec celui qui se joue autour de la *significant form* et qui anime le milieu de la peinture moderne. Les deux domaines considèrent l’art figuratif insignifiant, prônent un retour aux formes classiques et soutiennent que la forme moderne allie les couleurs vives à la structure classique. L’analyse comparée de la nature des débats concernant la forme musicale et picturale en Grande-Bretagne au début du XX^e siècle appelle la formulation de définitions quant à l’essence de la forme moderne à cette époque. Cette analyse démontre notamment que si les développements affectant l’univers symphonique trouvent leurs sources dans le nationalisme musical ou dans les tendances apparemment plus progressives ayant cours sur le continent, ils sont également intimement liés aux conceptions de la forme dans les autres arts.



Anna Hoefnagels (York University), “Powwow Music: Traveling Songs and Practices” [5]

The issues of intellectual property, (mis)appropriation of cultural and artistic practices, objects and styles, and copyright of musical materials have been the focus of recent discussions concerning First Nations music, instruments, and performances, and apply to the powwow musical repertory. In speaking with powwow musicians about song transmission practices, it has become clear that various factors have greatly impacted on the transmission of powwow songs, including portable recording equipment and the proliferation of commercial recordings of powwow groups. While commercial and personal recordings of powwow music have fostered the revitalization of music practices and social activities in some Native communities, the proliferation of these recordings has also affected the traditional protocol concerning the sharing of songs between musicians. According to many powwow music practitioners, protocol requires receiving explicit permission to learn and perform the music of another musician. However, according to various powwow musicians in Southern Ontario, traditional song transmission etiquette has been compromised by the use of personal tape recorders and the influx of commercial recordings into the Native music scene.

In this paper I explore the impact of commercial recordings and recording technology on the traditional rules governing the proliferation of powwow music. Drawing from fieldwork interviews with various powwow musicians and published materials addressing this issue, I illustrate the spectrum of opinions and practices regarding song transmission, and problematize the notion of song ownership for powwow musicians. I also explore the role of individual musicians in sharing and promoting music traditions, producing new songs, and passing on the traditional teachings around powwow music.

Anna Hoefnagels (York University), « Musique de powwow : chants et pratiques itinérantes » [5]

Les questions relatives à la propriété intellectuelle, à l’appropriation des pratiques, des objets et de styles culturels et à la protection par loi de matériaux musicaux ont fait l’objet des récents débats concernant l’interprétation, les instruments et la musique des Premières Nations. Ces questions concernent le répertoire musical associé aux powwows. Les propos recueillis au fil de conversations avec des musiciens révèlent que certains facteurs — l’avènement d’appareils d’enregistrement portatifs et la prolifération des enregistrements commerciaux de musique de powwow notamment — ont grandement affecté la transmission des chants traditionnels. Alors que les enregistrements commerciaux et privés de la musique ont favorisé la revitalisation de pratiques musicales et d’activités sociales dans certaines communautés autochtones, la prolifération de ces enregistrements a aussi affecté le mode traditionnel de transmission des chants entre les musiciens. Comme l’expliquent plusieurs musiciens, le protocole veut qu’un musicien ait obtenu une autorisation explicite avant d’apprendre et d’exécuter la musique d’un autre musicien. Cependant, aux dires de musiciens de powwow du sud de l’Ontario, l’usage d’enregistreuses privées et l’avènement d’enregistrements commerciaux a sérieusement mis ce mode de transmission en péril.

Dans cette conférence, j’explore l’impact des enregistrements commerciaux et de la technologie d’enregistrement sur les règles traditionnelles gouvernant la transmission de la musique de powwow. En m’appuyant sur des interviews réalisées sur le terrain avec divers musiciens, de même que sur des documents publiés, j’illustre l’éventail des opinions et des pratiques ayant trait à la transmission des chants et j’explique ce que signifie la notion de possession pour les musiciens de powwow. J’examine également le rôle des musiciens eux-mêmes dans l’échange et la promotion des traditions musicales, dans la production de nouveaux chants, et dans la transmission des enseignements traditionnels concernant la musique de powwow.



Edward Jurkowski (University of Lethbridge), “Remaking the Past: The Use of Baroque Chaconne Technique as Structural Design in the Music of Magnus Lindberg” [8]

The underlying means by which virtually all of the Finnish composer Magnus Lindberg’s works between 1980 and the 1991 Piano Concerto have been generated has been through the use of a reservoir of harmonies forged from French Spectral techniques, i.e., music with extreme, dense harmonies composed on a model of the overtones in natural resonances (this is not to say that his compositions from the past ten years do not

contain spectral harmonies, only that other harmonic processes are employed in tandem to structure a work). Briefly, a series of spectral harmonies recurs, albeit in different inversions and registral spacings, at structurally important moments, over which a series of continuous variations is used to generate the musical surface, a method of harmonic organization Lindberg himself has coined as a modified form of Baroque chaconne technique. The term should not be taken lightly, for it is apparent through writings and numerous interviews that his conception of chaconne technique is an important means by which Lindberg feels connected with the tradition of Western art music. This paper explores the structural features underlying Lindberg's chaconne-styled compositions, and specifically on an important trilogy of works: *Kinetics* (1988–89), *Marea* (1989–90), and *Joy* (1990). These three works may be seen as the summation of a decade of compositional thought as regards the integration of chaconne techniques with different musical parameters.

Edward Jurkowski (University of Lethbridge), « Refaire le passé : la technique baroque de la chaconne comme conception structurelle dans la musique de Magnus Lindberg » [8]

L'utilisation d'un éventail d'harmonies issues des techniques associées à la musique spectrale — soit une musique aux harmonies extrêmes et denses composée à partir des propriétés acoustiques du son — sous-tend l'élaboration de presque toutes les œuvres du compositeur finlandais Magnus Lindberg écrites entre 1980 et 1991 (année du *Concerto pour piano*). (Ceci ne veut pas dire que les harmonies spectrales sont absentes dans les œuvres composées au cours des 10 dernières années, mais que d'autres processus harmoniques interviennent également dans l'élaboration de leur structure.) Pour résumer brièvement, on observe la récurrence d'une série d'harmonies spectrales — bien que variées par des renversements et des modifications de registres —, à des moments importants de la structure, au-dessus desquelles une série de variations continues engendre la surface musicale. Lindberg a lui-même défini cette méthode d'organisation harmonique comme étant une forme modifiée de la technique baroque de la chaconne. Comme en témoigne de nombreux articles et interviews, cette référence à une technique éprouvée prend un sens particulièrement important en ce qu'elle permet au compositeur de se sentir en lien avec la tradition de la musique occidentale. Cet article explore les caractéristiques structurelles des œuvres où Lindberg s'inspire de la technique de la chaconne, et notamment des œuvres formant la trilogie importante, *Kinetics* (1988–89), *Marea* (1989–90) et *Joy* (1990). On peut envisager ces trois œuvres comme le résumé de l'évolution de la pensée compositionnelle de Lindberg au cours de cette décennie, une pensée marquée par la volonté d'intégrer les techniques de la chaconne à des paramètres musicaux différents.



Lyn Lamers (University of Saskatchewan), “The Jakob H. Wiebe Choir Book Manuscript: A Link to the Choral History of the German Mennonite Community in Canada” [5]

The German Mennonite Community in Canada has a long and fascinating history, dating from the Reformation period in Europe to the present day. Mennonite history is intrinsically linked with music. From the very inception of the Martyr Hymn, to the present-day modern Mennonite choral movement, their music has reflected the Mennonite Community's history and faith. This paper shall discuss in detail one link in the history of the music of the Mennonite people through the examination of one choir book manuscript, that of the Jakob H. Wiebe Choir Book. A brief overview of Mennonite history, and the history of the choir book in particular, shall follow. The paper shall then focus on various aspects of the Jakob H. Wiebe Choir Book, including physical aspects and content, with recourse to a detailed consideration of selected repertory that illustrates not only the complexity of the ziffern notation, but also the larger issues of preservation and dissemination. Conclusions as to the origin, purpose and use of the book shall be drawn. With the migration of the Mennonite people to Canada from Russia, the rich choral tradition of the Mennonites was transported onto Canadian soil. The Jakob H. Wiebe Choir Book is evidence of one significant step in the growth of the Mennonite Choral Movement that has continued to flourish in Canada, to the present day.

Lyn Lamers (University of Saskatchewan), « Le manuscrit du *Jakob H. Wiebe Choir Book* : un jalon dans l'histoire de la musique chorale de la communauté mennonite du Canada » [5]

La longue histoire de la communauté mennonite du Canada — de la période de la Réforme en Europe jusqu'à ce jour — est fascinante. Et cette histoire est étroitement reliée à la musique. Des premiers hymnes aux martyrs jusqu'au mouvement choral mennonite d'aujourd'hui, la musique est constamment venue refléter l'histoire et l'expression de la foi de la communauté mennonite. Au cours de cette conférence, l'examen du manuscrit du *Jakob H. Wiebe Choir Book* permettra de traiter en détail de l'un des jalons de l'histoire musicale de cette communauté. Après un bref survol de l'histoire mennonite et de l'histoire du recueil de chant choral, je traiterai de divers aspects du *Jakob H. Wiebe Choir Book*. Il sera question notamment de l'aspect et du contenu de ce manuscrit par le truchement d'un examen détaillé d'un répertoire choisi. Ce répertoire illustre non seulement la complexité de la notation chiffrée mais permet également d'adresser les questions plus vastes de la préservation et de la dissémination. Je tirerai des conclusions quant à l'origine, aux buts et au mode d'usage de ce recueil. L'émigration au Canada des mennonites venus de Russie a permis d'installer une riche tradition chorale au Canada. Le *Jakob H. Wiebe Choir Book* constitue une étape importante dans l'évolution du mouvement choral mennonite, un mouvement qui continue de se développer encore aujourd'hui.



Sherry D. Lee (University of British Columbia), “A Sound that Comes from Nowhere: Adorno and the Case of Schreker” [6]

In his aesthetic sociology Theodor W. Adorno held up the radical music of the avant-garde as expressive of the truth of the modern human condition. He championed in particular the Expressionist music of Arnold Schoenberg, seeing its fragmentary atonal language and disintegrated forms as embodying the psychological crisis of the lonely individual subject, alienated within modern society.

A close contemporary of Schoenberg, Franz Schreker was widely regarded during the height of his career as a daringly modern and controversial composer. Though he was familiar with the music of Schoenberg, Schreker chose not to follow the path of atonality, but continued to compose in an emancipated-tonal idiom, producing a series of operas whose tremendous initial popularity gave no forewarning of the virtual oblivion to which their composer would later be consigned. While Schoenberg himself showed continuing respect for Schreker, Adorno harshly condemned the once-popular composer as a purveyor of mere sensuous sonority.

This paper examines and elucidates the complexities of the Adornian case against Schreker, focusing on the criticism of the idea of sound so central to Schreker's oeuvre. It then discusses the possibility of a defence for Schreker, contesting that his operas, like those of Schoenberg, may be read as studies of subjectivity in crisis, in terms of both text and music.

Sherry D. Lee (University of British Columbia), « Un son venu de nulle part : Adorno et le cas Schreker » [6]

Dans sa sociologie esthétique, Theodor W. Adorno conçoit la musique radicale d'avant-garde comme l'expression de la vérité de la condition humaine moderne. Il salue en particulier la musique expressionniste d'Arnold Schönberg, dont le langage atonal fragmentaire et les formes désintégrées témoignent, selon lui, de la crise psychologique du sujet individuel isolé, aliéné à l'intérieur de la société moderne.

Considéré comme un compositeur audacieusement moderne et controversé en son temps, Franz Schreker — bien que familier avec l'œuvre de son proche contemporain Schönberg — a choisi de ne pas emprunter le chemin de l'atonalité mais d'opter pour un langage marqué par une tonalité émancipée. Il a laissé des opéras dont la très grande popularité initiale ne laissait en rien présager l'oubli presque total dans lequel sombra l'œuvre de ce compositeur par la suite. Si Schoenberg a toujours traité Schreker avec respect, Adorno a violemment condamné le compositeur en l'accusant de ne produire que des sonorités sensuelles.

Cette conférence examine les complexités qui sous-tendent le cas « Adorno contre Schreker », et notamment cette critique du concept de sonorité si centrale à l'œuvre de Schreker. Je traiterai ensuite de la

possibilité de formuler une défense de Schreker, en arguant que ses opéras (texte et musique), comme ceux de Schönberg, peuvent être lus comme des études de la subjectivité en crise.



James S. Mackay (Loyola University of New Orleans), “Franz Joseph Haydn and the Five-Octave Classical Fortepiano: Registral Extremes, Formal Emphases, and Tonal Strategies” [14]

The keyboard music of Franz Joseph Haydn’s maturity coincides neatly with the rise of the Classical fortepiano, an instrument with a limited range compared to that of the modern piano (usually five octaves from the F below the bass staff to the F above the treble staff). The effect of this registral constraint on tonal and compositional decisions in Classical keyboard music has been insufficiently explored in the literature. This paper will examine how Haydn took into account the fortepiano’s limited range when he composed, and to what extent he uses the instrument’s registral extremes as signals for important musical events.

Though one could view the fortepiano’s limited range as being musically restricting, Haydn, rather, seemed to view this limitation as a challenge and a musical stimulus. His mature keyboard works use the registral limits of the fortepiano selectively and strikingly, often to make explicit an important musical juncture in a composition. For example, Haydn tends to introduce registral extremes to articulate form, to mark important musical devices at the phrase level (modulation, cadence), to contribute to key character, or to highlight a musically significant local harmony. I will illustrate each of these points with musical examples from Haydn’s piano trios and selected solo keyboard works written after 1785. In conclusion, I will show that Haydn uses the Classical fortepiano’s registral extremes in ways that articulate the musical shape of a composition, from the formal units down to the individual phrases and harmonies.

James S. Mackay (Loyola University of New Orleans), « Franz Joseph Haydn et le pianoforte à cinq octaves : registres extrêmes et stratégies structurelles et tonales » [14]

La musique pour clavier issue de la maturité de Franz Joseph Haydn coïncide avec le développement du pianoforte classique, un instrument dont le registre est moins étendu que celui du piano moderne (habituellement cinq octaves, du *fa* en dessous de la première ligne de la clé de *fa* au *fa* au-dessus de la clé de *sol*). L’examen des conséquences de cette étendue contraignante sur les choix compositionnels dans le répertoire pour clavier de l’époque classique a retenu l’attention de peu de chercheurs. L’auteur démontre comment Haydn a pris en considération les limites de l’étendue du pianoforte lorsqu’il composait et jusqu’à quel point il a utilisé les extrêmes de cette étendue pour souligner des événements musicaux importants.

Si les limites de l’étendue du pianoforte peuvent apparaître contraignantes sur le plan musical, Haydn semble avoir considéré cette contrainte comme un défi. Ses œuvres de la maturité utilisent les limites de l’étendue du pianoforte de manière sélective, et ce, souvent dans le but de souligner un moment important de l’œuvre. Le compositeur tend notamment à favoriser les registres extrêmes pour articuler la forme, pour marquer un moment important de la phrase (modulation, cadence), pour relever le caractère de la tonalité ou pour mettre en lumière une harmonie locale importante. J’illustre chacun de ces points au moyen d’exemples musicaux extraits des trios avec piano de Haydn et d’ouvrages pour clavier solo composés après 1785. En conclusion, je démontre que Haydn utilise les registres extrêmes du pianoforte classique de façon à articuler la structure musicale d’une œuvre, des harmonies individuelles aux grandes unités formelles en passant par les phrases.



Ilene McKenna (McGill University), “The Mute Rhetoric of *Arsis* and *Thesis*: Representations of Dance in Writings on Music, 1680–1800” [15]

Dance played an integral role in the social, cultural, and musical life of the late seventeenth and eighteenth century aristocratic and bourgeois society. While music provided accompaniment for the physical act of dancing, dance rhythms and forms provided the building blocks from which the solo keyboard and instrumental suites and sonatas of the first half of the century were constructed.

Given its importance within the social and musical matrix of the period, it is hardly surprising that dance, or references to dance, featured prominently in the didactic writings on musical performance, theory, and composition from 1680 to 1800. But what did these references presuppose about the relationship between musicians and the physical act of dance and how did that relationship change?

Through discussion of the rhetoric of eighteenth century dance step-units, their relationship to the accompanying music and with specific references to the didactic texts of composers, and theorists of the period, such as Mersenne, Raison, Muffat, Kollman, Mattheson, Riepel, and Kirnberger, this paper shows how kinesthetic knowledge of dance informed musical performance, melodic and rhythmic structures, and affect from 1680 to 1740; presupposing a strong relationship between the musicians of the day and the physical act of dance. By the end of the century, however, as musical form distanced itself from dance based structures, the relationship had changed and the once strong kinesthetic connection between the musician and dance had all but disappeared.

Ilene McKenna (McGill University), « La rhétorique silencieuse de l'*arsis* et de la *thesis* : présences de la danse dans les écrits sur la musique de 1680 à 1800 » [15]

La danse a joué un rôle essentiel dans la vie culturelle et musicale de la société aristocratique et bourgeoise de la fin du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Alors que la musique venait accompagner l'acte de danser, les rythmes et les formes de danse procuraient des fondements à partir desquels la musique pour clavier solo, les sonates et les suites instrumentales se développaient.

Étant donnée son importance au cœur du paysage musical et social de cette époque, il n'est pas surprenant de constater que les références à la danse sont nombreuses dans les écrits didactiques traitant de la pratique d'exécution, de la théorie et de la composition musicale de 1680 à 1800. Mais qu'est-ce que ces références présupposent quant à la relation qui existait entre les musiciens et l'acte de danser et comment cette relation s'est-elle transformée?

À partir d'un examen de la rhétorique des pas de la danse du XVIII^e siècle, de leur relation avec la musique qui les accompagne et de références spécifiques aux textes didactiques de compositeurs et théoriciens de l'époque — Mersenne, Raison, Muffat, Kollman, Mattheson, Riepel et Kirnberger, notamment —, cette conférence démontre comment la connaissance des mouvements de danse imprègne les pratiques d'exécution musicale, les structures rythmiques et mélodiques et les affects de 1680 à 1740. Cela en présupposant qu'à cette époque, il existe une relation étroite entre les musiciens et l'acte de danser. On observe cependant qu'à la fin du siècle, alors que la forme musicale se distance des structures issues de la danse, les relations changent. Le lien étroit qui existait entre le musicien et la danse avait pour ainsi dire disparu.



Ken McLeod (McMaster University), “Nation and Image in John Blow’s *Venus and Adonis*” [13]

Many late seventeenth-century English music dramas are rife with images of women who transgress social and sexual boundaries and who are punished due to misplaced aspirations of power over men. These images typically belie a desire to maintain patriarchal order in the face of a perceived disruptive threat of feminine power during this period. One of the most overt manifestations of these fears occurs in John Blow’s *Venus and Adonis* (1682). In this work Venus is portrayed as a powerful older women who throughout the work manipulates and usurps Adonis’s freedom of choice, ultimately instigating his demise. Paradoxically, however, she is also sympathetically portrayed as a grieving lover and attentive mother of Cupid.

I argue that Venus’s representation in this work is grounded in both her mythical image as matron of the Trojan lineage of Britain and in the literary analogy, derived from ancient Greek writers, of the socially harmonizing or disruptive goddess of love. In the project of unifying a diversity of individual experiences under an identifiable national image, Venus, in this latter guise, represents a readily identifiable feminine “other” against which notions of the masculine image of the nation might be focused. The portrayal of England as a strong, powerful, and masculine nation (in opposition to France and Italy, whose language and nature were commonly viewed as feminine) infused language, literature, and music throughout this period.

Drawing upon the prevailing attitudes towards women in English society, I show Venus's seemingly antithetical roles of dangerous women and national matriarch in this work to be inextricably linked.

Ken McLeod (McMaster University), « Nation et image dans *Venus and Adonis* de John Blow » [13]

Plusieurs drames musicaux anglais de la fin du XVII^e siècle sont peuplés de ces images de femmes qui, transgressant des interdits d'ordre social et sexuel, se voient punies pour avoir tenté de s'emparer d'un pouvoir réservé aux hommes. Ces images trahissent une volonté de sauvegarder l'ordre patriarcal que l'on pressent alors menacé par le pouvoir des femmes. *Venus and Adonis* (1682) de John Blow constitue l'un des témoignages les plus éloquents de ces craintes. Vénus y apparaît comme une femme âgée puissante qui manipule Adonis et s'empare de sa liberté de choix, pour enfin provoquer sa mort. Paradoxalement, elle tient également les rôles de l'amante affligée et de la mère attentive de Cupidon.

J'argue que, dans cette œuvre, la représentation de Vénus est fondée à la fois sur son image mythique de matrone des Britanniques d'origine troyenne et sur son pendant littéraire issu de l'Antiquité grecque, soit sa représentation comme déesse de l'amour. Dans la volonté de rassembler diverses expériences individuelles en une figure nationale unique, Vénus, représente bien clairement cet « autre » féminin à laquelle l'image masculine de la nation pouvait être confrontée. Les descriptions de l'Angleterre comme nation forte, puissante et masculine — par opposition à une France ou à une Italie, dont la langue et le caractère étaient habituellement considérés comme féminins — imprègnent la langue, la littérature et la musique tout au long de cette période. En m'appuyant sur les attitudes envers les femmes qui prévalent dans la société anglaise, je démontre comment, dans *Venus and Adonis*, les rôles en apparence antithétique de femme dangereuse et de matrone de la nation sont étroitement liés.



Kurt Markstrom (University of Manitoba), “Music Criticism in Italy during the Second Half of the Eighteenth Century: *ossia* Too Many Ornaments, Too Many Instruments, and Too Many Notes” [18]

Eighteenth-century Italian writings on music tend to be either very specific or else very general. In the realm of musical criticism, one continually comes across the same complaints that run mantra-like in the writings from the second half of the century, centring on two issues: the overuse and misuse of ornaments and the expansion of the orchestra and its role in the aria. Although many of these criticisms anticipate, parallel, and follow upon the opera reform of Gluck and Calzibigi, these critics probably would have been apprehensive if not antagonistic towards *Orfeo* and *Alceste*. Enrico Fubini has characterized the musical writings of late eighteenth-century Italy as deriving from the *Querelle des anciens et des modernes*. This *querelle* that dominated French intellectual life during the late seventeenth century was a controversy between the adherents of Ancient and Modern literature. Many of the criticisms of contemporary music originated from the supporters of the Ancients. Although some of the critics, made comparisons between contemporary music and the music of the Ancients, the concept of the “Ancients” tended to shift to later ages from which a musical repertoire existed and was still performed or performable: Palestrina, Lully, Corelli, Scarlatti, and Bononcini. In the arguments of the Ancients and Moderns, the music of Pergolesi and Vinci had special status, being regarded as the last of the Ancients by the Ancients and the first of the Moderns by the Moderns. This ambivalent treatment highlights their crucial role in eighteenth-century music in the transition from Baroque to Classical style.

Kurt Markstrom (University of Manitoba), « La critique musicale en Italie pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle : trop d'ornements, trop d'instruments et trop de notes » [18]

Au XVIII^e siècle, les écrits italiens sur la musique tendent à être ou très spécifiques ou très généraux. Dans le domaine de la critique musicale à partir de la deuxième moitié du siècle, deux types de reproches parcourent les écrits presque continuellement : l'emploi excessif ou le mauvais usage des ornements et le développement de l'orchestre, de même que son rôle dans l'aria. Si plusieurs de ces textes critiques

annoncent, se comparent ou s'inscrivent dans la foulée de la réforme de Gluck et de Calzabigi, ses auteurs auraient sans doute manifesté leurs craintes, voire leur opposition à *Orfeo* ou à *Alceste*. Pour Enrico Fubini, les écrits musicaux de la fin du XVIII^e siècle en Italie sont issus de la *Querelle des anciens et des modernes*. Dominant la vie intellectuelle française pendant la fin du XVII^e siècle, cette querelle opposait les adhérents de la littérature ancienne et moderne. Plusieurs critiques de la musique contemporaine ont eu pour auteurs des supporters des Anciens. Bien que quelques critiques comparèrent la musique contemporaine à la musique des anciens, le concept de l'« Ancien » tend à se déplacer vers une période plus tardive, dont le répertoire toujours existant était encore joué ou jouable et incluait des œuvres de compositeurs tels Palestrina, Lully, Corelli, Scarlatti et Bononcini. Étant considérées comme les derniers des Anciens par les Anciens et les Premiers des Modernes par les Modernes, les œuvres de Pergolesi et de Vinci jouissent d'un statut particulier dans les arguments qui opposent les Anciens et des Modernes. L'ambiguïté qui en résulte témoigne du rôle crucial que ces compositeurs ont joué dans la période de transition entre le Baroque et le Classique au XVIII^e siècle.



Clara K. Marvin (Queen's University), "Cultural and National Perspectives on the 'Casimiri' Edition of Palestrina" [10]

This paper examines the editorial perspective of Raffaele Casimiri's "national edition" of the works of Giovanni Pierluigi da Palestrina. Commencing publication in 1939, it was the second comprehensive edition of the renaissance master's works. In the early 1930s Casimiri described this edition as intended to modify and correct the first, so-called Haberl edition (published 1862–1907) in the light of modern rules of historical criticism and recent musicological discoveries. The Casimiri edition indeed differs in important musical ways from the Haberl version. But what will be addressed here is the relationship of these editorial distinctions to Casimiri's perception of the project as a "national edition". Apparently he wished, among other things, to provide a kind of native sensibility and commitment to a project involving Palestrina—a composer who, like Casimiri, was closely associated with the Catholic church and also a distant fellow countryman. Was Casimiri's stance a promotional gesture, a response to "foreign" critics, or was he caught up in a deeper response to an interesting historical moment? To what extent was Casimiri's publishing project informed by the peculiarly politicized culture of Italy in the 1930s, as well as his passionate devotion to Palestrina's music?

A reading of Casimiri's published remarks and his exchanges with other scholars form a basis for examining this question. To contextualize his statements, however, a wide range of additional observations and factors may be taken into account. Some of these are specifically musicological, but others are cultural, historical and religious. Casimiri's editorial agenda may reflect not only musical scholarship per se, but the particular environment in which it evolved, and thus it acquires added historiographical interest as a document in early twentieth-century Palestrina reception history.

Clara K. Marvin (Queen's University), « L'édition Casimiri des œuvres de Palestrina : perspectives culturelles et nationales » [10]

L'auteure examinera la perspective éditoriale de l'« édition nationale » des œuvres de Giovanni Pierluigi da Palestrina réalisée par Raffaele Casimiri. Cette édition entreprise en 1939 constitue la deuxième édition complète des œuvres du maître de la Renaissance. Au début des années 1930, Casimiri expliquait que cette édition avait pour but de modifier ou de corriger la première — soit l'édition dite « Haberl », publiée entre 1862 et 1907 — à la lumière des règles modernes de la critique historique et des découvertes musicologiques récentes. Si les éditions Casimiri et Haberl présentent en effet des divergences importantes, l'auteure traitera plutôt ici de la relation qui existe entre ces différents choix éditoriaux et le fait que Casimiri qualifie ce projet d'« édition nationale ». Selon toute vraisemblance, Casimiri espérait d'abord donner un sens national à un projet concernant Palestrina, soit un compositeur qui, à l'instar de Casimiri, était étroitement associé à l'Église catholique. L'entreprise de Casimiri prend-elle le sens d'une sorte de geste promotionnel ou d'une réponse aux critiques « étrangers » ou entendait-il répondre de manière plus globale à un moment particulièrement intéressant de l'histoire? Jusqu'à quel point le projet de Casimiri s'imprègne-t-il de la

culture politique particulière qui caractérise l'Italie des années 1930 et de sa passion pour la musique de Palestrina?

La lecture des propos publiés de Casimiri de même que de ses échanges avec d'autres chercheurs constituent le fondement de notre étude. Cependant, afin de mettre ces déclarations en contexte, nous devons considérer un ensemble plus vaste de facteurs. Certains d'entre eux sont d'ordre musicologique, mais d'autres ont trait à la culture, à l'histoire et à la religion. Si le projet éditorial de Casimiri reflète les développements de la recherche musicologique, il reflète peut-être également l'environnement particulier dans lequel il a vu le jour. Témoignant de l'histoire de la réception de l'œuvre de Palestrina au début du XX^e siècle, ce document acquiert ainsi un intérêt historiographique plus vaste.



Mekala Padmanabhan (University of Nottingham), Haydn, Štěpán, and the Late 18th-Century Viennese Lied: *Das strickende Mädchen* [14]

The historical significance of Josef Antonín Štěpán's (1726–1797) and Franz Joseph Haydn's (1732–1809) contributions to the development of the lied is beyond dispute. However, neither has received more than a cursory mention in late 18th-century lied studies. Štěpán's *Sammlung deutscher Lieder*, published in two volumes 1778 and 1779, represents the beginning of the Viennese lied school. Haydn's contribution to the *genre* comprises two collections of German lieder published by Artaria in 1781 and 1784. Neither of these collections has received more than a cursory mention in late 18th-century lied studies.

The sentiment that late 18th-century Viennese composers produced no "lieder of significant quality" is reflected in the dismissive treatment which pre-Schubertian songs have received in secondary literature. If the late 18th-century Viennese lied had been evaluated in its proper cultural context, the common belief that Haydn's taste in German poetry was questionable would never have emerged.

This paper offers a comparative appraisal of the song *Das strickende Mädchen* set by Štěpán and Haydn in 1778 and 1781 respectively. My comparative assessment of Štěpán's and Haydn's compositional choices will be preceded by an examination of the cultural context in which they set this pastoral narrative. In addition, I will briefly examine the reception history of Haydn's German lieder in England. The British Library holds several contemporaneous early printed editions of the Haydn setting with English words under the title *The Spinning Girl* which have never received attention in scholarship.

Mekala Padmanabhan (University of Nottingham), « Haydn, Štěpán et le lied viennois de la fin du XVIII^e siècle : *Das strickende Mädchen* » [14]

L'importance de Josef Antonín Štěpán (1726–1797) et de Franz Joseph Haydn (1732–1809) dans l'évolution du lied ne fait pas de doute. Pourtant, les études consacrées à l'histoire du genre à la fin du XVIII^e siècle ne mentionnent le nom de ces deux compositeurs qu'en passant. Publié en deux volumes en 1778 et 1779, la *Sammlung deutscher Lieder* de Štěpán marque pourtant les débuts de l'école viennoise du lied, alors que la contribution de Haydn est constituée de deux recueils de lieder allemands publiés chez Artaria en 1781 et 1784 respectivement.

Le caractère quelque peu méprisant du traitement que l'on réserve aux lieder composés avant Schubert traduit ce sentiment que les compositeurs viennois n'ont produit aucun « lied d'importance ». Par ailleurs, si l'on avait procédé à un examen du lied de la fin du XVII^e siècle en le remplaçant dans son contexte culturel, l'idée reçue selon laquelle le goût de Haydn en matière de poésie allemande laissait à désirer n'aurait jamais vu le jour.

Cette conférence propose un examen comparatif du lied *Das strickende Mädchen* tel que mis en musique par Štěpán (1778) et Haydn (1781). Mon analyse des choix musicaux effectués par les deux compositeurs sera précédée d'un examen du contexte culturel à l'intérieur duquel ils ont mis en musique ce poème narratif. J'examinerai également brièvement l'histoire de la réception des lieder de Haydn en Angleterre. La British Library conserve plusieurs des premières éditions de la mise en musique de Haydn, et ce, dans une version anglaise parue sous le titre *The Spinning Girl*. Ces éditions n'ont encore fait l'objet d'aucune étude.



Karen Pegley (York University), “‘Let us be Finns’: Citytv, MTV, and the Competition for Finland’s Popular Music Markets” [2]

American-based MTV Networks are the undisputed international video gatekeepers. Citytv’s MuchMusic, however, while barely drawing any scholarly attention, has created stations in the United States, Argentina, Mexico and programming on Finland’s largest commercial station (a show entitled “Jyrki”). Whereas some of MuchMusic’s exports are frequently dismissed as culturally unproblematic—MuchUSA takes its content directly from MuchMusic with American-tailored programs occasionally inserted—the issues surrounding Finland’s “Jyrki” are exponentially more complex because the programming content, modeled after MuchMusic, combines/negotiates North American and Finnish popular culture. Before “Jyrki” entered the Finnish market in 1995, Scandinavia’s youths were already very familiar with MTV Nordic, the primary source of music videos for that region. Located in London and featuring British hosts, the station didn’t attempt to “pass” as local, but was content to provide local content vis-à-vis a daily program featuring Scandinavian artists. Following MuchMusic’s protocol, “Jyrki” injected more Finnish musics and local inflections into its programming from the outset, eventually becoming the most important disseminator for Finnish artists and establishing an impressive number of viewers. Recently, however, Finnish musicians and video producers and directors have expressed their growing dissatisfaction with “Jyrki,” a station many have come to see as a station that looks local, but acts global. Drawing from fieldwork conducted in Helsinki last year, I will examine how “Jyrki” has reshaped the Finnish music scene by providing forums for local musics—while simultaneously determining their articulation—and how artists are responding creatively to these pressures. By exploring these local/global tensions, we are able to better understand the fluctuating cultural boundaries and new electronic landscapes Finnish youths resist, challenge, and negotiate on an ongoing basis.

Karen Pegley (York University), « Citytv, MTV et la concurrence pour le marché de la musique populaire en Finlande » [2]

Les réseaux américains MTV contrôlent sans conteste l’univers de la vidéo internationale. En revanche, MuchMusic de Citytv — un réseau qui a pourtant attiré l’attention de peu de chercheurs — a créé des stations aux États-Unis, en Argentine, au Mexique et a son émission — intitulée *Jyrki* — sur les ondes de l’une des stations commerciales les plus importantes de Finlande. Alors que les exportations de MuchMusic engendrent rarement des problèmes d’ordre culturel — MuchUSA puise son contenu directement de MuchMusic en présentant à l’occasion des émissions faites sur mesure pour le public américain —, les questions concernant l’émission *Jyrki* en Finlande sont beaucoup plus complexes, et ce, parce que son contenu, inspiré de MuchMusic, doit composer à la fois avec la culture nord-américaine et la culture finlandaise. Avant que *Jyrki* ne fasse son apparition sur le marché finlandais en 1995, les jeunes Scandinaves étaient déjà familiers avec MTV Nordic, diffuseur principal de vidéos dans la région. Située à Londres et mettant en vedette des hôtes britanniques, la station ne prétendait pas être une station locale. Elle se contentait d’offrir un contenu local par le truchement d’une émission quotidienne mettant en vedette des artistes scandinaves. Suivant le modèle de MuchMusic, *Jyrki* a favorisé dès le départ la musique finlandaise et les contenus locaux. Ce faisant, cette émission est devenue le diffuseur le plus important pour les artistes finlandais et s’est gagné un nombre de spectateurs des plus impressionnant. Récemment, cependant, les musiciens, les producteurs et les metteurs en scène de vidéos finlandais manifestent de plus en plus leur insatisfaction face à *Jyrki*, une émission qui, selon plusieurs, semble de nature locale, mais agit de façon globale. M’appuyant sur une recherche effectuée sur le terrain, à Helsinki l’an dernier, j’examinerai comment *Jyrki* a réorganisé la scène musicale finlandaise en fournissant une tribune aux artistes locaux et comment ces artistes ont répondu de manière créative à cet état de fait. Explorer la nature des tensions qui oppose le local au global nous permet de mieux comprendre le caractère fluctuant des frontières culturelles et les nouveaux paysages électroniques auxquels doivent continuellement faire face les jeunes Finlandais.



Clark Ross (Memorial University of Newfoundland), “The Composer in the Academy: An Endangered Species?” [11]

This paper will explore the perception that the rise of music theory as an academic discipline in the latter part of the twentieth century has accompanied (and perhaps even resulted in) a decline in the role of the composer in the academy. This perception, combined with a trend of steadily decreasing faculty compliments and shrinking enrollments within universities at large over the past ten to fifteen years, has resulted in a sense amongst some that composition within the academy has become threatened, or at least weakened. This paper will have three sections:

1. The accuracy of the perception will be assessed by comparing the numbers of theorists to composers working in university music departments at various points over the past thirty to forty years, as compiled by survey.
2. If there was a change in the ratio, was it the result of a deliberate departmental decision, and what reasons are cited for this decision? If there was no change, what might account for the perception?
3. If there has indeed been a change in the composer–theorist ratio, possible reasons will be explored, including: (a) pragmatism (the perception that theorists tend to be better equipped for the teaching of undergraduate theory classes); (b) perceived compositional elitism (the sense that many post–World War II academic composers were living in “ivory towers,” writing for one another, and, to paraphrase Babbitt, not caring if there was a public to listen); or (c) scholarly accountability (justifying and quantifying creative work in a research-based environment).

Clark Ross (Memorial University of Newfoundland), « Le compositeur dans le monde universitaire : une espèce en danger? » [11]

Au cours de cette conférence, je m'intéresse à cette impression que l'essor de la théorie musicale comme discipline académique dans la dernière partie du XX^e siècle s'est accompagné du déclin du rôle du compositeur dans l'univers académique ou a même engendré ce déclin. Cette impression — ajoutée à cette tendance à la diminution des ouvertures de postes à l'université ces dernières 10 ou 15 années — peut laisser croire que le domaine de la composition est mis en péril ou du moins affaibli. Cette conférence se divise en trois parties :

1. La comparaison entre le nombre de théoriciens et le nombre de compositeurs ayant œuvré au sein des départements de musique des universités à différents moments au cours des 30 à 40 dernières années permettra de juger de la validité de cette impression.
2. Si ces chiffres révèlent une modification des proportions, résulte-t-elle d'une décision départementale? Si oui, quelles sont les raisons qui sous-tendent cette décision? Si aucune modification n'est observée, comment peut-on interpréter alors cette impression?
3. Si nous observons une modification du pourcentage compositeurs/théoriciens, nous explorerons les raisons possibles de cette modification, dont les raisons d'ordre pragmatique (l'impression que les théoriciens sont mieux préparés à l'enseignement des cours de théorie au premier cycle), l'impression que la composition est un domaine réservé à l'élite (l'impression que, depuis 1945, plusieurs compositeurs œuvrant dans le milieu universitaire vivent dans une tour d'ivoire, écrivent les uns pour les autres et, pour emprunter à Babbitt, se fichent de savoir si il y a un public pour entendre leur musique) et enfin, la responsabilité des compositeurs envers le domaine de la recherche (questions concernant la justification et la quantification du travail créateur dans un environnement fondé sur la recherche).



Matthew S. Royal (University of Western Ontario), “The Status of Cognitive Analyses of Music” [7]

This paper examines the status of cognitive analyses of music and their relationship to structural analyses (for example, Schenkerian analysis). The analytic systems of Lerdahl and Jackendoff (1983) and Narmour (1990, 1992) are appraised in terms of (1) their application of perceptual norms, and (2) their assumptions vis-à-vis the ontology of the musical work.

Cognitive analytic systems tend to describe norms. That is, cognitive analyses usually purport to show how musically enculturated listeners will hear a particular piece. However, in concentrating on norms, such analyses can ignore the variance that will exist even among a narrowly defined population of listeners. The problems of failing to take account of perceptual variance are compounded if one is describing the perception of a set of interconnected serial events, such as those that make up a piece of music.

Cognitive analyses have a complex relationship with the musical work. Given that they are supposed to represent the ongoing contents and the processes of the listener’s mind, one might assume that these analyses would be tied to particular performances of the work. However, instead, cognitive analyses seem to address the work directly (via the score) in much the same way that structuralist analyses do.

It is concluded that analyses by Lerdahl and Jackendoff and Narmour, contrary to the claims of these authors, can best be regarded as a class of structuralist, work-based analyses which, however, take principles of perception and cognition as their axioms. The nature of a truly cognitive analysis of a musical performance is also explored briefly.

Matthew S. Royal, « À propos des analyses cognitives de la musique » [7]

Cette conférence traite du statut des analyses cognitives de la musique et des relations qui existent entre elles et les analyses structurelles (l’analyse schenkérienne, par exemple). Les systèmes analytiques élaborés par Lerdahl et Jackendoff (1983) et Narmour (1990, 1992) seront examinés (1) quant à leurs applications de normes perceptuelles et (2) quant à leurs hypothèses vis-à-vis de l’ontologie de l’œuvre musicale.

Les systèmes d’analyse cognitive tendent à décrire des normes, c’est-à-dire que les analyses cognitives ont habituellement pour but de démontrer comment un auditeur issu d’une culture spécifique entendra une œuvre donnée. Cependant, en se concentrant sur des normes, de telles analyses peuvent ignorer les variantes qui existeront à l’intérieur d’un groupe d’auditeurs, aussi défini et aussi restreint soit-il. Ce problème est redoublé si l’on décrit la perception d’un ensemble d’événements reliés entre eux, tels que ceux qui constituent une œuvre musicale.

Les analyses cognitives entretiennent une relation complexe avec l’œuvre musicale. Étant donné qu’elles sont supposées représenter les contenus et les processus continus qui ont cours dans l’esprit de l’auditeur, on peut penser que ces analyses concernent des interprétations particulières de l’œuvre. Pourtant, à l’instar des analyses structuralistes, les analyses cognitives semblent aborder l’œuvre directement, et ce, par le truchement de la seule partition musicale.

On peut en conclure que, contrairement à ce qu’elles prétendent être, les analyses de Lerdahl et Jackendoff et de Narmour se définissent davantage comme un type d’analyses structuralistes, un type d’analyses fondées sur l’œuvre elle-même qui s’appuie néanmoins sur des principes issus des domaines de la perception et de la cognition. La nature de la véritable analyse cognitive d’une interprétation musicale sera également explorée brièvement.



Geoffrey Wilson (University of British Columbia), “Metric Dissonance in Brahms’s Intermezzo, op. 119, no. 1” [4]

The opening four bars of the Intermezzo are usually dismissed as a circle of fifths progression in B minor, disguised by its novel presentation as a series of descending thirds. This explanation, while accurate, utterly fails to capture the magic of these bars because it fails to appreciate the dissonance that underlies them. The dissonance is not harmonic; indeed, it would be hard to imagine a more consonant collection of pitches. It is a dissonance of meter, or more properly, of an implied meter exposed in the first two bars of the piece. The

first bar projects the notated time signature 3/8 clearly, with an emphasis on beat two, which is immediately contradicted by an implied duple division (6/16) in the second bar. Bar 3 continues this duple division before changes in bar 4 intimate a return to the notated meter, this time with a more secure beat two accent. It is this metric dissonance, rather than a traditional harmonic one, which drives the development of the work and ultimately defines its rounded binary form. My paper will show how this dissonance results in the displacement of the barline in the B section, and how the agents of the displacement function to resolve this metric tension in the reprise of the A section. The analysis is intended to be complementary to a harmonic one in understanding how the work achieves the considerable sense of closure it does without authentic cadences in the tonic key.

Geoffrey Wilson (University of British Columbia), « La dissonance d'ordre métrique dans l'*Intermezzo*, op. 119, n° 1, de Brahms » [4]

Dans les quatre premières mesures de l'*Intermezzo*, op. 119, n° 1, de Brahms, on ne voit généralement qu'une progression par cycle de quintes en *si* mineur, déguisée par sa nouvelle présentation en une série de tierces descendantes. Bien que correcte, cette explication ne peut rendre compte de la magie qui imprègne ces mesures parce qu'elle ne prend pas en considération la dissonance qui les sous-tend. Cette dissonance n'est pas de nature harmonique; en réalité, il serait difficile d'imaginer une collection de hauteurs plus consonantes. Il s'agit d'une dissonance d'ordre métrique ou, plus exactement, d'une mesure implicite exposée dans les deux premières mesures. La première mesure installe clairement la mesure notée (3/8), avec un accent sur le deuxième temps, qui est immédiatement contredite par une division binaire implicite (6/16) dans la deuxième mesure. La troisième mesure poursuit cette division binaire avant que la mes. 4 n'initie un retour à la mesure notée, cette fois avec un accent plus assuré sur le deuxième temps. C'est cette dissonance métrique, plutôt qu'une dissonance harmonique, qui porte le développement de l'œuvre et définit finalement sa forme binaire à retour. Cette conférence montrera comment cette dissonance résulte du déplacement de la barre de mesure dans la section B et comment les facteurs de ce déplacement agissent de façon à résoudre cette tension métrique lors de la reprise de la section A. Cette analyse se veut un complément à une analyse harmonique, et ce, dans le but de comprendre comment l'œuvre parvient à atteindre ce sens incomparable d'achèvement en dépit de l'absence de cadences authentiques dans la tonique.



Simon Wood (York University), “‘We aren't in Kansas anymore’: Non-Western Sounds in the Film Scores of Mychael Danna” [17]

A common convention in film scoring practice is the incorporation of the “exotic”: the deployment of musical structures and instrumental timbres derived from the sounds of non-Western cultures. Unfortunately, this practice is, in most cases, reduced to a colonialist parody in which complex musical traditions are grossly simplified and stripped of their social context—transformed into signs or standardized commodities which, through repetition, become an easily decoded shorthand for the culturally competent spectator. This convention is designed to operate within what Royal S. Brown describes as the “hierarchically weighted dialectics” of modernist practice, the most important of which is that of self and other. However, the music of Canadian film composer Mychael Danna demonstrates that it is possible to subvert these conventions with their inherent sense of opposition. By introducing a level of ambiguity into the reading of a narrative, Danna allows space for a variety of viewer interpretations and thus, reworks Brown's binaries into a continuum or network of possible readings.

Through a detailed reading of examples from two of Danna's films, Ang Lee's *The Ice Storm* (1996) and Atom Egoyan's *The Sweet Hereafter* (1997), this paper will illustrate how the composer avoids the conventional approaches of “parallel” and “counterpoint,” in which the composer is thought to write “with” or “against” the narrative. Instead, Danna presents us with an intriguing example of film music that moves beyond limitations of binaries, clearly illustrating the need for a more refined approach to the study of this genre.

Simon Wood (York University), « “We aren’t in Kansas anymore” : sonorités non occidentales dans les musiques de film de Mychael Danna » [17]

Une des conventions de l’écriture de la musique de film consiste à exploiter l’« exotique », soit des structures musicales et des timbres instrumentaux issus de sonorités propres aux cultures non-occidentales. Malheureusement, cette pratique se réduit le plus souvent à une sorte de parodie colonialiste, où des traditions musicales complexes grossièrement simplifiées et sorties de leur contexte social se voient transformées en autant de signes conventionnels qui, par voie de répétition, deviennent un ensemble d’abréviations facilement décodables par un spectateur doué d’une certaine compétence en matière de cultures. Cette convention est conçue de manière à opérer à l’intérieur de ce que Royal S. Brown décrit comme « les dialectiques hiérarchiquement fondées » de la pratique moderniste, la plus importante étant le « sujet » versus « l’autre ». Cependant, la musique du compositeur de musique de film Mychael Danna démontre qu’il est possible de renverser l’ordre de ces conventions à partir de leur sens inhérent d’opposition. En introduisant un niveau d’ambiguïté dans la lecture d’un contenu narratif, Danna permet une variété d’interprétation de la part des spectateurs et, ainsi, remanie les dichotomies de Brown en un continuum ou un réseau de lectures possibles.

Par l’analyse détaillée d’exemples extraits de deux musiques de film de Danna, *The Ice Storm* (1996) d’Ang Lee et *The Sweet Hereafter* (1997) d’Atom Egoyan, cette conférence montre comment le compositeur évite les approches conventionnelle où la musique fonctionne « en parallèle » ou « en contrepoint » avec le récit. Danna nous offre ainsi un exemple fascinant de musique de film qui transgresse les limites des dichotomies usuelles.

Tables rondes/Round Tables

“Saving Our Souls: Moral Issues in Popular Music” [3]

Michael Free (McGill University), organizer; Murray Dineen (University of Ottawa), guest speaker and moderator; Ken McLeod (McMaster University)

This round table examines issues of morality as they presently manifest themselves in popular music. In particular, it investigates the attempts of various socio-political factions to protect society, be it from some nefarious outside influence or simply from itself. Although dealing with two distinct areas of popular music, both papers attempt to illuminate the issues surrounding the contemporary and historical preoccupation with morality in popular music. They also try to account for an increasing discrepancy between the “immoral” characterization of various contemporary musical genres and the reality of the ideologies and moral values of their participants and practitioners.

The invited speaker, Murray Dineen, will provide some introductory remarks on questions of morality relevant to the topic, as well as moderate the discussion. Ken McLeod’s “Ranting and Raving: Puritanism and the Morality of Rave Culture” draws on a variety of historical and contemporary attempts to ban dancing and dance music. The paper highlights the ongoing presence of Puritan moral values, typically revolving around fears of bodily expression, in receiving popular dance music. Michael Free’s “Manufacturing Mayhem: The ‘Immorality’ of Marilyn Manson” investigates how the band, and the lead singer in particular, create a faux-extreme manifestation of Rock’s inherently “shocking” characteristics. The paper demonstrates that the purpose of the purported “immorality” is to build and sustain a large fan base, and reveals the “ethical” performer behind the “immoral” persona.

« Sauvez nos âmes : moralité et musique populaire » [3]

Michael Free (McGill University), organisateur; Murray Dineen (University of Ottawa), invité et modérateur; Ken McLeod (McMaster University)

Cette table ronde traite des questions de moralité telles qu’elles se manifestent dans le domaine de la musique populaire aujourd’hui. Elle examine plus particulièrement la nature des efforts que déploient différentes

factions socio-politiques afin de protéger la société, tant des influences extérieures que d'elle-même. Bien que traitant de deux domaines distincts de la musique populaire, les deux interventions tentent de jeter un éclairage sur les questions de la moralité, dans l'histoire et aujourd'hui. Elles tentent également de rendre compte du fossé qui se creuse de plus en plus entre le caractère « immoral » que présenteraient divers genres musicaux contemporains et la réalité des idéologies et des valeurs morales de ses praticiens.

Après quelques mots d'introduction, Murray Dineen, conférencier invité, animera la discussion. Ken McLeod — « Ranting and Raving : Puritanism and the Morality of Rave Culture » — s'intéresse aux diverses tentatives, que ce soit dans l'histoire ou aujourd'hui, de bannir la danse et la musique de danse. Son intervention met en lumière la présence continue de valeurs morales puritaines dans la réception de la musique de danse populaire, des valeurs généralement reliées aux peurs associées à l'expression du corps. Michael Free — « Manufacturing Mayhem : The Immorality of Marilyn Manson » — examine la façon dont le groupe, et son leader en particulier, créent une sorte de manifestation faussement extrême des caractéristiques fondamentalement « choquantes » du rock. Son intervention démontre que le but de la prétendue immoralité est de construire et de soutenir un vaste bassin de fans et révèle la présence de l'artiste « éthique » derrière la persona « immorale ».



“Preparing Future Music Professors for University Teaching: Issues and Strategies” [9]

Anna Hoefnagels (York University), moderator; Brian Power (Brock University), “Experiences and Challenges: Making the Transition from Graduate Student to Professor”; Roberta Lamb (Queen’s University), “Teaching: Professional Development and Professional Responsibilities”; James Deaville (McMaster University), “Types of Supports and Advice for Graduate Students and New Faculty Preparing to Teach”

CUMS members who secure new teaching positions in post-secondary institutions are often confronted with the challenge of adjusting to different responsibilities and a full teaching load. One of the most difficult transitions for new faculty to make is that of teaching—although they had been taught at universities for years, they may never have been taught how to teach. Ideally, graduate students pursuing an academic position would study teaching, in addition to specialized research topics, as part of their graduate program, thus gaining teaching skills and experience as a balanced approach to professional development.

While student sessions at annual meetings of CUMS have focused on topics such as strategies for securing an academic job, alternative careers and interviewing strategies, this panel discussion explores the challenges of making the transition to university professor, with a focus on the professor’s role as educator. Drawing from the experience of the panelists and the CUMS members who attend the session, we will explore the supports and strategies that graduate students can use to become an effective teacher. Questions that will shape the discussion may include: (1) What opportunities, supports and programs exist to help prepare graduate students to teach? (2) What can graduate students do to prepare themselves for classroom teaching? (3) What can advisors/supervisors do to prepare graduate students for teaching? (4) What are some strategies available to graduate students to enhance their teaching skills, methods, portfolio, and philosophy? (5) What role does CUMS have in supporting the professional development of graduate students? (6) How can research on teaching and learning inform the pedagogical practices available to graduate students?

« Comment préparer les futurs professeurs à l’enseignement de la musique à l’université » [9]

Anna Hoefnagels (York University), animatrice; Brian Power (Brock University), « Expériences et défis : la transition d’étudiant de doctorat à professeur »; Roberta Lamb (Queen’s University), « L’enseignement : développement professionnel et responsabilités professionnelles »; James Deaville (McMaster University), « Formes de soutien et conseils pour les étudiants de doctorat et les nouveaux professeurs appelés à enseigner »

Les membres de la SMUC qui occupent des postes depuis peu dans des institutions post-secondaires doivent le plus souvent concilier plusieurs tâches, dont l'enseignement à plein temps. Un des apprentissages les plus difficiles pour le nouvel enseignant demeure sans doute celui d'enseigner. Bien qu'ils aient bénéficié d'un enseignement universitaire pendant des années, ils n'ont peut-être jamais appris à enseigner. Idéalement, les étudiants de doctorat à la recherche d'un poste devraient pouvoir recevoir une formation dans le domaine de l'enseignement, et ce, parallèlement à la formation qu'ils reçoivent dans leurs domaines de recherche respectifs. Ils acquerraient ainsi les outils et l'expérience nécessaires et seraient mieux préparés à exercer la profession qui les attend.

Alors que dans le passé, les ateliers des congrès annuels de la SMUC destinés aux étudiants ont porté sur des sujets tels les stratégies de recherche d'emploi dans le monde académique, les carrières alternatives et les stratégies d'interview, cette table ronde explore la nature des défis auxquels le nouvel enseignant doit faire face, et particulièrement de son rôle en tant qu'éducateur. À partir des expériences des intervenants et des membres de la SMUC présents, nous explorerons les diverses ressources qui s'offrent aux étudiants de doctorat désireux de devenir des enseignants efficaces.

Nous aborderons des questions comme (1) Quels sont les formes de soutien et les programmes qui existent pour aider les étudiants de doctorat à se préparer à l'enseignement? (2) Qu'est-ce que les étudiants de doctorat peuvent faire pour se préparer à l'enseignement? (3) Qu'est-ce que les conseillers pédagogiques peuvent faire pour préparer les étudiants? (4) Quelles sont les stratégies disponibles aux étudiants pour améliorer leurs habiletés, leurs méthodes, leur dossier et leur approche de l'enseignement? (5) Quel est le rôle de la SMUC dans le développement professionnel des étudiants? (6) Comment les recherches dans le domaine de l'éducation et de l'apprentissage peuvent-elles aider à améliorer les techniques pédagogiques des étudiants de doctorat?



“Between Scholarship and Fandom: Negotiating Discursive Positions for Musicological Research” [12]

William Echard, moderator (Carleton University), “The Scholar-Fan as a Role for Musicological Research”; Charity Marsh (York University), “Relating to Our Musical Subjects: The ‘Desire to Be’ and the ‘Desire for’”; Murray Dineen (University of Ottawa), “*Ferne Geliebte*: Distance, Passion, and Music Scholarship”; Melissa West (York University), “Work and/or Play: The Role of the Fan in Popular Music Scholarship”

Musicologists often confront issues of self-positioning, choosing between a multiplicity of identities and stances available to them. How should we balance the passion required for aesthetic understanding with academic requirements of objectivity and critical distance? The participants in this round table come from diverse backgrounds, but their contributions are linked in negotiating and interrogating the roles of “scholar” and “fan.” Each presenter will speak for fifteen minutes, leaving ample room for discussion. William Echard’s paper, “The Scholar-Fan as a Role for Musicological Research,” describes and assesses Richard Middleton’s vision of the scholar-fan with respect to current issues in musical semiotics. Charity Marsh, in a contribution entitled “Relating to Our Musical Subjects: The ‘Desire to Be’ and the ‘Desire for,’” considers issues of desire and subjectivity, with special emphasis on the music of Icelandic popular musician Björk. Murray Dineen’s paper, “*Ferne Geliebte*: Distance, Passion, and Music Scholarship,” addresses the opposition of distance and passion in musical scholarship, with reference to theories of induction and deduction, and the aesthetics of Hanslick. Finally, in “Work and/or Play: The Role of the Fan in Popular Music Scholarship,” Melissa West interrogates dichotomies such as work/play, mind/body, and rock/pop as they function to locate us within communities, both scholarly and otherwise.

« Chercheur ou fan? Concilier une pluralité d'identités dans la recherche musicologique » [12]

William Echard, animateur (Carleton University), « Le chercheur-fan comme rôle dans la recherche musicologique »; Charity Marsh (York University), « Le rapport à nos sujets musicaux : le “désir d’être” et le “désir de” »; Murray Dineen (University of Ottawa), « *Ferne Geliebte* : distance, passion et recherche musicale »; Melissa West (York University), « Travail et/ou jeu : le rôle du fan dans le recherche en musique populaire »

Confrontés à choisir entre plusieurs identités et à ce qui s’offre à eux, les musicologues sont souvent appelés à se positionner face à eux-mêmes. Comment réaliser l’équilibre entre la passion qui doit nous animer et les exigences académiques d’objectivité et de distance critique que nous devons satisfaire? Issus de différents milieux, les participants à cette table ronde se sont néanmoins intéressés à cette même question, soit celle de la relation qui existe entre les rôles de « chercheur » et de « fan ». Chacune des interventions durera 15 minutes, laissant ainsi largement la place à la discussion.

William Echard — « The Scholar-Fan as a Role for Musicological Research » — parlera de la conception du chercheur-fan telle que décrite par Richard Middleton, et ce, en relation avec différentes questions actuelles ayant trait à la sémiotique musicale. Charity Marsh — « Relating to Our Musical Subjects : The “Desire to Be” and the “Desire for” » — traite des questions du désir et de la subjectivité, et spécialement de la musique de la musicienne populaire islandaise Björk. Murray Dineen — « *Ferne Geliebte* : Distance, Passion, and Music Scholarship » nous parlera de l’opposition entre la *distance* et la *passion* dans le domaine de la recherche musicale, et ce, en référence aux théories d’induction et de déduction et à l’esthétique de Hanslick. Enfin, Melissa West — « Work and/or Play : The Role of the Fan in Popular Music Scholarship » — interroge des dichotomies telles travail/jeu, esprit/corps, rock/pop et comment elles agissent pour nous situer à l’intérieur de nos communautés, que ce soit dans le domaine de la recherche ou dans d’autres domaines.



“The Significance of Intellectualism in Music Education” [19]

Charlene Morton, moderator (University of Prince Edward Island); Paul Woodford (University of Western Ontario); Carol Beynon (University of Western Ontario); Andrea Rose (Memorial University of Newfoundland); Kari K. Veblen (independent)

This panel discussion, in keeping with the theme of the 2001 Congress, will examine the significance assigned to developing intellectualism among music and music education students, and the role intellectualism should play in fostering the success of musicians and community music educators. The purpose is to examine the problem of intellectual passivity amongst undergraduate music and music education majors in hopes of identifying and understanding contributing factors while proposing remedial action. First, Dr. Woodford will examine social impediments to intellectualization, such as the prevalence of transmission models of education, an institutional emphasis on the development of performance skills, the dominance of canonical musical and pedagogical knowledge, and possible relevant personality factors. Second, Drs. Beynon and Rose will discuss respectively how cooperating teachers perceive their role in shaping student-teachers’ understanding of a successful teacher and how student-teachers negotiate the gaps between student and teacher-identities and between school and university. Third, Dr. Morton will examine the significance attached to intellectualism in university mission statements in general and in schools of music in particular as a beginning point to explore the potential for an increased role among music professors in encouraging students’ artistic and critical “voice.” And finally, Dr. Veblen will provide an international perspective in which different cultural conceptions of music-teacher practice and education reveal that a conception of music teacher as intellectual is not one that would appeal to all cultures or educational systems. To do this, she will explore identity, mentors, and influences in the making of five community music workers in Portugal, South Africa, and the United Kingdom.

« L'importance de l'intellectualisme dans l'éducation musicale » [19]

Charlene Morton, animatrice (University of Prince Edward Island); Paul Woodford (University of Western Ontario); Carol Beynon (University of Western Ontario); Andrea Rose (Memorial University of Newfoundland); Kari K. Veblen (indépendante)

Cette table ronde traite du sens que l'on attribue au développement de l'intellectualisme chez les étudiants en musique et en éducation musicale et comment cette dimension peut favoriser le succès des musiciens et des éducateurs. Notre but est d'examiner le problème de la passivité intellectuelle chez les étudiants inscrits au premier cycle, et ce, dans l'espoir d'en arriver à identifier et à comprendre les différents facteurs qui sous-tendent cette passivité et, ainsi, de pouvoir proposer des solutions au problème.

Paul Woodford examine différents facteurs d'ordre social qui peuvent faire obstacle à l'intellectualisme, tels la prédominance de modèles de transmission dans le domaine de l'éducation, l'importance accordée au développement des habiletés dans le domaine de l'interprétation, la prédominance d'un savoir musical et pédagogique classiques et la pertinence possible de facteurs d'ordre personnel. Carol Beynon et Andrea Rose traitent respectivement de comment les enseignants perçoivent leurs rôles dans la formation de la compréhension de ce qu'est un professeur qui réussit et de comment les étudiants et les professeurs parviennent à franchir le fossé qui existe entre eux et entre l'école et l'université. Charlene Morton examinera l'importance que l'on accorde à l'intellectualisme à l'intérieur de la mission que se donne l'université en général et les écoles de musique en particulier. Ses observations serviront de point de départ à une exploration des possibilités d'accroître ce rôle aux yeux des professeurs qui à leur tour pourront favoriser le développement de la « voix » artistique et critique de leurs étudiants. Kari K. Veblen envisagera la question d'un point de vue international en démontrant que lorsque l'on compare la perception des méthodes et de la formation de l'enseignant en musique dans différentes cultures, la conception de cet enseignant en tant qu'intellectuel ne fait pas l'unanimité. Pour ce faire, elle examinera l'identité, les guides et les influences qui participent à la formation des enseignants en musique de cinq régions du Portugal, de l'Afrique du Sud et de la Grande-Bretagne.

Récitals commentés/Lecture-Recitals

Rachelle Taylor (McGill University), “Florid Intabulations of the Late 16th and Early 17th Centuries” [Friday, 12.00–12.45 m.]

This recital presents a sampling of the late flowering of the keyboard intabulation in works by Cabezón, Newman, Valente, Philips, Merulo, Sweelinck, and Frescobaldi. By the mid-16th century, keyboard arrangements of pre-existing polyphonic models began to cede pride of place to the rapidly-growing genres of the toccata, variation, and different types of fugue. These new genres in turn made heavy use of the figures developed by preceding generations of intabulators. As for the intabulations that continued to be written, they often assumed characteristics of the new genres, particularly the toccata, with the result that their polyphonic models were completely subsumed and no longer immediately discernible to the ear. Nowhere is this phenomenon more apparent than in Girolamo Frescobaldi's second book of toccatas, in which the twelfth and final “toccata,” indistinguishable in form and rhetoric from the eleven other toccatas in the collection, is actually an intabulation of Arcadelt's madrigal *Ancidetemi pur*.

Rachelle Taylor (McGill University), « Mises en tablature ornées de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle » [Vendredi, 12 h 00–12 h 45]

Ce récital commenté réunit des mises en tablature tardives pour clavier de Cabezón, Newman, Valente, Philips, Merulo, Sweelinck et Frescobaldi. À partir du milieu du XVI^e siècle, les arrangements pour clavier d'œuvres polyphoniques préexistantes commencent à céder la place à des genres alors en plein essor, soit la toccate, la variation et différents types de fugue. Ces nouveaux genres exploitent largement les figures élaborées par les générations précédentes d'auteurs de mises en tablature. Quant aux mises en tablatures qui continuent de s'écrire, elles témoignent à leur tour de l'influence des nouveaux genres, la toccate notamment.

On observe alors que les modèles polyphoniques ont été complètement intégrés et qu'il n'est plus possible de les discerner d'emblée à l'oreille. Ce phénomène se manifeste de manière particulièrement frappante dans le deuxième livre de *Toccatas* de Girolamo Frescobaldi, alors que la douzième et dernière « toccate » — qui, tant par sa forme que par sa rhétorique, ne se distingue aucunement des onze autres œuvres du genre que contient ce recueil — est en réalité une mise en tablature du madrigal d'Arcadelt, *Ancidetemi pur*.



Jeff Morton and Jan Janovsky (University of Saskatchewan), “A Lecture-Recital to Illustrate the Changing Relationship between Composer and Performer in Two Works by Christian Wolff (*Exercises 15–17, Tilbury I*)” [Saturday, 12:00–12:45 m.]

Exercises 15–17 consists of three pieces for non-specific musical ensemble, with particular instructions for each, providing the performer(s) with freedom of interpretation (i.e., dynamics, rhythm, timing, and other aspects) within a strict framework. *Tilbury I* is a non-specific ensemble work consisting of a single line of notes. Again, performers are provided with options for an infinite number of possibilities within the detailed structure outlined by the composer. Jan Janovsky and Jeff Morton will perform these works on two pianos, providing a detailed explanation of the compositional process. A discussion of the performance rules, and the interpretation and re-creation of the music within the rules, illustrating ways in which the composer's views have left an undeniable imprint on the realization of experimentalism in new music. In our time, when the quest for authenticity is at the forefront of performance practice, this lecture-recital will carry the high standards for music of past periods into the twenty-first century.

Jeff Morton et Jan Janovsky (University of Saskatchewan), « Un récital commenté illustrant la modification de la relation compositeur/interprète dans deux œuvres de Christian Wolff (*Exercises 15–17, Tilbury I*) » [Samedi, 12 h 00–12 h 45]

Exercises 15–17 se compose de trois pièces pour ensemble non spécifique comprenant pour chacune des instructions précises et accordant une liberté aux interprètes quant aux nuances, au rythme et au tempo notamment, et ce, à l'intérieur d'un cadre strict. *Tilbury I* est une œuvre pour ensemble non spécifique consistant en une seule ligne de notes. Ici encore, les interprètes peuvent choisir parmi un nombre infini de possibilités à l'intérieur d'une structure détaillée fournie par le compositeur. Jan Janovsky et Jeff Morton interpréteront ces œuvres à deux pianos, en expliquant le processus compositionnel en détail. Il sera question des règles ayant trait à l'exécution, de même que de l'interprétation et de la recréation de la musique dans le cadre de ces règles. Le tout en illustrant comment les conceptions du compositeur ont laissé une empreinte indéniable sur la réalisation de l'expérimentation dans la nouvelle musique. De nos jours, alors que la quête d'authenticité se situe au premier plan dans le domaine des pratiques d'exécution, ce récital commenté a pour but de transposer les exigences d'interprétation associées à la musique du passé à l'exécution de la musique au XXI^e siècle.

ACBM/CAML

Monica Fazekas (University of Victoria), “Online Music Tutorial at the University of Victoria” [E]
The University of Victoria has had an online library tutorial since June 1996. It provides an introduction to the LC classification scheme, explains how to search for books in the online catalogue, and how to search for articles in periodical indexes. Although this tutorial is very helpful, it does not fully address the searching and research needs of music students. I will discuss the development of an online music library tutorial at the University of Victoria.

Pierre Gascon (Équipe du RVM, Université Laval), « Le répertoire de vedettes-matière » [B]
Élaboré pour répondre d’abord aux besoins de la Bibliothèque de l’Université Laval, le Répertoire de vedettes-matière (RVM) a connu au fil des ans une diffusion qu’ont favorisée sa reconnaissance comme norme canadienne par la Bibliothèque nationale du Canada et la mise en place d’un réseau de catalogage coopératif. À l’étranger, son adoption par de nombreuses bibliothèques d’envergure et, notamment, la Bibliothèque nationale de France, confirme son rayonnement et pourrait lui assurer un rôle important dans la normalisation éventuelle de l’indexation-matière au sein de la francophonie. Nous ferons un survol des événements majeurs qui ont marqué son évolution. Nous aborderons divers aspects de sa gestion: l’équipe du RVM (responsabilités, méthodes de travail, etc.), l’intégration de cinq thésaurus, le financement, les relations avec divers organismes canadiens et étrangers. Enfin, nous esquisserons les perspectives d’avenir.

Nora Gaskin (McMaster University), “DOT@Mac” [E]
DOT@Mac (Digital Online Tutorial at McMaster) is a Web-based tutorial currently in development. Its purpose is to teach transferrable information literacy skills in a fun, interactive, self-paced format. DOT@Mac is aimed at first-year students, and will introduce information competencies such as how to recognize and choose appropriately from amongst the major types of research databases available in an academic setting, how to formulate a good keyword search, etc. Another primary goal is to keep the tutorial informal and lighthearted, in tune with the tastes and generational culture of its target market. Two key modules have been completed: database basics, and keyword searching. The look and overall design of the tutorial are now complete, and the first module is running in a beta-test version. Work on this tutorial has been stimulating and challenging, frustrating and rewarding. Come and hear about the development process, and share some of what we’ve learned so far.

Kathleen McMorro (University of Toronto), “Origins and History of the Music Collections of the University of Toronto” [C]
The Faculty of Music of the University of Toronto was formally established in 1918, classroom instruction began in the late 1930s, the first professional music librarian was hired in 1947, and the Music Library became a separate faculty library in 1962. Library holdings in music, however, can be traced back to the reestablishment of the University Library in 1890 after the great fire, and to the affiliations with local conservatories of music beginning in the same period. This paper is based on accession records, diaries, and other contemporary documents, and presents the characteristics of those early collections as status markers for music in the culture of the University and of Toronto society in the early twentieth century.

Cheryl Martin (McMaster University), “International Music Metadata Projects: Report from the MLA’s Working Group” [A]
In September 2000 the Music Library Association set up a working group to document and examine international music metadata projects. The group has examined several projects which use metadata to describe or provide access to music. Some use standard metadata schemes such as EAD, XML, or Dublin Core; others have used a unique scheme developed for music description. The working group’s progress to date will be described.

Diane Peters (Wilfrid Laurier University), “French Canada as an Inspiration to Composers” [C]

While it is impossible to speak of a distinctly Canadian musical style, national or regional characteristics have made themselves evident in music in a number of ways. The aim of this paper is to provide a brief overview of ways in which French Canada has served as an inspiration to Canadian composers, through such means as the quotation of folk melodies or use of folk-like material, in particular traditional dance rhythms, through references to French Canadian history, literature, or art, and through musical evocations of French Canadian settings.

Guy Teasdale (Université Laval), « Introduction aux métadonnées » [A]

Introduction générale aux métadonnées et à la norme Dublin Core (Z39.85).

Marlene Wehrle (Bibliothèque nationale du Canada/National Library of Canada), “Sheet Music from Canada’s Past” [C]

In November 2000, the National Library launched Sheet Music from Canada’s Past, a Web site featuring musical Canadiana from its collections. The first phase focused on selected publications of the First World War era; pre-Confederation pieces were added in April 2001. The multimedia database consists of nearly 600 bibliographic records describing the music, colour images of the covers, PDF files for the full text of the items that are public domain, and audio files. Articles provide historical background. This presentation will demonstrate the functionality of the site and discuss its development and future plans.



Index des noms/Index of Names

Les noms des membres des deux sociétés apparaissent dans un même index. Les numéros de pages jusqu'à 13 inclusivement se rapportent au programme, les autres aux résumés. L'index ne tient compte que de la première mention d'un nom dans la section des résumés, soit celle rattachée à la langue de la présentation. Seules les personnes qui font une présentation figurent dans l'index.

The names of the members of both societies appear in a single index. Page numbers up to and including 13 refer to the program, and the remaining ones to the abstracts. The index lists only the first occurrence of a name in the abstracts section, i.e., the one tied to the language of the presentation. Only those persons making a presentation are included in the index.

Beaudry, Claude, 12	Marsh, Charity, 8, 40, 41
Beynon, Carol, 10, 41, 42	Martin, Cheryl, 12, 44
Black, Brian, 6, 14	Marvin, Clara K., 8, 32
Cadrin, Paul, 9, 15	McKenna, Ilene, 9, 29
Cavanagh, Lynn, 10, 16	McLeod, Ken, 6, 9, 30, 38
Colpa, Alexander, 7, 17	McMorrow, Kathleen, 12, 44
Corduban, Mihaela-Lidia, 9, 17	Médicis, Catrina Flint de, 8, 22
Couture, Johanne, 5, 18, 19	Morton, Charlene, 10, 41, 42
Deaville, James, 8, 39	Morton, Jeff, 9, 43
Deruchie, Andrew, 9, 19	Muir, Brenda, 13
Dineen, Murray, 6, 8, 38, 40, 41	Padmanabhan, Mekala, 9, 33
Downes, Stephen, 9, 20	Pegley, Karen, 5, 34
Duerksen, Marva, 8, 21	Peters, Diane, 12, 45
Echard, William, 8, 40, 41	Philpott, Lisa, 13
Fazekas, Monica, 13, 44	Power, Brian, 8, 39
Fledderus, France, 9, 21	Ringuette, Raymond, 5
Franck, Peter, 7, 23	Rose, Andrea, 10, 41, 42
Free, Michael, 6, 38	Ross, Clark, 8, 35
Gascon, Pierre, 12, 44	Royal, Matthew S., 7, 36
Gaskin, Nora, 13, 44	Saulnier, Carole, 11
Gordon, Tom, 5	Taylor, Rachelle, 8, 42
Gosine, C. Jane, 5, 24	Taylor, Vivien, 11, 12
Gray, Laura, 7, 25	Teasdale, Guy, 12, 45
Hoefnagels, Anna, 6, 7, 11, 26, 39	Tsong, Mayron K., 6
Janovsky, Jan, 9, 43	Veblen, Kari K., 10, 41, 42
Jurkowski, Edward, 7, 26	Wehrle, Marlene, 13, 45
Lamb, Roberta, 7, 39	West, Melissa, 8, 40, 41
Lamers, Lyn, 6, 11, 27	Wiens, Carl, 8, 21
Lee, Sherry D., 7, 28	Wilson, Geoffrey, 6, 36
Mackay, James S., 9, 29	Wood, Simon, 10, 37
Markstrom, Kurt, 10, 31	Woodford, Paul, 10, 41, 42