MusCan CAML/ABCM 2015

Congrès annuel
en collaboration avec
Congrès des sciences humaines

Annual Conference
in Coordination with
Congress of the Humanities
and Social Sciences

UNIVERSITÉ D'OTTAWA/UNIVERSITY OF OTTAWA

3-5 JUIN/JUNE, 2015

MusCan
Société de musique des universités canadiennes
Canadian University Music Society

CAML•ACBM
Canadian Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres
L'Association canadienne des bibliothèques, archives et centres de documentation musicaux

uOttawa
École de musique
School of Music

Federation for the Humanities and Social Sciences | Fédération des science humaines

congress 2015
of the Humanities and Social Sciences

capital ideas

Social Sciences and Humanities Research Council of Canada

Conseil de recherches en sciences humaines du Canada

congrès 2015
des sciences humaines

Le capital des idées

MusCan
Société de musique des universités canadiennes
Canadian University Music Society

MOT DE BIENVENUE DE LA PRÉSIDENT

Le thème du Congrès 2015 des « Idées capitales » nous invite à réfléchir au pouvoir des idées : le pouvoir des idées pour relier les gens et le pouvoir des idées pour susciter des discussions et des découvertes. Le programme de la conférence MusCan de cette année fait justement cela en faisant se rencontrer des interprètes, des chercheurs et des compositeurs, et en offrant une opportunité significative pour apprendre à l'intérieur des disciplines musicales et entre elles. Le travail de nos collègues est réellement inspirant.

Merci à nos collègues de l'École de musique de l'Université d'Ottawa pour leur soutien dans l'organisation du congrès de cette année : Murray Dineen, responsable du comité du programme; Roxane Prevost, responsable des arrangements locaux; John Armstrong, responsable du concours de composition étudiant; et aux nombreux bénévoles et employés qui ont travaillé avec eux. Merci également à chacun d'entre vous de vous joindre à nous pour la conférence de cette année, et pour vos nombreuses contributions à notre discipline

Joelle Welling, University of Calgary, Présidente, MUSCAN

PRESIDENT'S WELCOME

The Congress 2015 theme of "Capital Ideas" invites us to reflect on the power of ideas: the power of ideas to connect people and the power of ideas to ignite discussions and discoveries. This year's MusCan conference program does just that by bringing together performers, scholars and composers and providing a significant opportunity for learning within and across music disciplines. The work of our colleagues is truly inspiring.

Thank you to our colleagues at the University of Ottawa School of Music for their support in organizing this year's conference: Murray Dineen, Program Committee Chair; Roxane Prevost, Local Arrangements Chair; John Armstrong, Chair of the Student Composer Competition; and to the many volunteers and staff who worked with them. Thanks also to all of you for joining us at this year's conference and for your many contributions to our discipline.

Joelle Welling, University of Calgary, President, MUSCAN

MOT DE BIENVENUE DU PRÉSIDENT DU COMITÉ DE PROGRAMME

En tant que responsable du programme du congrès 2015 de la Société de musique des universités canadiennes, il me fait grand plaisir de vous y accueillir. Ayant assisté aux congrès de la Société de musique des universités canadiennes depuis plusieurs décennies, je suis très satisfait de voir l'ampleur et la sophistication de notre programme de cette année. Mais évidemment, ce n'est pas une surprise. La recherche en musique au Canada est florissante et elle augure bien pour l'avenir. J'espère que vous prendrez part à plusieurs des séances de cette année à MusCan, et que vous en profiterez également pour explorer les nombreuses merveilles de la capitale nationale. De plus, je vous recommande de prendre part aux nombreuses activités du Congrès qui ont lieu à l'extérieur de Perez Hall. J'aime passer d'une salle à l'autre sur tout le campus quand j'ai un moment, et observer ce qui se passe dans les autres sociétés. J'ai rencontré plusieurs chercheurs et amis de cette façon, puisqu'il semble que tout le monde à l'extérieur de la musique s'intéresse à la musique.

Murray Dineen, Université d'Ottawa, Président du Comité du programme

PROGRAMME COMMITTEE CHAIR'S WELCOME

As programme chair of the 2014 Canadian University Music Society annual meeting, it is my pleasure to welcome you to this conference. Having attended Canadian University Music Society conferences for several decades now, I am very pleased to see the breadth and sophistication of our programme this year. But this is, of course, no surprise. The state of musical research in Canada is flourishing and bodes well. I hope you will partake of the many sessions on offer this year at MUSCAN, and while you are here partake of the many delights of the nation's capital. In addition, I recommend you visit the many activities at Congress taking place outside Perez Hall. I like to drift from room to room around campus when I have a moment and peek into the goings on of other societies. I've met and made many new scholarly acquaintances and friends that way, for it seems that almost everyone outside of music is interested in music.

Murray Dineen, University of Ottawa, Programme Committee Chair

CANADIAN ASSOCIATION OF MUSIC LIBRARIES, ARCHIVES AND DOCUMENTATION CENTRES
L'ASSOCIATION CANADIENNE DES BIBLIOTHÈQUES, ARCHIVES ET CENTRES DE DOCUMENTATION MUSICAUX

MOT DE BIENVENUE DE LA PRESIDENTE

Bienvenue au congrès commun de l'ACBM et de MusCan à l'Université d'Ottawa
Au programme, cette année, apparaissent des exposés portant sur une variété de sujets, y compris les ressources numériques, les archives, les collections de musique populaire, le catalogage et l'espace de la bibliothèque de musique. En plus de pouvoir assister à de nombreuses séances simultanées offertes par MusCan, incluant concerts et récitals, vous aurez amplement l'occasion de vous renseigner sur les projets et les recherches de nos membres. J'espère que vous viendrez tous à l'assemblée générale annuelle afin d'y entendre parler du travail des comités de l'ACBM et de son conseil d'administration, et de discuter de nos projets pour l'année à venir.

Je désire remercier nos collègues pour leur organisation du congrès de cette année :
Tim Neufeldt (comité responsable du programme), Debra Begg (préparatifs sur place) et les nombreux bénévoles qui se sont affairés au programme et à la logistique. Merci également à chacun de vous de vous joindre à nous pour le Congrès 2015

Cheryl Martin
Présidente de l'ACBM

PRESIDENT'S WELCOME

Welcome to the joint conference of CAML and MusCan at the University of Ottawa
The conference program this year features papers on a variety of topics, including digital resources, archives, popular music collections, cataloguing, and music library space. Along with the many concurrent sessions offered by MusCan, including concerts and recitals, there will be lots of opportunities to hear about our members' projects and research. I hope that you will all attend the Annual General Meeting to hear about the work of CAML committees and the Board, and to discuss our plans for the coming year.

Thank you to our colleagues for their support in organizing this year's conference: Tim Neufeldt (Program Committee Chair), Debra Begg (Local Arrangements Chair), and to all of the many volunteers who worked on the program and local arrangements. Thanks also to all of you for joining us at this year's conference

Cheryl Martin
President, CAML

Comité de programme de MusCan | ***MusCan Program Committee***

SUSAN HAMMOND	*UNIVERSITY OF VICTORIA*
MATTHEW ROYAL	*BROCK UNIVERSITY*
KAREN FOURNIER	*UNIVERSITY OF MICHIGAN*
KATE GALLOWAY	*MEMORIAL UNIVERSITY*
SOPHIE STEVANCE	*UNIVERSITÉ LAVAL*
PAUL SANDEN	*UNIVERSITY OF LETHBRIDGE*
DAVID CECCHETTO	*YORK UNIVERSITY*
MEGHAN FORSYTH	*MEMORIAL UNIVERSITY*
SOPHIE ROLAND	*WESTERN UNIVERSITY*
DEAN JOBIN-BEVANS	*LAKEHEAD UNIVERSITY*
ANNA HOEFNAGELS	*CARLETON UNIVERSITY*
NICOLE BIAMONTE	*MCGILL UNIVERSITY*
JAMES MCGOWAN	*CARLETON UNIVERSITY*
JOE ARGENTINO	*MEMORIAL UNIVERSITY*
PETER FRANCK	*WESTERN UNIVERSITY*
JOHN ARMSTRONG	*UNIVERSITÉ D'OTTAWA / UNIVERSITY OF OTTAWA*
SEAN RICE	*UNIVERSITY OF OTTAWA / NATIONAL ARTS CENTRE ORCHESTRA*
RODDY ELIAS	*CONCORDIA UNIVERSITY (EMERITUS)*
JAMES HARLEY	*UNIVERSITY OF GUELPH*

Comité organisateur local | ***Local Arrangements Committee***

ROXANE PREVOST	*UNIVERSITÉ D'OTTAWA/UNIVERSITY OF OTTAWA (MUSCAN)*

Des emerciements particuliers vont aux personnes suivantes|***Thanks also to***

LEANNE DEGRAAF	*UNIVERSITÉ D'OTTAWA/UNIVERSITY OF OTTAWA*
LISE DESJARDINS	*UNIVERSITÉ D'OTTAWA/UNIVERSITY OF OTTAWA*
HALI KRAWCHUCK	*UNIVERSITÉ D'OTTAWA/UNIVERSITY OF OTTAWA*
JAMES LAW	*UNIVERSITÉ D'OTTAWA/UNIVERSITY OF OTTAWA*
SANDRA MARKOVIC	*UNIVERSITÉ D'OTTAWA/UNIVERSITY OF OTTAWA*
JAMES MCGOWAN	*CARLETON UNIVERSITY*
JULIE PEDNEAULT-DESLAURIERS	*UNIVERSITÉ D'OTTAWA/UNIVERSITY OF OTTAWA*
PAUL VANDENBERG	*ASHBURY COLLEGE*

Comité de programme de l'ACBM | ***CAML Program Committee***

TIM NEUFELDT	*UNIVERSITY OF TORONTO (CHAIR/PRÉSIDENT)*
BRIAN MCMILLAN	*WESTERN UNIVERISTY*
LAURA SNYDER	*MOUNT ALLISON UNIVERSITY*
SOPHIE RONDEAU	*SYRACUSE UNIVERSITY*

Comité organisateur local | ***Local Arrangements Committee***

DEBRA BEGG	*UNIVERSITÉ D'OTTAWA/UNIVERSITY OF OTTAWA (ACBM/CAML)*

HORAIRE
SCHEDULE

Mercredi le 3 juin 2015—matinée | Wednesday 3 June 2015—morning

	08h00-08h45	08h45-09h00	09h00-11h00	11h00-12h00	11h00-13h00
Foyer du Pavillon Perez / Lobby of Perez Hall	Réception				
Perez 121 (Salle Freiman /Freman Hall)		Accueil/ Welcome		Récital commenté 1 / Lecture-Recital 1 Karine St-Pierre. Calixa Lavallée and Ernest Lavigne: The Beginnings of a Song Repertoire In Canada.	
Perez 113			Séance 1 / Session 1 : CANADA Chair: Jada Watson 1.1. John Higney. "Mixing Pop and Politics": Stephen Harper's Musical Amateurism as Personal Branding. 1.2. Jeffrey van den Scott. The Absence of North in Glenn Gould's The Idea of North. 1.3. Karen Fournier. Anarch-eh!?: Punk as Protest in Canada's Capital in the 1970s. 1.4. Colette Simonot-Maiello. The Politics of Constructing Canadian Music Histories: Mythmaking and Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté.		Séance 2 / Session 2 : TABLE RONDE/ROUND TABLE Regards croisés sur la recherche-création en musique : Fondements, collaborations, réalisations. 2.1. Serge Lacasse. Getting on the Research-Creation Bandwagon: Delimitating the Scope of an Interdiscipline. 2.2. Sophie Stévance. Research-Creation in Music as Collaborative Practice: Tanya Tagaq in the Studio. 2.3. Christine Esclapez. La recherche-création comme espace dialogique de co-construction du sens. 2.4. Jocelyne Kiss. Études des procédés et des paradigmes propices à la mise en oeuvre d'un projet de recherche-création en arts numériques.
Perez 220					Séance 3 / Session 3 :EUROPE Chair: Jon-Tomas Godin 3.1. Kenneth DeLong. Masks and Meaning: The Role of Schumann's Carneval in Arthur Schnitzler's Fräulein Else. 3.2. Adalyat Issiyeva. Dialogue of Cultures: Russian-French Conversation on Orientalism.. 3.3. Christopher Antila, Lydia Huang. Reconsidering Bartók's The Miraculous Mandarin. 3.4. Julie Anne Nord. Wagner's Associative Orchestration and the Symbolic Function of the Bass Clarinet in Tristan
Perez 307					Séance #4/Session #4 : TABLE RONDE/ROUND TABLE Pop Music at the Center: Popular Music in Higher Education Michael MacDonald (panel chair), William Richards, Tom Van Seters, Craig Brenan, and Paul Johnston.

Mercredi le 3 juin 2015—après-midi et soirée | Wednesday 3 June 2015—afternoon and evening

	12h30-13h00	13h00-14h00	14h00-16h00	16h00-16h30	16h30-18h30	18h30-19h30	19h00-21h00
Foyer		Pause/ Break		Pause/ Break			
Perez 121 (Salle Freiman /Freman Hall)	Mini-concert #1 Jane Leibel. Songs of John Greer		Séance 5 | Session 5 : CHANTER/SINGING Chair: Dillon Parmer, tenor 5.1. Muriel Smith. Singing in "The Peg": Anglo-Canadian and Mennonite choral exchanges in Winnipeg, Manitoba (1920 – 1960). 5.2. Carolyn M. Ramzy . Singing Belonging in the Periphery: Performing Coptic Citizenry in New Digital and Satellite Realities. 5.3. Frances Miller. "Farewell Vain World I'm Going Home": Death as Hope in The Sacred Harp. 5.4. C. Jane Gosine, EACH Treehouse Choir: creating community through song.				
Perez 113			Séance 6 / Session#6 : BEETHOVEN Chair: Ken Delong 6.1. Steven Cannon. Arrival or Relaunch? Dynamics, Orchestration, and the Function of Recapitulation in the Nineteenth-Century Symphony. 6.2. Mark Richards. "Dissonant Fusion" and the Blurring of Expositional Boundaries in Beethoven's Sonata Forms. 6.3. Kevin Ngo. Beethoven's Electoral Sonata in F minor-Seeds of the Pathétique. 6.4. Stephen Husarik, Dissonance Resolved: Occursus and the Surrender of Ornamentation to the Countersubjects in the Finale of Beethoven's Grosse Fuge, Opus 133.				
Perez 220			Séance 7 / Session 7 :IDENTITÉ/IDENTITY Chair: Karen Fournier 7.1. Jon-Tomas Godin. Developing Subjectivity in Don Giovanni. 7.2. Steven Hicks. Structures, Screams, and Dreams: Beethoven and Wagner's Total Artwork of the Future. 7.3. Dawn Stevenson. Cults of the Popular, Popular Cults: Secular Paradigms in the Music of New Religious Movements. 7.4. Jada Watson. Geography and Country Music: Constructing "Geo-Cultural" Identities.				

Mercredi le 3 juin 2015—après-midi et soirée | Wednesday 3 June 2015—afternoon and evening

	12h30-13h00	13h00-14h00	14h00-16h00	16h00-16h30	16h30-18h30	18h30-19h30	19h00-21h00
Perez 307			Séance 8 / Session 8 : LABOUR Chair: Troy Ducharme 8.1. Valentina Bertolani. Sonde: The Canadian Hotbed for Musical Design. 8.2. Gabrielle Elizabeth Kielich. The 'Resort' Studio: Constructing Rock Musicians' Labour as Both Work and Leisure. 8.3. Christian Matijas-Mecca. Detroit's Lost Legacy: The Rich Soul and Cultural Clash of Invictus and Hot Wax Records. 8.4. Lucille Mok. Political Ideology and Artistic Patronage at Manhattan's Town Hall.				
Tabaret 112 (Salle Huguette Labelle/ Hugette Labelle Hall)					Concert de musique contemporaine / Contemporary Composers Concert		
90 Universiité (La tente/tent)						Réception du president/ President's Reception	
The Social (537 Sussex Drive)							Assemblée annuelle du Comité permanent des établissements membres/ Annual Meeting of the Standing Committee of Institutional Members
Perez 302b			CAML/ACBM Board 3 -5 PM				
CAML/ACBM 90 Universiité (La tente/tent)						Réception du president/ President's Reception.	

Jeudi le 4 juin 2015—matinée | Thursday 4 June 2015—morning

	08h30-09h00	09h00-10h30	10h30-11h00	11h00-12h00	11h30-13h00
Foyer	Réception		Pause/Break		
Perez 121 (Salle Freiman /Freman Hall)		Séance 11 / Session 11 : MODERN Chair: Julie Pedneault-Deslauriers 11.1. Joe Argentino. Schoenberg and Liszt. 11.2. Navid Bargrizan. Corporeality as the foundation of Harry Partch's creative oeuvre. 11.3. Judy-Ann Desrosiers. Ferveur catalane et nationalism espagnol dans le discours de Roberto Gerhard. Séance 9 /		Récital-commenté 2 / Lecture-Recital 2 D. Andrew Stewart. Music for Digital Instruments: Challenges and Solutions.	
Perez 113		Séance 10 / Session 10 : MONDE/WORLD Chair: Gregory Marrion 10.1. Rachel Beausoleil-Morrison. The Bossa Nova Voice and Brazilian Sonic Stereotypes. 10.2. Sarah Messbauer. "Speaking French Doesn't Mean You are Smart": Diaspora Politics and Issues of Language in the Haitian-Canadian Festival of Haïti en Fête. 10.3. Jonathan Goldman. A House in Bali / Une maison à Montréal: The invention of a gamelan tradition in José Evangelista's Ô Bali.			Séance 13 / Session 13 : SON/SOUND Chair: Jonathan Goldman 13.1. Patrick Nickleson. "On which they (merely) held drones": History and Authorship in The Theatre of Eternal Music/The Dream Syndicate. 13.2. Peter Lea. Twitters, Triads, and Tritones: An Ecological Examination of George Crumb's Compositional Style. 13.3. James Harley. Kraanerg by Iannis Xenakis: From the National Arts Centre in Ottawa to the World."
Perez 220		Session 9 : PERFORMATIF/PERFORMATIVE Chair: Gilles Comeau 9.1. Sandra Marković. Teaching Piano to Paediatric Cochlear Implant Recipients (PCIRs): Implications and Effects. 9.2. Karen Bulmer. Mindfulness in the Music Practice Room. 9.3. Jillian Beacon. Measuring the Impact of Feldenkrais Functional Integration on Playing Postures of Pianists Using 2D Movement Tracking Software.			Séance 14 / Session 14 : FORM Chair: James McGowan 14.1. Amanda Lalonde. Weber's Der erste Ton and Creation Through Music. 14.2. Justine Wong. Form, Narrative, and Transformation in the Second Movement of Mendelssohn's "Scottish" Symphony, Op. 56. 14.3. James DiNardo. Contrasting Derivations of Sonata form and their Present-day Effects.

Jeudi le 4 juin 2015—matinée | Thursday 4 June 2015—morning

	08h30-09h00	09h00-10h30	10h30-11h00	11h00-12h00	11h30-13h00
Perez 307		Séance 12 / Session 12 :TABLE RONDE/ROUND TABLE Développements des publics de la musique au Québec. Médiations et stratégies des institutions pour développer les publics de la musique. 12.1. Ariane Couture. Rendre hommage pour développer son public : La saison 2013-2014 de la Société de musique contemporaine du Québec. 12.2. Justin Bernard. Réinventer les notes de programme à l'ère numérique : l'exemple du Chicago Symphony Orchestra et de l'Orchestre de Philadelphie. 12.3. Natassja Menezes. Les stratégies pour développer le public classique provenant des universités montréalaises.			Séance 15 / Session 15 :TABLE RONDE/ROUND TABLE Développements des publics de la musique au Québec. Les formes d'attachement et les intérêts musicaux des publics de la musique. 15.1. Danick Trottier. Ces effets monumentaux tant recherchés : Analyse sociomusicologique de l'attention en situation de concert classique. 15.2. Irina Kirchberg. « On n'est pas tous des geeks ! » Qui sont les amateurs de musiques de jeux vidéo aujourd'hui ? 15.3. Louis Bédard Giulione. L'enjeu de la fidélisation du public pour un lieu de diffusion : Comment concilier la diversité des genres ?
CAML/ ACBM Perez 302D	Accueil informel/ Informal meet-and-greet (Perez 302)	Séance A / Session A Chair: Laura Snyder (Mount Allison University) The Kathleen Parlow Collection: Digital Humanities at the Faculty of Music Library, University of Toronto. Suzanne Meyers Sawa, James Mason, Houman Behzadi (University of Toronto) The Louis Achille Delaquerrière Album: Using Flickr as an Aid to Collaborative Research. Lisa Philott, Joanne Paterson (Western University) There's Musical Gold in Them Thar Archives: Unsuspected Riches at Library and Archives Canada. Isabelle Ringuet, Maureen Nevins (Library and Archives Canada)		Séance B / Session B Chair: Carolyn Doi (University of Saskatchewan) Bindings of printed music: an exploration of form and function. Kyla Jemison (University of Toronto) Work in Progress: Cataloguing the Compositions of Derek Holman. Alastair Boyd (University of Toronto)	

Jeudi le 4juin 2015—après-midi et soirée /Thursday 4 June 2015—afternoon and evening

	12h30-13h00	13h00-14h00	14h00-15h30	15h30-16h00	16h00-17h30	17h30-18h30	18h30-19h00	19h00-21h00
Foyer		Pause/ Break		Pause/ Break			Pause/ Break	
Perez 121 (Salle Freiman/Freiman Hall)	Mini-concert 2 Amy Brandon: Solo Guitar.		Séance 16 / Session 16 : HUMANISM(E) Chair: Danick Trottier 16.1. Matthieu Léveillé. Concerts de chevet en contexte de soins palliatifs à l'hôpital : Une posture de recherche en arts. 16.2. Dillon Parmer. Infrastructural Urtexts: Towards a Generative Theory of Musical Meaning. 16.3. Twila Bakker. Not Necessarily as Advertised? Historicising Human Computer Interaction (HCI) and Music Notation Software (MNS).		Conférence principale/ Keynote address. Professor John Rea, McGill University. "The Lost Art of Listening … to the music of our time."			
Perez 113			Séance 17 / Session 17 : TRADITION Chair: Karen Bulmer 17.1. Melba Villamizar. Indigenous Modernities and the Performance of the Music of Bolivian Mission Archives by the Ensemble Moxos. 17.2. Mike Tod. Singing Cowboy: The Folksong by Stu Phillips of Alberta in the 1950s. 17.3. Niel Scobie. Jamaican Funk – Canadian Style: Exploring a Hybrid Identity in the Music and Image of Michie Mee.			Séance d'étudiant(e)s diplômé(e)s/ Graduate Student Session. Communiquer sa recherche autrement / Different ways to disseminate research Ariane Couture, modératrice / moderator, avec/with Monique Desroches, Tom Gordon, Jocelyne Kiss.		
Perez 220			Séance 18 / Session 18 : COMPOSE(R) Chair: Joe Argentino 18.1. Elizabeth Fox. Gradual Formal Synthesis in Anton Webern's Op. 28. 18.2. Sean Clarke. Boulez the Classicist: Phrase structure in Anthèmes I, Incises and Une page d'éphéméride. 18.3. Erik Fernandez Ibarz. Steering Through a Composition: The Effect of Peter Schat's Tone Clock on Post-Tonal Composition.					

Jeudi le 4juin 2015—après-midi et soirée /Thursday 4 June 2015—afternoon and evening

	12h30-13h00	13h00-14h00	14h00-15h30	15h30-16h00	16h00-17h30	17h30-18h30	18h30-19h00	19h00-21h00
Perez 307			Séance 19 / Session 19 : JAZZ/BLUES Chair: Rachel Beausoleil-Morrison 19.1. Gregory Marion. "Duke's Suites." 19.2. Sundar Subramanian. "In the House Blues": Form, Syntax, and Rhetoric of the 'Blues Queens' of the 1920s. 19.3. Ryan Bruce. Formulaic Analysis for Group Interaction in Jazz: A Case Study on Thelonious Monk's "Evidence" from Live at the Blackhawk in 1960.					Séance 20 / Session 20 :FORM 2 Chair: James McGowan 20.1. Scott Hanenberg. "Try to Change": Fluid Formal Functions in Mother Mother's O My Heart. 20.2. September Russell. The Emancipation of the Cadence: "Closure" in Ravel's Interwar Sonatas. 20.3. Dan Deutsch. Song as Dual Reading: Formal Analysis Through Poetic Reading in Mahler's "Wenn dein Mütterlein". 20.4. Caitlin Martinkus. Reframing Repetition in Schubert's Sonata Forms: Interrogating Aspects of Variation in D887 and D960.
Royal Oak (161, avenue Laurier est / 161 Laurier Ave. E.)								Rencontre sociale/Social Gathering à partir de 18h/from 6Pm onwards.
CAML/ACBM Perez 302D		Lunch/ Cataloguing committee meeting	Séance C / Session C Chair: Brian McMillan (Western University) Musical Similarity as Conceived by "Avid Recreational Music Listeners." Jason Neal (Western University) The Professional Archivist's Fear of Popular Music. Brock Silversides (University of Toronto) Les archives sonores: de l'archivistique à la creation. Simon Côté-Lapointe (Université de Montréal)	Pause/ Break Perez 302	Conférence principale/ Keynote address. Professor John Rea, McGill University. "The Lost Art of Listening … to the music of our time."	(6:00 start): Reception at Leading Note (370 Elgin St.) Details TBA		

Vendredi le 5 juin 2015—matinée /Friday 5June 2015—morning

	08h30-09h00	09h00-10h30	10h30-11h00	11h00-12h00	11h00-13h00
Foyer	Réception		Pause/ Break		
Perez 121 (Salle Freiman/Freiman Hall)		Séance 21 / Session 21 : ÉLECTRON/ELECTRON Chair : Tom Gordon 21.1. Troy Ducharme. Plunderschizophoniscapes: Reading R. Murray Schafer into John Oswald. 21.2. Alexa Woloshyn. What's That Sound? The History of Real and Perceived Agency in the Canadian Electronic Ensemble. 21.3. Patrick Valiquet. Digital Territories: Negotiating the Technological Limits of Montreal's Electroacoustic Scene.		Récital-commenté 3 / Lecture-Recital 3 Michelle Cheramy. "Eccentric," "Bizarre" and "Unusual": Context, style and sources for Bach's Bourrée Anglaise, BWV 1013	
Perez 113		Séance 22 / Session 22 : CORPS/BODY Chair: Anna Hoefnagels 22.1. Paul Sanden. Flesh in the Wires: Musical Virtuosity and the Reconfigured Performing Body. 22.2. Catherine Schwartz. Pedagogical Postures: Self-Styling in early Twentieth-Century French Vocal Texts. 22.3. Kimberly White. Autobiographical voices: Singers' Memoirs in Late 19th-Century France.			Séance 25 / Session 25 : ETHNOS Chair: Paul Sanden 25.1. David Gramit & Mary Ingraham. Music in Canadian Culture: A Pedagogical Alternative to the Narrative of National Development. 25.2. Tom Gordon. Singstunde to Sankey Singin': Inuit Hymnody in Labrador. 25.3. Anna Hoefnagels. Performing Indigenous Activism in the Nation's Capital: Songs and Narratives of Empowerment.
Perez 220		Séance 23 / Session 23 :THÉORIE/THEORY Chair: David Gramit 23.1. Hubert Léveillé. The Most Modern of the Moderns: Conceptualizing Form through Nested Repetitions in the Third Movement of Sibelius's Fourth Symphony. 23.2. Ellen Bakulina. Proto-Harmony, Component Keys, And The Problem of Tonal Centricity. 23.3. Meghan Goodchild. Brightening and Darkening: Theoretical Implications and Emotional Effects of Reorchestrations.			Séance 26 / Session 26 : QUAEQUAE Chair: Troy Ducharme 26.1. Jamie Meyer-Riczu. "Nature and the Construction of Identity in Jean Coulthard's The Pines of Emily Carr." 26.2. Matthew Royal. Mersenne's Chanson Canadoise and other Arguments around the Naturalness of the Diatonic Scale in Harmonie Universelle. 26.3. Michael Fitzpatrick. Bach's Modal Compositional Practice: A Schenkerian Perspective. 26.4. Toru Momii. Finding the Gem: Counterpoint in J.S. Bach's Fuga in A minor for Solo Violin.

Vendredi le 5 juin 2015—matinée /Friday 5June 2015—morning

	08h30-09h00	09h00-10h30	10h30-11h00	11h00-12h00	11h00-13h00
Perez 307		Séance 24 / Session 24 : TABLE RONDE/ROUND TABLE Social Efficacies of Art Music in Canada: Exploring Collaborative Processes. Robin Elliott, Mary Ingraham, Patrick Nickleson, Jeremy Strachan, & Brianna Wells.			Séance 27 / Session 27 : EUROPE Chair: Julie Pednault-Deslauriers 27.1. Marie-Hélène Benoit-Otis et Cécile Quesney. Commémorer les compositeurs « allemands » : Les fêtes Beethoven, Händel, Bruckner et Mozart en Allemagne entre 1927 et 1941. 27.2. Alessia Macaluso. The Exile of Innocence: Fascist Disenchantment and the Music of Goffredo Petrassi. 27.3. Eva Branda. Debating Dimitrij: Czech Critical Perspectives on Dvořák as Opera Composer. 27.4. Mihaela Corduban. "The Power of Music: within the Culture of Power: The Festival George Enescu – Its Influence and Legacy."
CAML/ACBM Perez 302D	Accueil informel/ Informal meet-and-greet (Perez 302)	Séance D /Session D Chair: Cheryl Martin (Western University) Beyond the Stacks: Strategies for Promoting Music Library Special Collections. Carolyn Doi (University of Saskatchewan) In Concert with Our Community: Fostering Partnerships to Enhance Services to Musicians. Cathy Martin (McGill University) The academic music library as a digital performance repository: copyright, intellectual property issues. Scott MacDonald (Western University)	Pause/ Break	Séance E /Session E Chair: James Mason (University of Toronto) Names along the way: Authorized access points for persons and corporate bodies identified in a historic sound recording collection. Sophie Rondeau (Syracuse University) Where have all the labor songs gone? Preserving Canadian Labor Culture. Madeleine Boyer (University of Toronto)	

Vendredi le 5 juin 2015—après-midi et soirée /Friday 5 June 2015—afternoon and evening

	12h30-13h00	13h00-14h00	14h00-16h00	16-00-16h30	16h30-18h00	17h30-18h30	18h30-21h-00
Foyer				Pause/ Break		Pause/Break	
Perez 121 (Salle Freiman)	Mini-concert #3 Christina Le Rose: 15 Preludes (1964) by Nino Rota (1911-1979)		Plenary Session / Séance plénière: see CAML/ACBM below.		MusCan: Assemblée générale/ Annual General Meeting (AGM)		
Perez 307		Rencontre du conseil d'administration de MusCan/ MusCan Board of Directors Meeting					
Tucker's Market-place (61, rue York/61 York Street)							Cocktails et banquet/Cocktails and banquet
CAML/ACBM	CAML/ACBM AGM lunch (12:15-1:45 pm in Perez 302D)		Plenary Session / Séance plénière (Freiman Hall) Chair: Tim Neufeldt (University of Toronto) An Open and Shut Case: Music Library Spaces in Western Canada. Janneka Guise (University of Manitoba), Sean Luyk (University of Alberta), Kevin Madill (University of British Columbia)	Pause/ Break	CAML/ACBM board meeting (Perez 302)	Pause/Break	Cocktails et banquet/Cocktails and banquet: see MusCan above.

RÉCITALS COMMENTÉS
LECTURE-RECITALS

MINI-CONCERTS

CONCERTS

récital comment / lecture-recital 1

KARINE ST-PIERRE, *SOPRANO (UNIVERSITY OF TORONTO)*
SVETLANA LOGIGAN, PIANO

Calixa Lavallée et Ernest Lavigne, instigateurs d'un répertoire de la chanson au Canada
Calixa Lavallée and Ernest Lavigne: The Beginnings of a Song Repertoire in Canada

Mercredi le 3 juin 2015 | Wednesday 3 June 2015
11h00 - 12h00
SALLE FREIMAN | FREIMAN HALL

Au XIXe siècle, les compositeurs canadiens ont commencé à publier des œuvres pour voix solo et piano, posant ainsi les jalons d'un nouveau corpus de chansons au Canada. Deux compositeurs, Calixa Lavallée (1842-1891) et Ernest Lavigne (1851-1909), ont joué un rôle clé dans le développement de la chanson au Canada.

Calixa Lavallée compte parmi les premiers musiciens canadiens d'envergure professionnelle. Il est l'auteur d'une des chansons majeures de son époque, « Ô Canada » (1880), qui sera proclamée hymne national du Canada en 1980. Bien que la moitié de sa production ait été perdue ou détruite, les chansons qui ont subsisté témoignent d'un sens aigu de la mélodie et du rythme, ainsi que d'une aptitude à composer dans divers styles vocaux, notamment la romance, la mélodie, l'hymne et la chanson patriotique.

Ernest Lavigne est celui qui, à son époque, a fait paraître le plus grand nombre de chansons canadiennes, soit un total de 81 pièces vocales. Avec son associé Louis-Joseph Lajoie, il a fondé la maison d'édition Lavigne & Lajoie. Il y a publié plus de 50 compositions canadiennes, dont une quantité de ses propres airs. La production vocale de Lavigne comprend des mélodies, des romances et des chansonnettes.

La formule du récital commenté rend possible l'interprétation des chansons « Nuit d'été » et « Andalouse » de Calixa Lavallée, ainsi que de la « Chanson d'amour » et la « Chanson arabe » d'Ernest Lavigne. Ces airs illustrent les origines du répertoire de la chanson au Canada et prouvent que celui-ci mérite d'être joué.

In the nineteenth century, Canadian composers began to publish works for solo voice and piano, which marked the beginnings of a new body of song repertoire in Canada. Two composers, Calixa Lavallée (1842-1891) and Ernest Lavigne (1851-1909) were instrumental in the development of the song genre in Canada.

Calixa Lavallée was one of the first Canadian musicians of professional calibre. He composed one of the most important songs of his time, *Ô Canada* (1880), which was later adopted as Canada's national anthem in 1980. Although more than half of his works have been lost or destroyed, the songs that remain show a great sense of melody and rhythm, as well as an ability to compose in a variety of vocal styles, including romances, mélodies, anthems, and patriotic songs.

Ernest Lavigne published the largest group of Canadian songs in his time, a total of 81 songs. With his partner Louis-Joseph Lajoie, he founded the publishing company Lavigne & Lajoie, which published more than 50 Canadian compositions, including many of his own songs. Lavigne's song output includes mélodies, romances, and chansonnettes.

Following the format of a lecture-recital, the songs *Nuit d'été* and *Andalouse* by Calixa Lavallée, and the songs *Chanson d'amour* and *Chanson arabe* by Ernest Lavigne will be performed to illustrate the origins of song repertoire in Canada and to demonstrate the performance value of this repertoire.

C. LAVALLÉE (1842-1891)

4'35"	*Nuit d'été*
4'50"	*Andalouse*

E. LAVIGNE (1851-1909)

2'37"	*Chanson d'amour*
3'43"	*Chanson arabe*

récital comment lecture-recital 2

D. ANDREW STEWART, *T-STICK (UNIVERITY OF LETHBRIDGE)*

Musique pour instruments numériques : défis et solutions
Music for Digital Instruments: Challenges and Solutions

Jeudi le 4 juin 2015 | Thursday 4 June 2015
11h00-12h00
SALLE FREIMAN | FREIMAN HALL

Par le récital commenté, je souhaite répondre à l'interrogation suivante : comment peut-on relier gestes, sons et instrument de musique numérique (DMI) et, parallèlement, comment un compositeur crée-t-il de la musique pour une surface de contrôle numérique qui ne renferme aucun ensemble préétabli de gestes et de sons ? J'émets l'hypothèse que les pratiques d'interprétation et de composition liées aux instruments acoustiques existants contribuent aux pratiques qui se rapportent aux DMI, et qu'elles les réalisent en partie. Un DMI se compose d'une surface de contrôle, ou contrôleur gestuel, qui permet la captation et qui actionne les paramètres musicaux d'un synthétiseur de son en temps réel. Ce faisant, les DMI relient les formes d'expression corporelle à la création sonore et musicale de manière novatrice, distincte des structures de contrôle que fournissent les instruments acoustiques habituels (Mulder, 2000; Miranda et Wanderley, 2006). La partie commentaire de mon exposé débute par l'examen des trois méthodologies que j'ai appliquées au cours des dix dernières années relativement à trois DMI (Karlax [DA FACT], Méta-Instrument [Puce-Muse] et T-Stick [IDMIL]). La partie récital enchaîne par une prestation de douze minutes avec le T-Stick afin de présenter les résultats de ma démarche systématisée de composition pour DMI. Par exemple, je décris la nature d'un DMI relativement à l'expressivité – une qualité que certains auteurs attribuent erronément à la technologie orientée objet ou aux stratégies de liaison qui connectent les objets de sortie à un moteur audio (c.-à-d. les mappings). Je postule que l'expressivité est issue de notre interprétation d'une progression continue de manipulations, de gestes et d'événements momentanés qui font intervenir l'interprète et son instrument.

By means of a lecture-recital, I will answer the following enquiry: on what basis can we derive digital musical instrument (DMI) gestures and sounds and concomitantly, how does a composer create music for a digital control surface that has no prescribed set of gestures and sounds? I will present the supposition that performance and compositional practices of existing acoustic instruments contribute to, and partially actualise, the practices of DMIs. A DMI consists of a sensor-based control surface, or gestural controller, that drives musical parameters of a sound synthesiser in real time, connecting forms of bodily expression to the creation of sound and music in innovative ways that differ from the control structures provided by regular acoustic instruments (Mulder, 2000; Miranda and Wanderley, 2006). I will begin with an examination of my methodologies of the last ten years with respect to three DMIs (Karlax [DA FACT], Méta-Instrument [Puce-Muse] and the T-Stick [IDMIL]). The lecture component will be followed by a twelve-minute T-Stick performance in an effort to showcase the results of my systematised approach to DMI composition. For instance, I will uncover the nature of a DMI in relation to expressivity – a quality which some authors erroneously assign to the object-technology or to the liaison strategies that connect object output to a sound engine (i.e., mappings). I postulate that expressivity originates in our interpretation of a continuous progression of momentary manipulations, gestures and events involving the performer and his or her instrument.

récital comment lecture-recital 3

MICHELLE CHERAMY, *FLUTE (MEMORIAL UNIVERSITY OF NEWFOUNDLAND)*

« Eccentrique », « bizarre » et « insolite » : le contexte, le style et les sources de la « Bourrée anglaise », BWV 113, de Bach

"Eccentric," "Bizarre" and "Unusual": Context, style and sources for Bach's Bourrée Anglaise, BWV 113

Vendredi le 5 juin 2015 | Friday 5 June 2015
11h00-12h00
SALLE FREIMAN | FREIMAN HALL

Les instrumentistes qui jouent le répertoire issu de la danse baroque ont beaucoup tiré profit des études des chercheurs. En effet, ces derniers ont clarifié les relations entre le rythme et le geste, sous-jacentes aux danses en usage à la cour française et, par extension, à la majeure partie de la musique instrumentale (Little, 2009; Little et Jenne, 2001; Mather, 1987; Hilton, 1981). Bien que l'ensemble de la musique de danse de J. S. Bach ait fait l'objet d'études, celles-ci ont curieusement négligé la « Bourrée anglaise » finale de sa Partita pour flûte solo, BWV 1013. Ce mouvement mérite un examen approfondi pour plusieurs raisons. D'abord, sa facture est vraiment unique par rapport aux mouvements de danse de Bach, et le morceau diffère grandement sur le plan stylistique du seul autre qui porte le titre d'« Anglaise » (BWV 814). Ensuite, l'analyse du rythme de danse de ce mouvement confirme qu'il possède peu de caractéristiques d'une bourrée typique. Enfin, la désignation « anglaise » suppose une relation à la tradition de la contredanse; néanmoins, les livres de la contredanse anglaise écrits entre la fin du XVIIe siècle et le début du XVIIIe siècle comportent peu de pièces dotées de particularités rythmiques et mélodiques s'apparentant à celles de la bourrée anglaise.

Le présent récital commenté examine les sources possibles du style et du rythme de danse de ce curieux mouvement. De plus, il présente les résultats préliminaires d'une recherche détaillée portant sur les collections de danse des XVIIe et XVIIIe siècles (Playford, 1687, 1690, 1725, etc., dans Keller, 2000; Essex, 1710; etc.). Selon cette recherche, la bourrée anglaise tire son origine de la musique de danse traditionnelle écossaise. Le récital présente des exemples pertinents de musique de danse écossaise des XVIIe et XVIIIe siècles associés à la bourrée anglaise, ainsi que la « Bourrée anglaise » dans le contexte de la partita complète.

Instrumental performers of Baroque dance-influenced repertory have benefited tremendously from the research of scholars who clarified rhythmic and embodied gestural relationships that underlie the dances of the French court and, by extension, much instrumental music. The dance music of J.S. Bach has been comprehensively considered and yet, amongst extant scholarship, the final "Bourrée Anglaise" of his partita for solo flute BWV 1013 is strangely neglected. This movement is worthy of closer study for many reasons: it is truly unique among Bach's dance movements, differing stylistically from the only other titled anglaise (BWV 814) in significant ways; analysis of the dance rhythm of the movement confirms that it shares few characteristics of a typical bourrée; the designation "anglaise" implies a connection to the contredanse tradition, and yet within English country dance manuals of the late 17th/early 18th century there are few pieces that exhibit rhythmic and melodic characteristics similar to the bourrée anglaise.

This lecture-recital is a consideration of possible sources for the style and dance rhythm of this curious movement and presents preliminary results from a comprehensive survey of seventeenth and eighteenth century dance collections (Playford 1687,1690, 1725 etc. in Keller 2000; Essex 1710; etc.) that suggest that the source for the bourrée anglaise lies in Scottish traditional dance music. The recital includes performance of relevant 17th and 18th century Scottish dance music paired with the bourrée anglaise, and the bourrée anglaise framed in the context of the complete partita.

J. PAISIBLE (1656 – 1721) *The Pastorall, Mr. Isaac's New Dance made for Her Majesty's Birthday 1713* (Grave and Hornpipe)
2'15"

TRADITIONAL Set of traditional Scottish dance tunes with Bach:
2'27"
Scottish measure from Playford's *Appolo's Banquet* (1687)
Scottish measure from Playford's *Appolo's Banquet* (1690)
Cooper's Hornpipe as published in Stewart-Robertson's Athole Collection (1884)
Excerpted Bourrée Anglaise from Partita in A minor, J.S. Bach

J.S. BACH Partita in A minor BWV 1013
10'
i. Allemande
ii. Courente
iii. Sarabande
iv. Bourrée Anglaise

mini-concert 1

JANE LEIBEL, *SOPRANO*
DR. MAUREEN VOLK,*PIANO*
(MEMORIAL UNIVERSITY OF NEWFOUNDLAND)

The Songs of John Greer

le 3 juin | 3 June
12h30-13h00
SALLE FREIMAN | FREIMAN HALL

JOHN GREER (1954-)
Ancient Greek and Latin texts translated by
M. LOVRIC AND
N.D. MARDAS (1954-)

From *Allegory of Sweet Desire for Voice and Piano* (1997)

Dedication to Aphrodite (1:59)
The Bells of Child Folly (1:22)
Eros Consumed (1:13)
Presentation of the Golden Apple of Eris (Polyphemus to Galatea) (1:58)
Aphrodite Guides the Arrow of Eros (1:53)
The Honey of Deceit (1:54)
Truth Appeased (3:48)

JOHN GREER (1954-)
Texts by PAUL HIEBERT

A Sarah Binks Bestiary: Seven Songs for High Voice and Piano (2014)
World Premiere

The Goose (Ragtime Chorale) (1:53)
The Prize Sheep (Valse "Elgariana") (1:54)
The Worm (Two-step Shuffle) (1:55)
Song to the Cow (Pastourelle) (1:54)
The Bug (Tarantella) (2:00)
The Farm Skunk (Gavotte) (2:00)
Steeds (Fanfare, Polka & Galop) (3:00)

mini-concert 2

AMY BRANDON, *GUITARE*
(UNIVERSITÉ D'OTTAWA / UNIVERSITY OF OTTAWA)

Compositions and Improvisations for Solo Guitar

le 4 juin | 4 June
12h30-13h00
SALLE FREIMAN | FREIMAN HALL

AMY BRANDON

Artificial Light (3:50)
Scavenger (2:40)
Clockwork (3:10)
War Games (5:10)
Improvisation Libre/Free Improvisation (14:00)

mini-concert 3

CHRISTINA LE ROSE*PIANO*
(UNIVERSITÉ D'OTTAWA / UNIVERSITY OF OTTAWA)

15 Preludes (1964) by Nino Rota (1911-1979)

le 5 juin | 5 June
12h30-13h00
SALLE FREIMAN | FREIMAN HALL

1. Allegro molto
2. Allegro, ma espressivo e delicato
3. AlleGretto con spirito
4. Andante sostenuto ed espressivo
5. Con impeto
6. Andante
7. Allegro con spirito
8. Lento, con accento
9. Allegretto quasi andantino
10. Allegro mosso e marcato
11. Andante senza lentezza
12. Allegro
13. Andante cantabile
14. Allegro non troppo e marcato
15. Allegro robusto

Concert de musique contemporaine
Contemporary Composers Concert

Mercredi le 3 juin 2015 | Wednesday 3 June 2015

16h30-18h30 TABARET 112 (SALLE HUGUETTE LABELLE/HUGETTE LABELLE HALL)

ROYDON TSE — *Memories*
Michelle Gott harp
Dominique Moreau marimba

MATTHEW TODD — *Woodpecker*
Michelle Gott harp
Zac Pulak percussion

MONICA PEARCE — *attach*
Michelle Gott harp

EMILIE LEBEL — *still life for dust, with birds*
Christian Paquette flute
Rennie Regehr viola
Michelle Gott harp

INTERMISSION/ENTRACTE

SUNDAR SUBRAMANIAN — *Collapsible Spinning Flip*
Noah Waters violin
Sean Rice bass clarinet
Dominique Moreau vibraphone

JOHN PLANT — *Capriccio*
Christian Paquette flute
Zac Pulak marimba

ROBERT RIVAL — **Sonata *"Muskoka"* for Clarinet & Piano**
I. LAKE: open water, brilliant sun, shimmering surface
Sean Rice clarinet
Lucas Bell piano

D. ANDREW STEWART — *If . . . in Paris*
Christian Paquette flute
Sean Rice bass clarinet
Louis Trépanier guitar
Lucas Bell piano

GORDON WILLIAMSON — *Vier Stückchen*
Christian Paquette flute
Sean Rice clarinet
Noah Waters violin
Rennie Regehr viola
Emily Kennedy violoncello
Lucas Bell piano

ABTRAITS MUSCAN ABSTRACTS

MERCREDI
LE 3 JUIN
MATINÉE

WEDNESDAY
JUNE 3
MORNING

séance
session 1

CANADA

09h00-11h00
PRZ 121
(Salle Freiman / Freiman Hall)

Présidente / Chair:
JADA WATSON
UNIVERSITÉ D'OTTAWA/
UNIVERSITY OF OTTAWA

1.1

L'amalgame du populaire et du politique, ou le dilettantisme musical de Stephen Harper comme image de marque personnelle

"Mixing Pop and Politics": Stephen Harper's Musical Amateurism as Personal Branding

JOHN HIGNEY
CARLETON UNIVERSITY

De la flûte de Frédéric le Grand au saxophone discutable de Bill Clinton, en passant par l'association de Paul Martin avec la vedette de rock et activiste social Bono, les chefs d'État ont longtemps utilisé la musique à des fins politiques. Au cours des derniers siècles, la chanson de campagne a été l'exemple le plus répandu d'utilisation de la musique par le milieu politique, bien qu'elle ait plus subtilement servi à façonner le discours politique pendant des siècles. Les penseurs politiques depuis Baldassare Castiglione (Il Libro del Cortegiano, 1528) considéraient que la musique faisait efficacement contrepoids aux sources considérables de stress de la vie politique. Toutefois, ils établissaient une distinction entre les sphères privée et publique de la pratique musicale aristocratique : un intérêt modéré pour la musique récréative était vu comme sain, mais les dirigeants devaient se montrer prudents en matière de prestations musicales en public. Quant à la musique et aux autres divertissements, les courtisans devaient « fuir la multitude, tout particulièrement les roturiers ».

Les politiciens actuels, comme le premier ministre du Canada, Stephen Harper, tendent à inverser l'ancien modèle humaniste au profit de « la multitude ». La musique et l'activité musicale publique servent à mettre en scène le théâtre politique et à créer une image de marque personnelle. En s'inspirant des méthodes de la publicité commerciale, Harper cultive soigneusement depuis 2009 son dilettantisme musical et en fait un condensé puissant d'une gamme de valeurs politiques. Loin de n'être aucunement problématiques, les prestations de Harper causent fréquemment une dissonance affective par rapport aux valeurs culturelles associées au répertoire qu'il défend.

À l'aide de sources allant de Castiglione aux études récentes sur la musique et la publicité, sans oublier la théorie culturelle bourdieusienne, la présente communication se penche sur les manières dont Harper, le politicien, s'est servi de la musique pour fabriquer une image de marque personnelle fructueuse, mais qui entre souvent en contradiction avec Harper, l'homme.

From the flute playing Frederick the Great to Bill Clinton's dubious saxophone playing to former Prime Minister Paul Martin's association with rock star cum social activist, Bono, leaders have long used music for political purposes. In recent centurices the campaign song has been the most pervasive political use of music but it has been used to shape political discourse in more subtle ways for centuries. Political thinkers from Baldassarre Castiglione (Il Libro del Cortegiano, 1528) onward considered music to be an effective counterbalance to the considerable stresses of political life but they made a distinction between aristocratic music making in the private and public spheres: a moderate interest in music for recreative purposes is healthy but leaders must treat music-making in public with care. In music and other diversions courtiers must "flee the multitude, and especially the unnoble."

Modern politicians such as Canada's Prime Minister Stephen Harper tend to invert the old humanist model and instead embrace "the multitude". Music and public music-making are deployed as a means of staging political theatre and constructing a personal brand. Taking cues from commercial advertising practices, since 2009 Harper has carefully cultivated his amateur music-

making as a powerful shorthand for a range of political values. Far from unproblematic, Harper's performances frequently create affective dissonance with the cultural values embedded in his chosen repertory.

Drawing upon sources from Castiglione to recent studies in music and advertising to Bourdieusian cultural theory this paper investigates the ways that Harper, the politician, has used music to construct a successful personal brand that often stands at odds with Harper, the man.

1.2

Le nord absent de *The Idea of North* de Glenn Gould

The Absent North in Glenn Gould's The Idea of North.

JEFFREY VAN DEN SCOTT
NORTHWESTERN UNIVERSITY

Pour Glenn Gould, *The Idea of North* explore la condition humaine, souligne la solitude et l'éloignement qu'il a tant valorisés dans sa vie personnelle. Chacun des cinq sujets interviewés pour cette œuvre de « radio contrapuntique » a vécu dans le nord canadien pendant une certaine période avant que Gould survienne dans leur vie, et chacun a exprimé l'éloignement et l'existence isolée que Gould associait à cette région.

Chaque interviewé, cependant, est une personne du sud qui « va dans le nord ». Les attitudes colonialistes dominent la majeure partie de l'œuvre. Ce qui est particulièrement absent de The Idea of North est le nord lui-même; la voix non pas de ceux qui vont dans le nord par choix, mais la voix de ceux qui vivent toute leur vie au nord. La voix nordique indigène demeure essentiellement non pertinente pour la représentation de la signification du nord telle qu'imaginée par Gould – une représentation très près de son propre commentaire : « C'était un programme au sujet du nord canadien, ostensiblement. Ce qu'il en est réellement... c'est 'la nuit noire de l'âme humaine'. C'était un essai très austère sur les effets de l'isolement sur le genre humain » (dans Paysant, 131). Cette présentation observe les implications de l'absence d'une voix autochtone qui place « l'idée du nord » de Gould aux antipodes, comme pour plusieurs encore à ce jour, de la réalité de l'expérience de ceux dont le quotidien est lié inextricablement à ce lieu non imaginé, et pas toujours isolé.

For Glenn Gould, *The Idea of North* explores the human condition, highlighting the solitude and remoteness that he so valued in his own life. Each of the five subjects interviewed for this "contrapuntal radio" work lived in the Canadian north for some period prior to Gould's intervention in their lives, and each expresses aspects of the remote, isolated existence Gould associated with this region.

Each interviewee, however, is a southerner and one who "goes to the north." Colonial attitudes prevail through much of the work. What is notably absent from The Idea of North is the North itself; the voice not of those who go north by choice, but the voice of those who live their entire lives in the north. The indigenous northern voice stays essentially irrelevant for Gould's imagined representation of the meaning of the north – a representation closely aligned to his own comment: "It was a program about the Canadian North, ostensibly. What it was really about… was 'the dark night of the human soul.' It was a very dour essay on the effects of isolation upon mankind" (in Payzant, 131). This presentation considers the implications of the missing aboriginal voice, which places "The Idea of North" for Gould, as it remains for many today, far removed from the reality of the experiences of those whose daily lives are inextricably bound to this non-imagined place, and not always isolated place.

1.3

Anarch… hein!? Le punk comme protestation dans la capitale canadienne au cours des années 1970

Anarch-eh!?: Punk as Protest in Canada's Capital in the 1970s

KAREN FOURNIER
UNIVERSITY OF MICHIGAN ANN ARBOR

Krims (2007) émet l'hypothèse d'une relation incontestable entre les œuvres musicales et les géographies urbaines dont elles sont issues. Il illustre la manière qu'a la musique de réagir au lieu et à l'époque de sa création et de les refléter. Trois décennies avant Krims, des exégètes du punk rock naissant (1977-1980) avaient déjà commencé à définir les diverses identités punk urbaines dans le cadre de travaux qui faisaient la distinction entre une variante britannique du punk, principalement à Londres (Hall, 1975; Hebdige, 1979; Laing, 1985) et deux variantes américaines distinctes, à New York (McNeil, 1997; Savage, 1992) et à Los Angeles (Blush, 2001; Mullen, 2002). Selon les travaux qui portent sur le punk britannique, cette variante subissait le joug des politiques sociales tyranniques qui ont conduit la classe ouvrière et la jeunesse immigrante à s'exiler dans des parties de la ville où, avec un peu de chance, elles deviendraient invisibles, thèse que Krims corroborera plus tard. Parallèlement, les variantes du punk américain étaient souvent décrites dans les travaux comme des réactions à un ensemble de circonstances urbaines spécifiques à leur lieu d'existence, par exemple la réaction à la dégradation des banlieues (à New York) et à la culture internaute (à Los Angeles).

La présente communication vise à transformer les mécanismes critiques de Krim en une interprétation de la scène punk, dynamique mais négligée sur le plan critique, qui a eu cours dans la capitale nationale du Canada dans les débuts du punk et qu'ont représentée des groupes comme The Action, Red Squares et les Bureaucrats (les exemples musicaux sont tirés des nombreux enregistrements de l'auteure). Comme le font d'autres études sur le punk dont il est question ici, la communication analyse la scène punk d'Ottawa par rapport à sa géographie urbaine particulière. Elle met notamment en relief les expressions de « mal de vivre », dans une ville gouvernementale qui ne s'était pas encore épanouie sur le plan culturel dans les années 1970, et de « mépris » de ce qui était perçu comme une génération hippie suffisante, attitude représentée à l'époque par le premier ministre Pierre Trudeau.

Krims (2007) theorizes a compelling relationship between musical works and the urban geographies out of which they arise, and illustrates how music both responds to, and reflects, the place and time of its origins. Writing three decades before Krims, scholars of early punk rock (1977-1980) had already begun to identify discrete urban punk identities in studies that distinguished between a British variant of punk based largely in London (Hall 1975, Hebdige 1979, and Laing 1985) and two differing American variants based in New York City (McNeil 1997 and Savage 1992) and Los Angeles (Blush 2001 and Mullen 2002). Those writing about

British punk argued, in a way that would later be consistent with Krims, that this variant was shaped by oppressive social policies that effectively exiled working class and immigrant youth to parts of the city where they would hopefully become invisible. Similarly, variants of American punk were often described in scholarship as reactions to a set of urban circumstances unique to their locales, like the reaction to suburban blight (in New York) and to surfer culture (in Los Angeles).The current paper seeks to turn Krims' critical mechanism towards a reading of the vibrant, but critically underexplored, punk scene that flourished in Canada's national capital in the early days of punk, represented by bands like The Action, Red Squares, and the Bureaucrats (for which the author has numerous recordings from which musical examples will be selected). Like the other studies of punk chronicled here, this paper will read Ottawa's punk scene against its unique urban geography, pointing notably to the scene's expressions of "boredom" with life in a government town that had yet to hit its cultural stride in the 1970s and "contempt" for what it viewed as the self-important hippy generation represented at the time by Prime Minister Pierre Trudeau.

1.4

Les aspects politiques de la construction d'histoires de la musique canadienne : la fabrication d'un mythe et Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté

The Politics of Constructing Canadian Music Histories: Mythmaking and Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté

COLETTE SIMONOT-MAIELLO
BRANDON UNIVERSITY

Selon Ferdinand Eckhardt dans Music from Within, Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté s'est souvent sentie comme un personnage de légende plutôt que comme une vraie personne. Une étude de documents clés reliés à Eckhardt-Gramatté révèle une campagne intense visant à la transformer en « grand compositeur » mythique, dès sa jeune enfance. Dans cette communication, j'examine les stratégies de fabrication d'un mythe utilisées par d'importantes personnes dans la vie de Eckhardt-Gramatté, pour ultimement affirmer que les efforts pour magnifier ses activités compositionnelles faussent et même éclipsent son importante contribution à titre d'interprète, de professeur et de mécène. En premier lieu, j'observe la publication de How and Why Sophie-Carmen Was Born, un conte tordu décrivant les efforts de sa mère pour créer un prodige musical féminin. Je me tourne ensuite vers l'œuvre du peintre expressionniste Walter Gramaatté, le premier mari de Eckhardt-Gramatté, qui a joué un rôle important dans la construction de l'image de sa femme en la prenant comme sujet de plus d'une centaine de portraits, en la représentant souvent avec ce qu'Alessandra Comini décrirait comme un « regard renfrogné à la Beethoven ». Les efforts de Gramatté ont intensifié ceux de sa femme, qui adoptait une coupe au carré sévère et portait souvent un complet avec veston et cravate, pour tenter d'effacer son genre afin qu'elle soit prise au sérieux comme compositeur. La monumentale biographie rédigée par son second époux, Ferdinand Eckhardt, abrégée sous le titre Music from Within, avec le sous-titre A Biography of the Composer S.-C. Eckhardt-Gramatté, se concentre en détail sur ses activités de compositeur et se lit souvent comme une ode à feu sa femme, qu'il décrit comme « un des compositeurs canadiens les plus connus ». Enfin, je souligne en quoi Appassionata : The Extraordinary Life and Music of Sonia Eckhardt-Gramatté, un documentaire de 2006, poursuit la fabrication du mythe en suggérant subtilement des liens entre Eckhardt-Gramatté et Beethoven.

According to Ferdinand Eckhardt in Music from Within, Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté often felt like a legendary character, not a real person. An investigation of key documents connected to Eckhardt-Gramatté reveals an intense campaign to mythologize her as a "great composer," beginning early in her childhood. In this paper, I examine mythmaking strategies of key people in Eckhardt-Gramatté's life, ultimately arguing that efforts to aggrandize her compositional activities distort and overshadow her important contributions as a performer, teacher, and patron. First, I consider the publication How and Why Sophie-Carmen Was Born, a convoluted tale describing her mother's efforts to conceive a female musical prodigy. I then turn to the work of expressionist painter Walter Gramatté, Eckhardt-Gramatté's first husband, who played an important role in constructing his wife's image by featuring her as subject in over one hundred portraits, often portraying her with what Alessandra Comini would describe as a "Beethoven scowl." Gramatté's efforts intensified those of his wife, who adopted a severe bobbed haircut and often wore a suit jacket and tie, aiming to erase her gender in order to be taken seriously as a composer. Her second husband, Ferdinand Eckhardt's monumental biography, abridged as Music from Within and subtitled A Biography of the Composer S.C. Eckhardt-Gramatté, focuses in detail on her compositional activities and often reads like an ode to his late wife, whom he describes as "one of Canada's best-known composers." Finally, I outline how Appassionata: The Extraordinary Life and Music of Sonia Eckhardt-Gramatté, a 2006 documentary, engages in mythmaking by subtly suggesting connections between Eckhardt-Gramatté and Beethoven.

séance session **2**

TABLE RONDE
ROUND TABLE

Regards croisés sur la recherché-création en musique : Fondements, collaborations, réalisations.

Round table: Crossed Perspectives on Research-Creation in Music: Foundations, Collaborations, Output.

11H00-13H00
PRZ 113

Présidente / Chair:
SOPHIE STÉVANCE
UNIVERSITÉ LAVAL

L'expression «recherche-création», relativement récente dans le monde scientifique et artistique, suggère une interaction étroite entre recherche (scientifique) et enrichissement du processus de création (artistique). Sa signification et son adoption dans le vocabulaire universitaire ont fait l'objet de discussions épistémologiques complexes où une définition unificatrice ne semblait pas couvrir l'hétérogénéité des usages. Au Canada, des chercheurs menant des projets de recherche-création ont développé des méthodes d'analyse scientifique et pédagogique visant au développement de ce domaine. Ailleurs dans le monde, on observe plus récemment une même tendance tentant d'établir des liens plus étroits entre étude et pratique de la musique.

L'objectif de cette session sera de croiser les regards par rapport à la définition même de la recherche-création en musique. Nous tenterons de faire apparaître de possibles généralités depuis nos points de vue particuliers de musicologues pour rendre compte de la diversité de la recherche-création en musique telle qu'elle se pratique en milieu universitaire au Canada et dans d'autres institutions. Dans le cadre de cette session, nous souhaitons que ce rassemblement de musicologues, de chercheurs-créateurs et de musiciens puisse permettre d'élargir la portée de la discipline. En croisant les regards, on examinera des approches méthodologiques et conceptuelles de la recherche-création en musique ; en réunissant plusieurs expertises concernant les activités de recherche-création en musique, on étudiera les possibles modes de collaboration rendus possibles par la discipline. Ainsi, nous tenterons de mieux comprendre cette approche appliquée et collaborative de la recherche par et à travers la création musicale, qui semble répondre à des enjeux de société.

Notre proposition réunit quatre musicologues actifs dans le domaine de la recherche-création en musique et qui développent des approches complémentaires sur la base de leurs projets récents. Chaque présentation décrira et proposera des réflexions critiques sur les stratégies de recherche-création et les méthodes utilisées dans le domaine, autant qu'elles examineront les possibles déclinaisons de l'expression et expliqueront les spécificités de la discipline au Canada, sans faire fi d'autres approches ailleurs dans le monde.

The expression "research-creation", relatively new in the scientific and artistic world, suggests a close interaction between research (scientific) and the enriching of the creative process (artistic). Its meaning and acceptance in scholarly vocabulary have been the topic of complex epistemological discussions in which a unifying definition has not seemed able to encompass the heterogeneity of uses. In Canada, researchers undertaking research-creation projects have developed scientific and pedagogical methods of analysis that aim to develop this field. Elsewhere in the world, a similar tendency attempting to establish closer connections between the study and the practice of music can be observed more recently.

The goal of this session will be to bring together different perspectives on the very definition of research-creation in music. We will attempt to ascertain potential generalizations emerging from our particular points of view as musicologists in order to reflect the diversity within research-creation in music as it is practiced in university settings in Canada and in other institutions. In the framework of this session, we would like this gathering of musicologists, researcher-creators, and musicians to allow the scope of the discipline to be broadened. In sharing crossed perspectives, we will examine methodological and conceptual approaches to research-creation in music; in gathering together many kinds of expertise relating to research-creation activities in music, we will study possible modes of collaboration made possible by the discipline. Thus, we will attempt to better understand this applied and collaborative approach to research by and through musical creation, which seems to be responding to societal issues.

Our proposal brings together four musicologists who are active in the field of research-creation in music and who are developing complementary approaches based on their recent projects. Each presentation will describe and propose critical reflections on research-creation strategies and methods used in the discipline, as well as examine possible variations of the expression and explain the specifics of the field in Canada, without disregarding other approaches elsewhere in the world.

2.1

Suivre le mouvement de la recherche-création : délimiter le cadre d'une interdiscipline

Getting on the Research-Creation Bandwagon: Delimiting the Scope of an Interdiscipline.

SERGE LACASSE
UNIVERSITÉ LAVAL

Dans notre récent ouvrage, Sophie Stévance et moi-même avons proposé une définition de la recherche-création en musique fondée sur l'interaction entre démarche artistique et questionnement scientifique, laquelle donne lieu à la fois à des résultats de recherche et une réalisation artistique. Plus précisément, la recherche-création implique que l'une ne peut survenir sans l'autre : c'est parce qu'il y a recherche scientifique que la réalisation artistique peut exister, et c'est parce qu'il y œuvre qu'on peut mener la recherche. Cette vision bidirectionnelle de la recherche-création peut donner lieu à une multitude de projets, qu'ils soient individuels ou collectifs. Dans cette communication, je propose une typologie des différentes formes sous lesquelles peut se manifester la recherche-création en musique en me basant à la fois sur les définitions existantes et des exemples de projets: quelle est la portée

de l'interdiscipline? Quand y a-t-il recherche-création? Et pourquoi est-il important de délimiter son épistémologie? La (trop) grande variété des définitions exige que l'on s'y penche sérieusement de manière à ce que la recherche-création ne devienne pas le fourretout « indisciplinaire » auquel on tend trop souvent à la réduire.

In our recent publication, Sophie Stévance and I proposed a definition of research-creation in music based on the interaction between artistic process and scientific inquiry and the way in which this leads to both research results and artistic creation. More specifically, research-creation implies that one cannot survive without the other: it is because there is scientific research that the artistic work can exist, and because of the artwork that research can be advanced. This bidirectional vision of research-creation can lead to a multitude of projects, be they individual or collective. In this communication, I propose a typology of the different forms in which research-creation in music is manifested, based both on existing definitions and on project examples: what is the scope of this interdiscipline? When is there research-creation? And why is it important to delimit its epistemology? The (too) wide variety of definitions requires us to seriously examine them in such a way as to prevent research-creation from becoming the "interdisciplinary" catchall to which it is too often being reduced.

2.2

La recherche-création en musique comme pratique collaborative : Tanya Tagaq en studio

Research-Creation in Music as Collaborative Practice: Tanya Tagaq in the Studio.

SOPHIE STÉVANCE
UNIVERSITÉ LAVAL

Sur la base d'un projet de recherche-création en musique récent mené avec Tanya Tagaq à l'occasion du mixage de son album Animism à l'Université Laval (Prix de musique Polaris 2014), cette contribution propose une réflexion a la recherche-création en musique en privilégiant une perspective collaborative. Notre approche de la recherche-création souligne, en particulier dans le domaine musical, la nécessité de la collaboration entre les acteurs (musicologues, chercheurs-créateurs et musiciens) réunis dans le cadre d'un projet commun, par la répartition des tâches en fonction de leur expertise. Au studio d'enregistrement, sur scène ou dans le laboratoire de recherche, il s'agit d'étudier et de favoriser des activités de collaborations et les interactions entre les acteurs au moment de la création musicale et de la recherche musicologique en train de se faire, de manière à contribuer à une meilleure compréhension de la recherche-création en musique, en en élargissant la portée. Ainsi envisagée, c'est-à-dire non plus en fonction de l'individu (le chercheur-créateur ou le créateur engagé en qualité d'artiste à l'université) mais du projet d'équipe, la recherche-création stimule la collaboration entre différents participants (chercheurs, chercheurs-créateurs et créateurs) : elle peut aussi les réunir autour d'un projet collectif mettant en œuvre les deux versants de la discipline, ce qui tend alors à des influences partagées entre les participants réunis. Car ce n'est pas tout que de vouloir les rassembler : il faut aussi pouvoir instaurer une synergie entre les démarches de recherche et de création afin de faire émerger des réalisations qui n'auraient pas pu naître autrement.

On the basis of a recent research-creation project done with Tanya Tagaq during the mixing of her album Animism at Université Laval (Polaris Music Prize 2014), this contribution proposes a reflection on research-creation in music that favours a collaborative perspective. Our approach to research-creation highlights, particularly in the field of music, the need for collaboration through expertise-based division of tasks amongst participants (musicologists, researcher-creators and musicians) who have come together for a shared project. In the recording studio, on stage or in the research lab, this means studying and fostering collaborative activities and the interactions between participants at the precise moments that musical creation and musicological research are taking place, in order to contribute to a better understanding of research-creation in music, by the broadening of its scope. Seen in this way, that is to say no longer focussed on the individual (the researcher-creator or the creator hired in an artistic role at a university) but rather on the group project, research-creation stimulates collaboration between different participants (researchers, researcher-creators and creators): it can also bring them together around a collective project that utilizes the two sides of the discipline, thus tending towards the participants sharing influences. It is not enough to want to enable a coming together: it is vital to successfully cultivate synergy between the research and creative approaches so that results may emerge that could not otherwise have existed.

2.3

La recherche-création comme espace dialogique de co-construction du sens.

Research-Creation as a Dialogical Space for the Co-construction of Meaning

CHRISTINE ESCLAPEZ
AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

Cette communication sera l'occasion d'explorer la dimension « dialogique » de la recherche-création en musique comme un espace de production de connaissances, réunissant chercheurs, créateurs et chercheurs-créateurs et favorisant une dynamique collaborative entre tous […]. Notre posture épistémologique privilégie une approche de type interactionniste (par ex.: Le Breton 2004; Herbert [1934] 2006; Harold et al. 2007), ou éco-situationnelle (Vecchione 2007). Cette conception de la recherche-création en arts interroge la problématique de la co-construction du sens telle qu'elle se pose actuellement dans le champ des sciences humaines. Cette conception de la recherche-création en arts interroge la problématique de la co-construction du sens telle qu'elle se pose actuellement dans le champ des sciences humaines. Selon Madeleine Akrich (2013), le terme même de co-construction du sens est récent et son extension actuelle peut être soulignée comme une nouvelle modalité de production de connaissance. On note, par exemple, que les sciences du langage, la psychologie du développement, les sciences de l'éducation, la sociologie ou la science politique développent de nouvelles perspectives de recherche à partir de ce dispositif d'élaboration et de conduite de projets. La question de la co-construction du sens questionne la problématique de l'engagement des différents acteurs en présence dans l'élaboration d'un projet de recherche-création qui, alors élargi

dans le champ actuel de l'interartistique, multiplie les différentes expertises et compétences : chercheurs, créateurs, producteurs, directeurs artistiques, ingénieurs, techniciens, preneurs de son, metteurs en scène, scénographes, etc. La co-construction du sens est donc ici conçue sous l'angle de la responsabilité partagée (Bakhtine). Nous proposons d'interroger cette posture épistémologique en relatant les différentes étapes du projet de recherche-création en cours mené en collaboration avec la pianiste et improvisatrice Nathalie Négro. L'objectif est de mettre en relief cette participation entre musicologue et musicienne en faisant ressortir les différentes étapes du processus de recherche et de création en train de se faire et en train de s'influencer mutuellement. Il s'agira donc d'interroger, notamment par le biais d'entretiens formels et informels et de la tenue d'un journal de bord, les impacts de cette collaboration sur l'élaboration - en cours - de la dernière création de la musicienne et sur la recherche, et de comprendre en quoi la recherche de type ethnographique, où la musicologue amène l'artiste à la conscientisation de sa pratique, nourrit la création.

This communication will be an opportunity to explore the "dialogical" dimension of research-creation in music as a space for the production of knowledge, bringing together researchers, creators, and researcher-creators as well as favouring a collaborative dynamic amongst them [...]. Our epistemological stance favours an approach that is interactionist (ex. Le Breton 2004; Herbert [1934] 2006; Harold et al 2007) or eco-situational (Vecchione 2007). This notion of research-creation in art questions the issue of co-construction of meaning as it is currently being addressed in the social sciences. According to Madeleine Akrich (2013), the expression co-construction of meaning itself is recent, and its current extension can be highlighted as a new mode of production of knowledge. We can observe, for example, that the fields of linguistics, developmental psychology, education, sociology or political science are developing new research perspectives based on this system of elaborating and carrying-out projects. The question of co-construction of meaning probes the issue of the level of engagement by different actors present in the elaboration of a research-creation project that, having expanded into the current field of "inter-artistic" work, multiplies the various types of skills and expertise: researchers, creators, producers, artistic directors, engineers, technicians, sound mixers, directors, scenographers, etc. The co-construction of meaning is thus conceived of, in this case, from the perspective of shared responsibility (Bakhtin). We propose to investigate this epistemological stance by recounting the various steps in the ongoing research-creation project being carried out in collaboration with the pianist and improviser Nathalie Négro. The goal is to emphasize this participation between musicologist and musician by drawing attention to the different steps in the research and creation process, as it unfolds and as it fosters mutual influence. This means investigating, primarily through formal and informal interviews as well as a project journal, the impact of this collaboration on the – ongoing – elaboration of the most recent creative output of the musician as well as on the research, and seeking to understand how ethnographic research, in which the musicologist brings the artist to awareness of his or her own practice, can nourish the creative process.

2.4

Études des procédés et des paradigmes propices à la mise en oeuvre d'un projet de recherche-création en arts numériques.

Mechanism of Cooperation Between Computer Scientist Researchers and Musicians during a Virtual Opera Creation

JOCELYNE KISS
UNIVERSITÉ LAVAL

À travers l'exemple d'une étude présentant les phases d'élaboration d'une oeuvre artistique ayant donné lieu à la création d'un opéra virtuel interactif, on examinera les synergies qui se sont établies entre les chercheurs en informatique et les artistes en art numérique. On questionnera ces associations en vue de mettre en relief les possibles points communs entre les différents types de collaboration. Nous tenterons de discerner si certains paradigmes sont plus propices que d'autres pour ouvrir un dialogue (Berthoz 2005) et de présenter un terrain d'investigation commun entre les artistes et les chercheurs (Bret 2003). Plutôt que de dégager une méthode, on propose plutôt d'esquisser des procédés les plus à même à encourager ce type de coopération. On avancera notamment que la mise en commun de réflexions sur des dimensions esthétiques au sens de la perception permet de dégager des visions communes (Ritter 2003). Ainsi, de manière itérative, la modélisation de la sensorialité pour réaliser le dispositif dans le contexte de cette pièce a demandé aux chercheurs de s'inspirer des singularités de l'artiste, et de son côté l'artiste va se servir de ces modèles pour impliquer le public au sein de ses oeuvres lesquelles dégageront des particularités dont le chercheur devra tenir compte de manière circulaire (O'Sullivan 2010). On constatera aussi que la mise en place de postulats théoriques communs a été nécessaire pour réaliser ce type de réflexivité dans un esprit collaboratif et ainsi obtenir des résultats à la fois innovants et originaux.

Through the example of a study presenting the elaboration phases of an artistic project that lead to the creation of an interactive virtual opera, we will examine the points of synergy that were established between computer science researchers and creators of digital art. We will question these associations in order to highlight the possible points in common between the different types of collaborations. We will attempt to discern if certain paradigms are more favourable than others to the fostering of dialogue (Berthoz 2005) and present a shared investigative terrain for artists and researchers (Bret 2003). Rather than developing a method, we propose instead to outline the procedures that are most favourable to this type of cooperation. Primarily, we will suggest that the bringing together of thoughts on aesthetic dimensions in the sense of perception allows us to identify shared perspectives (Ritter 2003). Thus, iteratively speaking, the modelling of sensoriality to achieve the structure in the context of this piece required researchers to draw inspiration from the singularities of the artist who will, in turn, use these models to get the public involved in his or her works, which will lead to particularities that the researcher will have to take into account in a cyclical manner (O'Sullivan 2010). We can also observe that the establishment of shared theoretical assumptions was necessary in order to produce this type of reflexivity in a collaborative spirit and thus obtain innovative and original results.

séance session 3

EUROPE

11h00-13h00
PRZ 220

Présidente / Chair:
JON-TOMAS GODIN
BRANDON UNIVERSITY

3.1

Masques et signification : le rôle du Carnaval de Schumann dans Fräulein Else d'Arthur Schnitzler

Masks and Meaning: The Role of Schumann's Carnaval in Arthur Schnitzler's Fräulein Else

KENNETH DELONG
UNIVERSITY OF CALGARY

Le roman court Fräulein Else (Mademoiselle Else, 1924) d'Arthur Schnitzler est l'une des rares œuvres littéraires à contenir de la notation musicale. Schnitzler, un collègue et ami de Freud à Vienne, est principalement considéré de nos jours comme une figure littéraire importante, l'auteur de La Ronde (Reigen) et de nombreux romans courts et nouvelles.

Fräulein Else a pour toile de fond une station thermale autrichienne à la mode – où de la musique (à laquelle le titre renvoie) est jouée en arrière-plan – et pour intrigue une jeune femme séduisante à qui un homme d'affaires prospère demande de poser nue, en échange de quoi il s'engage à sauver sa famille d'un désastre financier. L'histoire, racontée à la première personne comme un monologue intérieur (dont le style s'apparente à celui du novateur Le lieutenant Güstl [1905] de Schnitzler) intègre trois extraits du Carnaval de Schumann.

La présente communication, en s'appuyant sur des études antérieures de Cathy Raymond et de Jon D. Green, aborde l'interaction entre la musique et l'intrigue. Dans celle-ci, la réaction d'Else au chantage émotif devient progressivement surréaliste, carnavalesque; ses émotions brusquement changeantes offrent un parallèle avec les divers mouvements du Carnaval, exécutés dans la station thermale. La communication démontre l'existence d'associations symboliques entre l'intrigue et la musique, par exemple entre les sections « Florestan », « Coquette », « Lettres dansantes » et les éléments de l'histoire. La section « Papillons » (entendue dans Carnaval) est traitée comme une trame musicale qui relie les masques derrière lesquels se cachent les personnages en se faisant passer pour quelqu'un d'autre.

À la fois tragédie bourgeoise et cas typique du modernisme naissant, Fräulein Else de Schnitzler utilise la musique à titre de symbole social et artistique pour décrire le milieu complexe de la Vienne de Mahler.

Arthur Schnitzler's novella Fräulein Else (1924) is one of a very few literary works to contain musical notation. Schnitzler, a colleague and friend of Freud in Vienna, is known today principally as an important literary figure, the author of La Ronde (Reigen) and numerous short stories and novelle.

Fräulein Else is set against the backdrop of a fashionable Austrian spa town, in which music (cited specifically by title) plays in the background in the context of a story in which young, attractive woman finds herself being asked to pose nude for a wealthy business man in exchange for his rescuing the family from financial disaster. The story, told in the first person as an interior monologue (similar in style to Schnitzler's ground-breaking Lieutenant Güstl [1905]) includes three excerpts from Schumann's Carnaval.

This paper, drawing upon previous scholarship by Cathy Raymond and Jon D. Green, treats the interrelationship of music and plot, in which Else's response to emotional blackmail gradually takes on a surealistic, carnival-like quality, her rapidly changing emotions paralleled by the different movements of Carnaval being played at the spa. Symbolic associations between plot and music are shown to exist, for example, between the "Florestan," "Coquette," and "Lettres dansantes" sections and elements of story. "Papillons" (heard within Carnaval) is treated as a musical thread to link the masks behind which the characters hide and pose.

Simultaneously bourgeois tragedy and an example of early modernism, Schnitzler's Fräulein Else employs music as a social and artistic symbol to portray the complex world of Mahler's Vienna.

3.2

Le dialogue des cultures : une conversation entre Russes et Français sur l'orientalisme

Dialogue of Cultures: Russian-French Conversation on Orientalism.

ADALYAT ISSIYEVA
MCGILL UNIVERSITY

L'influence de la Saison russe sur le modernisme français et la culture occidentale en général est bien connue des multiples chercheurs qui l'ont étudiée (Schaeffner, Garafola, Davis). On entend moins souvent parler du fait que l'orientalisme russe a pris racine en Europe et qu'à bien des égards, il doit son existence à l'orientalisme français. Au fil du 19e siècle, bon nombre d'hommes de lettres, de peintres et de linguistes russes s'en sont inspirés eux aussi. Vereshchagin, célèbre peintre de guerre russe, a étudié auprès du grand peintre et sculpteur français de l'orientalisme, Gérôme. Le linguiste Boldyrev a reçu sa formation auprès du Français de Sacy, linguiste et orientaliste. Les poètes Pushkin et Lermontov se sont nourris de la littérature classique française, y compris les Lettres persanes de Montesquieu et Zaïre de Voltaire. Des Russes orientalistes du 19e siècle se sont aussi inspirés des Français dans certaines de leurs compositions musicales. Rimsky Korsakov, par exemple, dans son œuvre symphonique Antar s'est servi de chansons arabes originales tirées de l'Album de douze chansons arabes de Daniel. D'ailleurs, on peut entendre dans la Judith de Serov des échos des clichés opératiques français de l'œuvre Le Prophète de Meyerbeer. À la fin du 19e siècle, malgré les politiques de rapprochement franco-russes, l'attitude des Russes par rapport à l'orientalisme français est devenue plus critique. Mon exposé considérera la dynamique du dialogue culturel franco-russe sur l'orientalisme. En m'inspirant de sources russes qui parlent de l'orientalisme français (occidental) et d'extraits de pièces russes symphoniques, opératiques et de musique de chambre du 19e siècle, j'aborderai les questions suivantes : Que pensaient les compositeurs russes

de l'orientalisme français (occidental)? Étaient-ils réceptifs aux relations politiques entre les deux pays? Parmi les éléments musicaux (rythme, mélodie, harmonie et timbre), lesquels jugeaient ils convenable d'emprunter?

The influence of the Saisons Russe on French modernism and Western culture in general is well-known and discussed by many researchers (Schaeffner, Garafola, Davis). Less emphasised is the fact that Russian Orientalism emerged from European stimuli and that, in many respects, its very existence is indebted to French Orientalism. In the course of the nineteenth century, many Russian literary men, painters, and linguists learnt from French Orientalists. Famous Russian war artist Vereshchagin studied with great French Orientalist painter and sculptor Gérôme, linguist Boldyrev was trained by famous French linguist and Orientalist de Sacy, poets Pushkin and Lermontov were nurtured by the French classical literature, including Montesquieu's Lettres persanes and Voltaire's Zaire. Some nineteenth-century Russian Orientalalist musical compositions were also inspired by French sources. For example, in his symphonic work Antar, Rimsky-Korsakov used original Arabic songs from Daniel's Album de douze chansons Arabes and reverberations of French operatic clichés from Meyerbeer's Le Prophète can be heard in Serov's Judith. At the end of the nineteenth-century, despite Russian and French policies of rapprochement, the attitude of the Russians towards French Orientalism became more critical. This paper considers dynamics of Russian-French cultural dialogue on Orientalism. Using Russian sources discussing French (Western) Orientalism as well as selected nineteenth-century Russian symphonic, operatic, and chamber pieces, it addresses the following questions: What did Russian composers think about French (Western) Orientalism and were they receptive to the political relations between the two countries? What musical elements (rhythmic, melodic, harmonic, and timbral) did they consider (in)appropriate to borrow?

3.3

Réexamen du Mandarin merveilleux de Bartók

Reconsidering Bartók's The Miraculous Mandarin

CHRISTOPHER ANTILA
LYDIA HUANG
MCGILL UNIVERSITY

Malgré l'ambiguïté de l'intrigue du Mandarin merveilleux, la gamme des interprétations publiées est curieusement limitée. De précédents travaux musicologiques soutiennent que l'« étreinte » paroxystique entre la fille et le mandarin représente le triomphe de celle-ci sur la conjoncture socioéconomique dans laquelle elle évolue. Cependant, ces travaux ne partagent pas le même avis quant à la source de rédemption (Downes, Lampert, Szabolcsi, Vinton). À partir des écrits de Foucault et de Bhabha sur l'identité sexuelle et raciale, nous proposons deux nouvelles lectures. Celles-ci débordent le point de vue économique et suggèrent des interprétations différentes de l'étreinte ainsi que de l'identité du mandarin.

En premier lieu, nous considérons l'étreinte comme l'instant final d'une agression sexuelle, et resituons la fille en tant que victime rescapée au lieu de simple héroïne. De ce point de vue, le moment que la plupart des chercheurs interprètent comme une victoire sur le mandarin devient plutôt une défaite. Nous nous demandons pourquoi les chercheurs ont jusqu'à présent ignoré cette perspective, qui nous semble tellement évidente, et quelles en sont les implications pour les interprètes.

En second lieu, nous envisageons le mandarin sous l'angle d'un ancien bureaucrate chinois, exilé de sa terre natale en raison de la perte de sa position sociale. Cela fait contraste avec la représentation courante du mandarin comme symbole unidimensionnel des paysans hongrois (Downes, Vinton). Notre mandarin n'est pas simplement une allégorie, mais plutôt un sujet doté de besoins et de désirs propres.

En inscrivant les fils enchevêtrés de l'œuvre dans un réseau de relations de pouvoir, nous obtenons une perspective élargie sur tous les intervenants : les personnages de l'intrigue, nous-mêmes et d'autres chercheurs. De fait, une telle démarche constitue le but de la musicologie.

Despite the inherent ambiguity of The Miraculous Mandarin's plot, the published range of interpretations is puzzlingly restricted. Previous musicological research constructs the climactic "embrace" between the Girl and the Mandarin as the Girl's triumph over the socioeconomic conditions of her existence, while disagreeing over the source of redemption (Downes, Lampert, Szabolcsi, Vinton). Drawing upon Foucault's and Bhabha's writings about sexual and racial identities, we produce two new readings that move beyond an economic focus, emphasizing different interpretations of the embrace and the Mandarin's identity.

First, we interpret the embrace as the final moment of a sexual assault, repositioning the Girl as a surviving victim rather than a simple heroine. From this perspective, the moment most scholars cast as a victory over the Mandarin instead becomes one of defeat. But why have previous scholars ignored this perspective that seems so obvious to us, and what are the implications for performing artists?

Second, we read the Mandarin as a former Chinese bureaucrat, estranged from his homeland by the destruction of his former social position. This contrasts the common portrayal of the Mandarin as a one-dimensional symbol of Hungarian peasants (Downes, Vinton). Our Mandarin is not merely an allegory, but rather a subject with his own needs and desires.

By considering a work's entanglement in a network of power relations, we gain a much broader perspective on all the subjects involved: characters in the plot, ourselves, and other scholars. Indeed, such learning is the goal of musicology.

3.4

L'orchestration associative de Wagner et la fonction symbolique de la clarinette basse dans Tristan und Isolde

Wagner's Associative Orchestration and the Symbolic Function of the Bass Clarinet in Tristan

JULIE ANNE NORD
WESTERN UNIVERSITY

Dans Oper und Drama (1851), Richard Wagner définit le timbre instrumental comme « le pur organe du sentiment » qui augmente la capacité de l'orchestre « d'exprimer l'ineffable ». Mon exposé affirmera que l'orchestration de Wagner s'inscrit dans un système sémiotique de signification musicale plus large, dont ses drames musicaux sont imprégnés. En m'inspirant de l'idée de Thomas Turino, selon laquelle les symboles d'un système sémiotique peuvent revêtir plusieurs significations ou peuvent être associés à d'autres symboles (ce qu'il appelle la stratification sémiotique et la formation de faisceaux sémiotiques), j'examinerai le rôle sémiotique que joue la clarinette basse dans la représentation du roi Marke dans Tristan und Isolde (1857 1859).

Quand Richard Strauss a enrichi le Traité d'instrumentation et d'orchestration de Berlioz (1904), il a assimilé l'utilisation que fait Wagner de la clarinette basse à la « résignation solennelle ». Si cette résignation est évidente dans la complainte de Marke dans le deuxième acte, Wagner a employé cet instrument tout au long de Tristan afin d'élargir ce thème. Je désignerai d'importantes lignes de clarinette basse dans tout le drame, en étudiant le libretto correspondant et en démontrant que la clarinette basse symbolise au départ le roi Marke, puis les concepts d'honneur et de chevalerie. En se servant de la clarinette basse pour représenter à la fois le roi et l'honneur, Wagner les lie non seulement sur le plan musical, mais encore sur le plan idéologique en une « stratification » sémiotique. En définitive, la clarinette basse dans cette composition de Wagner illustre l'état d'âme de Marke, qui finit par pardonner à Tristan et à Isolde après avoir prôné l'honneur chevaleresque.

In Oper und Drama (1851), Richard Wagner called instrumental timbre the "pure organ of the Feeling," contributing to the orchestra's ability to "utter the unspeakable." My paper asserts that Wagner's orchestration is a part of the larger semiotic system of musical meaning that permeates his music dramas. Drawing on Thomas Turino's idea that symbols in a semiotic system can take on multiple layers of meanings or can be combined with other symbols (what he calls semiotic snowballs and bundling respectively), I examine the semiotic role of the bass clarinet in Wagner's depiction of King Mark in Tristan und Isolde (1857–59).

When Richard Strauss expanded Berlioz's Treatise on Orchestration (1904), he identified Wagner's use of the bass clarinet to express "solemn resignation." While this resignation is unmistakable in Mark's Act II lament, Wagner used the instrument throughout Tristan to suggest larger themes. I identify prominent bass clarinet lines throughout the drama, studying the corresponding libretto and demonstrating how the bass clarinet symbolizes first King Mark and then ideas of honour and chivalry. By using the bass clarinet as a symbol of both the king and of honour, Wagner connects them not only musically, but also ideologically in a semiotic "snowball." Ultimately, Wagner's use of the bass clarinet illustrates Mark's move from upholding chivalric honour to his forgiveness of Tristan and Isolde.

séance session **4**

TABLE RONDE *ROUND TABLE*

Pop Music at the Center: Popular Music in Higher Education

Pop Music at the Center: Popular Music in Higher Education

11h00-13h00
PRZ 307

Présidente / Chair:
MICHAEL MACDONALD
MACEWAN UNIVERSITY

L'école de musique d'une université n'est pas une usine, c'est un organisme. Mais souvent, l'éducation musicale de l'université est prise dans un discours de formation professionnelle. Les étudiants sont formés pour performer. C'est comme si, à vol d'oiseau, on pouvait voir dans le plafond de l'école de musique une série de chambres reliées par des convoyeurs à courroies. Les courroies transportent les corps humains d'un point à l'autre jusqu'à ce qu'à sa sortie, on marque l'étudiant « produit ». Évidemment, travailler dans une école de musique n'est en rien comme cela. En lieu et place de la métaphore mécaniste de la production d'étudiants, une métaphore deleuzienne du rhizome serait plus appropriée. Dans le plafond, vous découvrez des structures de racines en rhizomes qui se répandent dans tout l'immeuble, entrant par tous les points possibles et dépassant par toutes les sorties imaginables. L'école de musique est un produit de courants liés à la vie artistique de la ville, la région et le pays, de plus en plus impliquée dans les forces de la production artistique mondiale. Walter Mignolo a noté que l'université doit être comprise comme un projet colonial. Cela peut aider à expliquer pourquoi les étudiants contemporains continuent d'avoir davantage accès à Bach puis aux Beatles ou à Beyoncé. Il n'y a tout simplement pas beaucoup d'universités qui offrent des programmes d'enseignement spécifiques à la musique populaire. Mais c'est en train de changer. Et avec cela, les valeurs et les attentes des écoles de musique changent également.

Cette table ronde va offrir les premiers éléments de conversation pour voir comment créer un enseignement en musique populaire basé sur le développement de musiciens critiques et inventifs, capables de contribuer positivement à l'industrie locale et éthique en musique populaire. Cette table ronde se concentrera sur le développement de l'École de musique populaire, les développements curriculaires et pédagogiques qui se produisent, les luttes qui amènent le changement et les stratégies qui sont actuellement explorées.
La table ronde comprend cinq professeurs du MacEwan University Music Program (le seul baccalauréat en jazz et musique populaire contemporaine de l'ouest du Canada) : Dr. Michael MacDonald (président), Dr. William Richards, Dr. Tom Van Seters, Dr. Craig Brenan et M. Paul Johnston.

La séance débutera par une vue d'ensemble présentée par le président, Michael MacDonald. Chaque membre offrira ensuite une brève présentation de son point de vue personnel et partagé d'expert, son expérience et sa vision dans le contexte de ce sujet. Chaque membre fournira des commentaires supplémentaires, puis le public sera invité à se joindre à la conversation. Les contributions de **Michael Macdonald** portent sur les études culturelles, **William Richards** parlera des nouvelles orientations dans le curriculum de la théorie de la musique, **Tom Van Seters** et Craig Brenan vont parler de l'interprétation et de la pédagogie, et **Paul Johnston** abordera le changement radical qui a eu lieu dans l'industrie de l'enregistrement et de la responsabilité de l'université dans ce domaine, aujourd'hui et dans l'avenir.

The university music school is not a factory; it is an organism. But so often university music education is framed within a discourse of vocational training. Students are trained to perform. It is as if, from a bird's eye view, that if one were to peel back the ceiling of the music school you would discover a series of rooms connected by conveyor belts. The belts shuttle human bodies from point to point until, stamped with the manufacturing date, students leave "produced." Of course, working in a music school is nothing like this. Instead of a mechanistic metaphor of student production, a Deleuzian metaphor of the rhizome would be more appropriate. Peeling back the ceiling, you discover a rhizomatic root structure permeating the entire building, entering from all available entrances and shooting out all available exits. The music school is a product of flows connected to the artistic life of the city, region, and country, and increasingly is implicated into the forces of global artistic production. Walter Mignolo has noted that the university should be understood as a colonial project. This may help explain why contemporary students continue to have more access to Bach then to the Beatles or Beyoncé. There are just not many universities that offer programming in location specific popular music education. But this is changing. And with the change comes a shift in the values and expectations of music schools.

This panel will forward the first steps of a conversation on how to create a popular music education focused on developing critical and inventive musicians capable of contributing to the growth of a local, ethical popular music industry. This roundtable will focus on the development of the Popular Music School, the curricular and pedagogical developments that are occurring, the struggles that change introduces and the strategies that are being explored.

The panel is comprised of five faculty members of the MacEwan University Music Program (western Canada's only BMus in Jazz and Contemporary Popular Music): Dr. Michael MacDonald **(panel chair),** Dr. William Richards, Dr. Tom Van Seters, Dr. Craig Brenan, and Mr. Paul Johnston.

The session will begin with an overview presented by the chair, Michael MacDonald (author of this proposal). Each member will then contribute a brief presentation from the point of view of personal and shared expertise, experience and vision in context of this subject. Each member will provide additional comments, and then audience will be invited into the conversation. Michael Macdonald's contributions are from the perspective of cultural studies, William Richards will speak to new directions in music theory curriculum, Tom Van Seters and Craig Brenan will talk about performance and pedagogy, and Paul Johnston will address the sea change that has taken place in the recording industry and the university's present and future responsibility in this area.

MERCREDI
LE 3 JUIN
APRÈS-MIDI ET SOIRÉE

WEDNESDAY
JUNE 3
AFTERNOON/EVENING

séance
session 5

CHANTER
SINGING

14h00-16h00
PRZ 121
(SALLE FREIMAN /
FREIMAN HALL)

Présidente / Chair:
DILLON PARMER
UNIVERSITÉ D'OTTAWA/
UNIVERSITY OF OTTAWA

5.1

Chanter dans « The Peg » : des échanges de chœurs anglo-canadiens et mennonites à Winnipeg au Manitoba (1920-1960)

Singing in "The Peg": Anglo-Canadian and Mennonite choral exchanges in Winnipeg, Manitoba (1920 – 1960)

MURIEL SMITH
UNIVERSITY OF YORK (UK)

Depuis près d'un siècle, le chant choral est une caractéristique principale de l'art savant à Winnipeg. Entre les années 1920 et 1960, deux groupes démographiques se sont fortement identifiées au chant choral comme repère culturel. D'un côté, la société anglo-canadienne de descendance britannique, politiquement et économiquement dominante, a permis la dissémination de la culture chorale anglaise dans leur communauté. D'un autre côté, le groupe immigrant ethno-religieux des Mennonites russophones et germanophones, dont le chant choral a longtemps été au cœur de la vie rurale, a donné un nouveau sens à l'activité comme expression de leur nouvelle identité urbaine. Chaque groupe a fait tout en son pouvoir pour atteindre l'excellence en chant choral, avec ses propres idéaux culturels et ses limites. À l'occasion, leurs univers se sont croisés. Cette communication étudie les échanges musicaux entre ces communautés, et observe les résultats, formés en partie par les changements sociétaux, qui ont mené à un déplacement de l'équilibre du pouvoir. Les Mennonites ont en effet commencé à atteindre de la notoriété dans des chorales municipales qui avaient auparavant été dominées par des Anglo-Canadiens. Ce propos apporte également une excellente opportunité pour démontrer la pertinence de la théorie de Pierre Bourdieu au sujet du capital culturel et de la théorie du pouvoir de Michel Foucault. La méthodologie utilisée comprend la lecture de recherches antérieures (Berg [1985, 2003], Keiller [2006], Klassen [1995], Letkemann [2007], Schellenberg [1968], Richards [2001], Small [1998] Smith [2006], Stokes [1994], Tippet [1990], Titon [2004]), l'exploration des archives de diverses chorales, l'entrevue de choristes et de chefs de chœurs, la recherche systématique et la lecture de mémoires, revues et journaux locaux. Cette communication contribue à la conversation au sujet des réseaux musicaux, des lieux et des espaces dans les centres urbains du Canada.

For nearly a century, choral singing has and continues to be a defining characteristic of Winnipeg's high art culture. Between the 1920s and 1960s, two demographic minorities strongly identified choral singing as a cultural marker. On one hand, the politically and economically dominant Anglo-Canadian (British-heritage) society enabled the dissemination of English choral culture in their community. On the other hand, the immigrant, ethno-religious group of German and Russian speaking Mennonites, where choral singing had long been central to their rural way of living, re-signified the activity as an expression of their new urban identity. Each group was striving to achieve choral excellence within their own cultural ideals and boundaries. Occasionally their worlds intersected. This paper investigates the musical exchanges between these communities, and considers the outcomes, shaped in part by societal changes, that resulted in a shift in the balance of power. Mennonites began to attain prominence in city choirs that had once been dominated by Anglo-Canadians. This discourse also provides an excellent opportunity to demonstrate the relevance of Pierre Bourdieu's theory of cultural capital and Michel Foucault's theory or power. Methodology included the reading of previous research (Berg (1985, 2003), Keiller (2006), Klassen (1995) Letkemann (2007), Schellenberg (1968), Richards (2001), Small (1998) Smith (2006), Stokes (1994),Tippet (1990), Titon (2004)), archival exploration of various choral groups, interviews with choristers and choral

conductors, and the systematic searching and reading of memoirs, journals and local newspapers. This paper contributes to conversation about musical networks, places and spaces in urban Canadian centres.

5.2

Le chant de la périphérie : la population copte à l'ère numérique et des satellites

Singing Belonging in the Periphery: Performing Coptic Citizenry in New Digital and Satellite Realities

CAROLYN M. RAMZY
CARLETON UNIVERSITY

Il est permis de croire que Maher Fayez est le télévangéliste chrétien le mieux connu de l'Égypte. Il apparaît sur bon nombre de chaînes satellites évangéliques, et son ministère sur les médias sociaux est captivant. Il anime aussi fréquemment des retraites spirituelles dans le cadre de « pèlerinages spirituels » coptes dans des monastères et des centres spirituels éloignés du Caire, la capitale effervescente de l'Égypte. Les taratīl, le genre de chants religieux le plus populaire à ne pas être intégré au canon liturgique orthodoxe, occupent une place de choix au sein de ses ministères réels et virtuels. Bien que le clergé orthodoxe les conteste farouchement, ses taratīl font partie du paysage sonore copte. Le son que produit Fayez est également unique. Par son usage de la modification électronique de sa voix et d'Auto-Tune, Fayez prêche que nul n'a besoin d'attendre de mourir pour recevoir la citoyenneté céleste, une pierre angulaire de la théologie copte, mais que cette citoyenneté s'enchâsse dans une expérience de vie pieuse. En me servant de la notion d'idéologies sémiotiques de Webb Keane (Keane 2003) et de la matérialité des paroles de ses chansons, j'étudierai les sons électroniques et modifiés des taratīl afin de prouver la présence sonore et matérielle de Dieu. Je soutiendrai surtout que les mécanismes qui transforment le timbre vocal reflètent l'ambivalence des Coptes au sujet de leur appartenance à l'Égypte d'après les soulèvements de 2011. Puisque les concerts de Fayez sont généralement donnés dans des « théâtres secrets » (Hokosawa 1984) virtuels ou transmis par satellites, ainsi que dans des infrastructures spirituelles et secrètes situées à l'extérieur du Caire, je poserai une question. De quelle manière l'utilisation que fait Fayez des technologies de modification électronique de la voix peut-elle cultiver chez les Égyptiens de nouveaux modes d'appartenance loin de la capitale nationale et contribuer à l'augmentation d'un contre public copte au sein des réalités privées, virtuelles et satellites?

Maher Fayez is arguably the most famous Christian televangelist in Egypt, appearing on a number of evangelical satellite channels as well as in a vibrant digital ministry on social media. Routinely, he also hosts spiritual retreats as part of growing Coptic "spiritual pilgrimages" to distant monasteries and spiritual centers outside of Egypt's bustling capital city, Cairo. Central to his real and digital ministries are taratīl, the most popular song genre outside of the Orthodox liturgical canon. Despite being fiercely contested by Orthodox clergy, his taratīl are ubiquitous to Coptic soundscapes. Fayez' sound is also unique. In his use of the mediated and auto-tuned voice, Fayez preaches that a heavenly citizenship, a corner stone of Coptic epistemology, does not have to wait for the afterlife, but rather, is central to a pious and lived experience. Using Webb Keane's notion of semiotic ideologies (Keane 2003) and the materiality of song texts, I investigate the materiality of taratīl's auto-tuned and electronicized sounds as sonic evidence and materiality of God's presence. More importantly, I argue that mechanisms that change vocal timbre reflect Coptic ambivalences about belonging to a lived Egypt following the 2011 uprising. As Fayez's performances largely take place in "secret theaters"(Hokosawa 1984) of digital and satellite realms and in hidden spiritual infrastructures outside of Cairo, I ask how does Fayez's use of auto-tuned technologies cultivate new modes of belonging outside of the nation's lived capital center and contribute to increasingly private and periphery Coptic counterpublics in digital and satellite realities?

5.3

« Adieu, monde futile, je rentre chez moi » : la mort porteuse d'espoir dans The Sacred Harp

"Farewell Vain World I'm Going Home": Death as Hope in The Sacred Harp

FRANCES MILLER
YORK UNIVERSITY

Le chant sacred harp est une tradition chorale enracinée dans le Sud américain, où les pratiquants se rassemblent depuis bientôt deux siècles pour chanter des hymnes tirés d'un livre rectangulaire qui porte le même nom. Les paroles de The Sacred Harp incarnent la culture religieuse de laquelle elles sont dérivées et rappellent continuellement les thèmes de l'agonie, de la mort et de la résurrection.

On retrouve 231 fois le mot « mort » et ses synonymes les plus proches dans The Sacred Harp, sans compter toutes les allusions à cette réalité que fait l'hymnaire historique. Le terme « maison » apparaît 148 fois en 89 cantiques. On l'utilise le plus souvent pour suggérer la pensée de « rentrer chez soi », de mourir, d'aller au ciel. Selon ce point de vue, on ne doit pas craindre la mort puisqu'elle est source d'espoir et le moyen par lequel on entre dans le repos éternel.

Mon exposé portera sur la recherche faite au sujet de la tradition Memorial Lesson du chant sacred harp (Miller 2010). J'y examinerai le concept de « la mort porteuse d'espoir » dans The Sacred Harp, en commençant par le motif « je rentre chez moi » et la façon dont on s'en sert pour évoquer l'espoir que procure la mort. En m'inspirant de dossiers historiques et de documents d'archives, je décrirai la vie des premiers chanteurs de sacred harp. Je présenterai ensuite des données tirées d'entrevues faites auprès de compositeurs et de chanteurs modernes de sacred harp, dont le vécu et la vision du monde diffèrent grandement de ceux de leurs prédécesseurs musicaux. À notre époque, où la société occidentale nous enseigne à redouter la mort, comment les chanteurs de sacred harp contemporains concilient ils son message avec le leur?

Sacred Harp singing is a choral tradition rooted in the American south where church-goers have gathered together for nearly two centuries to sing from an oblong hymnal of the same name. The words of The Sacred Harp embody the religious culture from which they were derived and focus intently on themes of death, dying and resurrection.

The word "death" and its closest synonyms occur in The Sacred Harp 231 times. This does not include the many allusions to death present in this historic hymnal. One such word "home," occurs a staggering 148 times

in 89 songs. It is most often used to invoke the idea of "going home," the act of dying, the journey to Heaven. Death, demonstrated in this way, should not be feared. It is an object of hope and a bridge to eternal salvation.

My paper will build upon research connected to Sacred Harp singing's Memorial Lesson tradition (Miller 2010) by examining the concept of 'death as hope' in The Sacred Harp beginning with the "going home" motif and how it is used to invoke hope in death. Using historical and archival research, I will proceed to describe the lives of early Sacred Harp practitioners. I will then present data from interviews with modern day composers and singers, whose life stories and world views contrast significantly with their musical antecedents. In an age where Western society teaches us to fear death, how do modern Sacred Harp practitioners negotiate this contradiction and continue to 'sing death' as hope?

5.4

Le chœur EACH Treehouse Choir : créer une communauté par le chant

EACH Treehouse Choir: creating community through song

C. JANE GOSINE
MEMORIAL UNIVERSITY OF NEWFOUNDLAND

La musique nous permet non seulement de réfléchir au monde dans lequel nous vivons, mais aussi à devenir des agents actifs pour le créer et le façonner, autant que nous-mêmes. Son pouvoir de transformation peut offrir un moyen unique de s'exprimer et l'opportunité de développer un sentiment d'appartenance et de communauté, traversant les barrières de communication et ouvrant d'autres avenues pour communiquer dans un environnement sans danger, tout en offrant une défi musical pour les individus. Il y a un intérêt grandissant pour les bénéfices du concept émergent de musicothérapie communautaire, qui étend les frontières de la musicothérapie au-delà du contexte clinique vers la communauté, et pour le concept de « faire de la musique pour la santé ». Grâce à des observations et des entretiens, cette étude de cas examine les avantages émotionnels, psychologiques et sociaux d'un projet de musicothérapie novateur initié à la East Anglia Children's Hospice (EACH). La Treehouse Choir compte pour membres principalement des mères d'enfants fréquentant le centre de soins palliatifs pour les enfants, des mères récemment endeuillées et des membres du personnel de la EACH, offrant une approche holistique à l'amélioration du bien-être. En se basant sur des travaux antérieurs en musicothérapie communautaire (Ansdell, Bruscia, Pavlicevic, Ruud and Stige), en observant particulièrement les bénéfices thérapeutiques du chant en groupe (Bailey, Young, Clift, Tonneijck, Kinébanian, Josephsson, Zanini and Leao), cette communication examine en quoi la musique, en lien avec les médias sociaux, sert comme outil par lequel les individus impliqués forment une communauté basée sur l'expérience partagée, et en quoi à travers la vision de son fondateur, le chœur joue un rôle important dans l'engagement communautaire.

Music enables us not only to reflect upon the world in which we live, but also to become active agents in creating and shaping it and ourselves. Its potential transformative power can offer a unique means of self-expression and the opportunity to develop a sense of belonging and community, breaking down communication barriers and opening other lines of communication in a non-threatening environment, while challenging individuals on a musical level. There is increasing interest in the benefits of the emergent and rapidly growing field of Community Music Therapy that extends the boundaries of music therapy beyond the clinical setting into the wider community, and of the concept of "health musicking". Through observations and interviews, this case study examines the emotional, psychological and social benefits of a groundbreaking therapeutic music project initiated at the East Anglia Children's Hospice (EACH). The Treehouse Choir draws its members primarily from mothers of children attending the children's hospice, recently bereaved mothers and members of staff from EACH, providing a holistic approach to increasing wellbeing. Building upon existing work in Community Music Therapy (Ansdell, Bruscia, Pavlicevic, Ruud and Stige), particularly examining the therapeutic benefits of group singing (Bailey, Young, Clift, Tonneijck, Kinébanian, Josephsson, Zanini and Leao), it examines how music, in conjunction with social media, serves as a tool through which the individuals involved form a community built on shared life experiences, and how through the vision of its founder, the choir plays an important role in community engagement.

séance session 6

BEETHOVEN

14h00-16h00
PRZ 113

Présidente / Chair:
KEN DELONG
UNIVERSITY OF CALGARY

6.1

Arrivée ou relance ? La dynamique, l'orchestration et le rôle de la réexposition dans la symphonie du XIXe siècle

Arrival or Relaunch? Dynamics, Orchestration, and the Function of Recapitulation in the Nineteenth-Century Symphony

STEVEN CANNON
UNIVERSITY OF SASKATCHEWAN

Les chercheurs en musique ne s'entendent pas toujours sur le rôle du début de la réexposition dans la forme sonate. À ce sujet, deux points de vue ressortent tout particulièrement. De nombreux chercheurs considèrent ce moment comme un « retour à la maison » ou une arrivée – en d'autres termes, il s'agit du but du développement et par conséquent d'une sorte d'aboutissement. D'autres au contraire le perçoivent comme un nouveau départ – une « relance » ou un « recommencement », selon les termes de Hepokoski et Darcy. Même si ces deux fonctions de la réexposition se démarquent l'une de l'autre, elles ne s'excluent pas mutuellement et peuvent se produire simultanément. Néanmoins, l'une prévaut généralement sur l'autre grâce à des paramètres musicaux secondaires, par exemple la dynamique et l'orchestration, qui jouent souvent un rôle important. En général, lorsque ces paramètres se poursuivent au delà des limites formelles,

le début de l'exposition fonctionne comme un point d'arrivée, en particulier s'il succède à un large crescendo transitoire. Un contraste net peut cependant distinguer la réexposition et en faire un nouvel élément. Une rupture ou une césure à la fin du développement induit encore davantage cette sensation de recommencement.

Au début de mon exposé, j'explique ces fonctions opposées de la réexposition au moyen de deux exemples extrêmes : le premier mouvement de la Symphonie no 2 de Beethoven et celui de la Symphonie no 6 de Bruckner, qui illustrent respectivement la relance et l'arrivée. Pour conclure, je présente un résumé des résultats issus d'une étude analytique de 483 mouvements de forme sonate provenant de 282 symphonies du XIXe siècle. Habituellement, les réexpositions des œuvres plus anciennes tendent à s'amorcer comme une relance, tandis que celles des œuvres plus récentes sont susceptibles de présenter ce moment comme une arrivée.

Music scholars often disagree about the function of the onset of recapitulation in sonata form, with two views especially prevalent. Many hear this event as a homecoming or arrival—in other words, it is the goal of the development section and thus an ending of sorts. Others, however, characterize it as a new start—a "relaunch" or "rebeginning," to use Hepokoski and Darcy's terms. Although these two aspects of recapitulation contrast one another, they are not mutually exclusive and may both occur simultaneously. Nonetheless, one aspect is usually more salient than the other, with secondary musical parameters such as dynamics and orchestration often playing an important role. In general, continuity of these parameters across the formal boundary implies that the recapitulatory onset functions as a point of arrival, especially if it follows a large-scale retransitional crescendo. A clear contrast, however, may set the recapitulation apart as something new. A break or "caesura" at the end of the development even more strongly implies this sense of rebeginning.

I begin my presentation by explaining these contrasting functions of recapitulation through two extreme examples: the first movements of Beethoven's Second Symphony and Bruckner's Sixth Symphony, illustrating relaunch and arrival respectively. I then close with a brief summary of results from an analytical survey of 483 sonata-form movements from 282 nineteenth-century symphonies. In general, earlier works tend to have recapitulations that begin as a relaunch, whereas later ones are more likely to treat this moment as an arrival.

6.2

La « fusion dissonante » et la dissolution des limites de l'exposition de la forme sonate de Beethoven.

"Dissonant Fusion" and the Blurring of Expositional Boundaries in Beethoven's Sonata Forms.

MARK RICHARDS
UNIVERSITY OF LETHBRIDGE

Le concept de la fusion de la forme et de la fonction (Caplin 1998) décrit des situations où deux fonctions que l'on entend en général individuellement sont entendues dans la même unité formelle. Dans la réexposition des sonates, par exemple, le début du thème principal se fond souvent dans la fin de l'emprunt. Le cas échéant, l'expression de chaque fonction reste intacte puisqu'on les entend toutes deux successivement. Dans les œuvres du milieu et de la fin de la vie de Beethoven, cependant, deux de ces fonctions apparaissent en même temps, voilant l'intelligibilité de la forme. Afin de clarifier ces situations ambiguës, j'emprunterai à la terminologie de Caplin en introduisant le concept de fusion dissonante, c'est à dire le jeu simultané d'éléments qui suggèrent des fonctions formelles conflictuelles.

Comme à l'ordinaire, les œuvres classiques délimitent très nettement les sections au moyen de signes tonals et rhétoriques conventionnels. Le début des thèmes, par exemple, met généralement en évidence une prolongation de la tonique, accompagnée de matériau mélodique distinctif ou « caractéristique ». La fin de la pédale de dominante, par contre, se définit par la prolongation de la dominante après une demi-cadence. Dans les expositions des sonates de Beethoven, spécialement celles du milieu et de la fin de sa vie, de tels signes sont souvent regroupés aux limites structurelles. Par conséquent, le phrasé bien construit, typique de la structure classique de la sonate, commence à disparaître et une approche plus continue de la forme devient le principe directeur. Je me pencherai donc sur les fusions dissonantes à trois intersections cruciales des expositions de Beethoven : celles qui se situent entre l'introduction, plus lente, et le thème principal, entre l'emprunt et le thème secondaire, et entre le thème secondaire et la dernière section.

The concept of form-functional fusion (Caplin 1998) describes situations in which two functions that are usually heard individually are instead heard within the same formal unit. In sonata recapitulations, for instance, the beginning of the main theme is often fused with the end of the transition. In such a case, the expression of each function remains unimpeded since each is still heard successively. In middle and late Beethoven, however, two such functions often occur simultaneously, clouding the intelligibility of the form. To describe these more ambiguous situations, I adapt Caplin's terminology by introducing the concept of dissonant fusion, that is, the simultaneous sounding of features suggesting conflicting formal functions.

Classical works typically articulate the boundaries of sections with great clarity through conventionalized tonal and rhetorical signals. Beginning functions to themes, for instance, generally feature a tonic prolongation with distinctive, or "characteristic," melodic material. The after-the-end unit of a standing on the dominant, on the other hand, is defined by a dominant prolongation following a half cadence. In Beethoven's sonata expositions, particularly those of the middle and late periods, signals such as these are often conflated at structural boundaries. As a result, the highly articulated phrase structure that is a hallmark of classical sonata structure begins to break down and a more continuous approach to form becomes the reigning principle. This paper will examine dissonant fusions at three crucial junctures in Beethoven's expositions: those between slow introduction and main theme, transition and subordinate theme, and subordinate theme and closing section.

6.3

La Kurfürstensonaten en fa mineur de Beethoven – à l'origine de la Pathétique

Beethoven's Electoral Sonata in F minor-Seeds of the Pathétique

KEVIN NGO
UNIVERSITY OF CALGARY

La présente étude portera sur la relation qui existe entre deux des sonates pour piano de Beethoven, la Kurfürstensonaten en fa mineur, WoO 47/2, de 1783 et la Pathétique en do mineur, op. 13, de 1798. Dans mon exposé, je soutiendrai que la deuxième œuvre a évolué à partir de la première et que le compositeur s'est particulièrement servi du premier mouvement de la Kurfürstensonaten pour construire le premier mouvement de la Pathétique. De tels liens entre les compositions de Beethoven et la longue période qui s'écoule de la naissance à l'achèvement de l'œuvre ne sont pas sans précédent. On trouve par exemple des incarnations précoces de la finale de l'« Eroica » dans les Contredanses, WoO 14, Les Créatures de Prométhée et les Quinze variations et fugue pour piano, op. 35, tandis que la composition de la Symphonie no 9 s'est prolongée sur plusieurs décennies. De même, on relève dans ses quatuors pour piano des idées que Beethoven a développées dans ses trios, op. 1, et ses sonates, op. 2, comme l'a fait remarquer Lewis Lockwood .

Une analyse du premier mouvement de ces deux sonates pour piano démontrera que les idées que Beethoven a commencé à développer dans sa Kurfürstensonaten se sont épanouies dans la Pathétique. Les deux sonates débutent lentement et partagent la même structure formelle, qui intègre l'introduction lente au corps du mouvement. Elles ont toutes deux des thèmes principaux dont le matériau mélodique et d'accompagnement est identique. Dans chaque cas, ceux ci revêtent toutefois une forme plus sophistiquée dans la Pathétique. L'établissement du lien entre ces deux sonates nous offre un aperçu unique du processus compositionnel de Beethoven, nous montre le raffinement d'un enfant de 12 ans et nous indique que la Pathétique tire son origine d'une composition antérieure.

This study explores the relationship between two of Beethoven's piano sonatas, the Electoral Sonata in F minor, WoO 47/2 from 1783, and the Pathétique Sonata in C minor, Op. 13, from 1798. The study examines the latter as an evolution of the former, specifically his use of the Electoral Sonata's first movement as the framework for the initial movement of the Pathétique. Such connections between Beethoven's compositions and the prolongation between the genesis and completion of a work are not unprecedented. For instance, early incarnations of the "Eroica" Symphony's finale include the Contredanses WoO 14, the Prometheus Ballet, and the Piano Variations Op. 35, while the Ninth Symphony was a project that spanned decades. Furthermore, the Piano Quartets feature ideas that Beethoven developed in his Trios, Op. 1 and Sonatas, Op. 2, as discussed by Lewis Lockwood.

Analyses of the opening movements of these two piano sonatas shows that ideas Beethoven first began exploring in the Electoral Sonata would culminate in a mature form in the Pathétique Sonata. Both sonatas begin with a slow-introduction and share a unique formal structure that integrates the slow-introduction into the body of the movement. The two sonatas feature principal themes with identical melodic and accompanimental material. However, in each case, they appear in a more sophisticated form in the Pathétique. Establishing this connection between these two sonatas, allows for a unique insight into Beethoven's compositional process, showing his sophistication as a 12-year-old, and indicates that the Pathétique Sonata developed from an earlier composition.

6.4

Résolution de la dissonance : ocursus et transfert de l'ornementation aux contre-sujets dans le Finale de la Grosse Fuge, op. 133, de Beethoven

Dissonance Resolved: Occursus and the Surrender of Ornamentation to the Countersubjects in the Finale of Beethoven's Grosse Fuge, Op.133

STEPHEN HUSARIK
UNIVERSITY OF ARKANSAS

L'origine du cantus firmus de la Grosse Fuge, op. 133, de Beethoven est un mystère depuis près de 200 ans. La présente communication suggère que la « Danse des esprits bienheureux », de l'opéra Orphée et Eurydice (1774) de Christoph Willibald Gluck, en serait la source. La communication expose sommairement l'évolution de cette source dans les 11 carnets d'esquisses autographes de Beethoven et montre comment le Quatuor à cordes en sol majeur, op. 33 no 5, de Haydn lui a probablement servi de courroie de transmission. Ce faisant, elle retrace la transformation du cantus firmus qui emploie des figures rhétoriques baroques, telles que l'interruptio, l'hyperbole et le trilletto, lesquelles colorent rythmiquement le cantus firmus et imprègnent l'ensemble de la composition. Beethoven relie les figures rhétoriques au cantus firmus du début de la Grosse Fuge, puis les transfère aux contre-sujets de la fin. Cela lui permet de résoudre une dissonance prolongée, un procédé compositionnel appelé ici la technique ocursus. Cette étude fournit une nouvelle explication d'un signe qui a souvent fait l'objet d'un débat, le trilletto (ligne courbe coiffant une seule note) placé au-dessus des notes du cantus firmus au début de la Grosse Fuge, et éclaire la façon dont il se change en liaison, devenant ainsi un facteur de résolution humoristique à la fin de l'œuvre.

The source of the cantus firmus in Beethoven's Grosse Fuge, Opus 133 has remained a mystery for nearly two hundred years; this paper offers Christoph Willibald Gluck's Dance of the Blessed Spirits from his opera Orphée et Eurydice (1774) as its source. Briefly examining its evolution in Beethoven's Autograph 11 sketchbooks, and showing Haydn's String Quartet in G, Opus 33 No. 5 as a probable route of transmission, this paper traces the transformation of its cantus firmus using Baroque rhetorical figures such as interruptio, hyperbole, and trilletto that are shown to rhythmically color the cantus firmus and permeate the entire composition. Beethoven attaches rhetorical figures to the cantus firmus at the beginning of Grosse Fuge and later transfers them to the countersubjects at the end in order to resolve long-term dissonance—a compositional procedure that is labeled here as the ocursus technique. Based upon this research, a new explanation is offered for the often-debated trilletto sign (same-note slur) placed upon the notes of the cantus firmus at the beginning of Grosse Fuge and how it is transformed into a tie that contributes to a comedic resolution at the end of the work.

séance session 7

IDENTITÉ
IDENTITY

14h00-16h00
PRZ 220

Présidente / Chair:
KAREN FOURNIER
UNIVERSITY OF MIGHICAN ANN ARBOR

7.1

Subjectivité en développement dans Don Giovanni

Developing Subjectivity in Don Giovanni

JON-TOMAS GODIN
BRANDON UNIVERSITY

La présente communication traite de l'étrange sympathie que ressent l'auditoire à l'égard du personnage éponyme de Don Giovanni de Mozart, et ce, sous l'angle de la psychanalyse lacanienne. Depuis Freud, cet opéra est devenu le centre d'interprétations psychanalytiques. Plusieurs analyses de Don Giovanni ont en commun de susciter un certain malaise, à cause, d'une part, du manque de profondeur du rôle-titre, ce personnage « presque sans personnalité » (Williams, 1981) et, d'autre part, de la sympathie qu'éprouve l'auditoire envers un personnage qui commet des actions répréhensibles. Au lieu de soutenir que l'auditoire ne devrait pas ressentir de la sympathie pour Giovanni, j'explique ce qui inspire cette inclination.

À partir de l'affirmation de Zizek selon laquelle la psychanalyse lacanienne offre une précieuse compréhension de la littérature et de la vie (Zizek, 2006), je me sers de l'interprétation de Lacan de la thèse de Freud relativement aux « pulsions » essentielles pour aborder le personnage de Giovanni en tant que sujet en développement. Comme le décrit Péraldi (2006), ce développement comporte trois phases : l'acquisition du jugement d'attribution, celle du jugement d'existence et celle du jugement du symbolique, chaque acquisition étant modelée par les interactions des pulsions fondamentales.

La présente étude repose sur l'analyse des principales scènes, notamment la tentative de séduction de Zerlina par Giovanni, le frénétique « Air du champagne », la sérénade « Deh vieni alla finestra » et l'ultime affrontement avec le Commandeur. C'est à ce moment seulement que Giovanni acquiert le jugement du symbolique, atteignant ainsi une complète subjectivité. La scène finale peut alors prendre le sens de la disparition tragique d'une nouvelle identité, transformant Giovanni – généralement perçu comme un infâme scélérat – en héros tragique.

This paper explores the curious sympathy the audience feels toward the title character of Mozart's Don Giovanni through the lens of Lacanian psychoanalysis. Since Freud, this opera has become a locus of psychoanalytical interpretation. Common to many interpretations of Don Giovanni is a certain malaise, partly due to the lack of depth in the title role, this "virtually characterless" character (Williams 1981), and partly because of the sympathy the audience feels toward a character whose actions should make him reprehensible. Rather than arguing that the audience should not feel sympathy for Giovanni, in this paper I explain why the audience's sympathy is aroused.

Starting from Zizek's claim that Lacanian psychoanalysis provides valuable insight into literature and life (Zizek 2006), I use Lacan's interpretation of Freud's thesis of essential "drives" to read Giovanni's character as a developing subject. As described by Péraldi (2006), this development follows three phases: the acquisition of a judgement of attribution, a judgement of existence, and a judgement of the symbolic, each molded by interactions of the fundamental drives.

The study rests on an analysis of key scenes, including Giovanni's attempted seduction of Zerlina, the tantrum-like "champagne aria", the serenade "Deh vieni alla finestra", and the ultimate confrontation with the Commendatore. It is only at this moment that Giovanni acquires the judgement of the symbolic, thus achieving full subjectivity. The final scene can therefore be understood as the tragic demise of a newly-formed identity, casting Giovanni—traditionally an outright scoundrel—as a tragic hero.

7.2

Structures, cris et rêveries : Beethoven et l'œuvre d'art totale de l'avenir de Wagner

Structures, Screams, and Dreams: Beethoven and Wagner's Total Artwork of the Future

STEVEN HICKS
CARLETON UNIVERSITY

La nouvelle Une visite à Beethoven de Richard Wagner, abordée sous l'angle de la théorie psychanalytique, présente les résonances philosophiques, révolutionnaires et musicales de Wagner sur sa propre construction de Ludwig van Beethoven. Le concept d'œuvre d'art totale de l'avenir (Gesamtkunstwerk) de Wagner, expliqué dans ses traités et finalement réalisé dans le cycle du Ring, renvoie, sur le plan musical, aux aspirations d'un nationalisme allemand unifié. Pour ce faire, Wagner emploie dans ses œuvres des références historico-mythologiques et des techniques qui trahissent une dette technique et philosophique envers Beethoven, le compositeur « allemand » par excellence pour Wagner.

L'influence musicale qu'a eue Ludwig van Beethoven sur Richard Wagner a fait l'objet d'un examen minutieux, et ce, en musicologie à la fois historique et théorique (Hoeckner, 1997; Kropfinger, 1974). La présente étude considère toutefois la nouvelle de 1870 de Wagner, Une visite à Beethoven, comme une illustration des idéalisations de Beethoven que Wagner s'est forgées et qu'il s'est efforcé d'imiter. Elle compare la vie et la carrière réelles de Wagner avec leur description dans la fiction, afin de démontrer que Wagner a construit sa conception du « moi » artistique à partir de ses idéalisations de Beethoven (Mitchell, 1995; Freud, 1899; Brooks, 1987). Cette introspection psychologique se voit confirmée par l'ensemble de l'œuvre musicale ainsi que par les traités théoriques de Wagner sur lesquels se fonde son concept d'œuvre d'art totale de l'avenir, en incluant l'histoire sociale et musicale de l'Allemagne.

Bien que la musique du premier Wagner imite beaucoup le langage tonal de Beethoven, ses aspirations beethovéniennes, comme en témoignent ses traités, suggèrent des connotations nationalistes sous-jacentes. L'interprétation que

propose Wagner de Beethoven dans sa nouvelle est révélatrice des constructions de Beethoven que Wagner tend à encoder musicalement et à atteindre politiquement. Essentiellement, Wagner cherche à devenir le Beethoven qu'il n'a jamais connu, mais qu'il a romancé, idéalisé et en fin de compte reconstruit dans sa Visite.

Richard Wagner's short-fiction, A Pilgrimage To Beethoven, examined through the lens of psychoanalytical theory, exposes Wagner's philosophical, revolutionary, and musical, resonations with his own construction of Ludwig van Beethoven. Wagner's Gesamtkunstwerk, as explained through his treatises and ultimately realized in the Ring Cycle, musically signifies aspirations of unified German nationalism through historical-mythological references, techniques employed in composition, and these techniques accused technical and philosophical indebtedness to Beethoven: Wagner's ideal 'German' composer.

The musical influences of Ludwig van Beethoven on Richard Wagner have been thoroughly examined from both historical and music theoretical vantage points (Hoeckner 1997; Kropfinger 1974). This study, however, reads Wagner's 1870 short-fiction, A Pilgrimage to Beethoven, as an illustration of the idealizations of Beethoven Wagner both constructed and strove to emulate, drawing comparison from Wagner's own life and career to that depicted in fiction, ultimately demonstrating that Wagner constructed his conception of artistic 'self' from his idealizations of Beethoven (Mitchell 1995; Freud 1899; Brooks 1987). This psychological introspective is confirmed in Wagner's musical oeuvre and theoretical treatises underpinning his artwork of the future, inclusive of German social and musical history.

Though Wagner's early music is largely in imitation of Beethovenian tonal language, his Beethovenian aspirations, as documented in his treatises, suggest inert nationalistic overtones. Wagner's rendering of Beethoven within his short-fiction becomes revelatory of the constructions of Beethoven Wagner aimed to musically encode and politically achieve. Wagner essentially strove to become the Beethoven he had never known but romanticized, idealized, and ultimately reconstructed in his 'Pilgrimage.'

7.3

Cultes du populaire, cultes populaires : paradigmes séculiers dans la musique des Nouveaux mouvements religieux

Stretching the Truth, Spreading the Word: Hagiography and Musical Proselytism in the Apollo Stars and Power of Source

DAWN STEVENSON
CARLETON UNIVERSITY

La nature des musiques religieuses a changé significativement au cours du dernier siècle, en partie à cause de ses collisions de plus en plus fréquentes, voire parfois même de sa collusion, avec la culture populaire : une collaboration entre des domaines privés et publics qui avaient traditionnellement été considérés comme séparés, voire antagonistes. Tandis que plusieurs églises du vingt-et-unième siècle « ont appris à créer des célébrations basées sur le public et l'intérêt du consommateur, ajoutant de plus en plus d'aspects séculiers dans leurs présentations » (Einstein 2008 : 66), ce sont peut-être les Nouveaux mouvements religieux (NMR), qui ne portent pas de longue tradition musicale, qui collaborent le plus explicitement avec les styles musicaux populaires. Des groupes comme le Temple du peuple, la Scientologie et la Famille internationale – souvent qualifiés par le terme populaire « secte », bien qu'il soit rejeté par les chercheurs – ont tous créé des œuvres musicales qui expriment des thèmes religieux non conventionnels dans une rhétorique empruntée à des genres musicaux populaires comme le jazz, le progressif et même le emo. En combinant les sources de chercheurs en études religieuses et en sociologie qui ont étudié les NMR (Cowan et al. 2007; Shepherd 2010; Moore 2009) avec le travail de musicologues qui ont examiné la « religiosité implicite » des sous-cultures populaires et du concept de fan (Till 2010; Löbert 2012; Sylvan 2005), cette communication explore quelques exemples choisis de ce corpus inhabituel et généralement inexploré, analysant les transformations de signification qui émergent du contenu basé sur la foi mis dans un contexte de musique populaire. Avec des objectifs allant du divertissement des membres à la constitution d'hagiographies, en passant carrément par le prosélytisme, ces exemples explorent le terrain d'entente entre la musique religieuse et les « cultes » de la musique populaire, pour ultimement déboucher sur une question plus large au sujet de l'intersection entre le sacré et le séculier dans la culture occidentale contemporaine.

The nature of many religious musics has changed significantly over the past century, due, among other reasons, to its increasing collision and sometimes collusion with popular culture—a collaboration between public and private realms that have traditionally been considered separate, even mutually antagonistic. While many churches in the twenty-first century "have learned to create services based on demographics and consumer appeal, adding more and more of the secular to their presentations" (Einstein 2008: 66), it is perhaps New Religious Movements (NRMs), in their lack of longstanding musical traditions, which engage most explicitly with popular music idioms. Groups including Peoples Temple, Scientology, and The Family International – often associated with the widely-popular but academically-discarded term "cult" – have all created musical oeuvres that couch unconventional religious themes in a borrowed rhetoric of popular music genres like jazz, prog, even emo. Combining sources from scholars in religious studies and sociology who study NRMs (Cowan et al. 2007; Shepherd 2010; Moore 2009), with the work of musicologists investigating the "implicit religiosity" of pop subcultures and fandoms (Till 2010; Löbert 2012; Sylvan 2005), this paper explores selected examples of this unusual and largely uncharted body of work, analyzing transformations of meaning which emerge from pop music settings of faith-based content. With objectives ranging from member entertainment, to the building of hagiographies, to outright proselytism, these examples explore the middle ground between religious music and "cults" of popular music, ultimately opening up wider questions about the intersection of the sacred and secular in contemporary Western culture.

7.4

Géographie et musique country : construire des identités « géo-culturelles »

Geography and Country Music: Constructing "Geo-Cultural" Identities

JADA WATSON
UNIVERSITÉ LAVAL

La notion de lieu fait partie intégrante de la musique country, un genre souvent associé à certaines régions géographiques, certains paysages ruraux et certaines valeurs communautaires. Bien qu'il soit traditionnellement considéré comme un produit des communautés rurales du sud des États-Unis (Malone, 1968/2002), de récentes études ont démontré le rôle que les communautés urbaines ont joué dans la naissance du genre (Huber 2008, 2014) et de leurs scènes célèbres, incluant Nashville (Jensen 1998; Pecknold 2007), Austin (Shank 2000; Stimeling 2011), et Bakersfield (Ching 2003; LaChapelle 2007). Malgré cet intérêt grandissant pour le lieu, ces études omettent le corpus de chansons ayant le lieu pour thématique, qui prolifère dans le genre. Dans son récent article, Watson (2014) souligne en quoi la tradition des chansons sur des lieux est propre au genre, offrant un modèle pour explorer en quoi les auteurs-compositeurs-interprètes utilisent ce format pour traiter leur relation au lieu.

En empruntant à la musicologie (Krims 2007; Stimeling 2012), aux études littéraires (Fox 2009) et à la géographie culturelle (Gill 1993; Hudson 2006) pour élargir les recherches de Watson, cette communication observe en quoi les artistes country construisent des conceptions personnalisées du lieu. À travers l'étude des cas de Dolly Parton des Appalaches, de Carrie Underwood de l'Oklahoma, et de Corb Lund de l'ouest du Canada, on examine non seulement ce que les chansons à thématique de lieu révèlent de la région et de la communauté, mais ce qu'elles révèlent également à propos des artistes. Emprunté aux sciences politiques, le terme d'identité « géo-culturelle » (Talukder 2013) est invoqué pour observer les questions de région et de culture dans l'identité de l'artiste. À travers l'analyse thématique des paroles et des codes et conventions du genre, cette communication démontrera les façons par lesquelles les musiciens country construisent les aspects « géo-culturels » de leur identité artistique, solidifiant leurs liens à la région et la communauté.

The concept of place is integral to country music, a genre conventionally associated with geographic regions, rural landscapes, and community values. Although traditionally described as a product of rural communities of the southern USA (Malone, 1968/2002), recent studies have demonstrated the role that urban communities played in the birth of the genre (Huber 2008, 2014) and its prominent scenes, including Nashville (Jensen 1998; Pecknold 2007), Austin (Shank 2000; Stimeling 2011), and Bakersfield (Ching 2003; LaChapelle 2007). Despite this growing interest in place, these studies overlook the body of place-themed songs that proliferate the genre. In her recent article, Watson (2014) outlines the genre's tradition of place-songs, offering a model for exploring how country singer-songwriters use the format to negotiate their relationship to place.

Drawing from the fields of musicology (Krims 2007; Stimeling 2012), literary studies (Fox 2009), and cultural geography (Gill 1993; Hudson 2006) to expand Watson's research, this paper considers how country artists construct personalized conceptions of place. Through case studies on Appalachia native Dolly Parton, Oklahoman Carrie Underwood, and Western Canadian Corb Lund, it examines not just what place-themed songs reveal about region and community, but what they also reveal about the artist. Borrowing from political sciences, the term "geo-cultural" identity (Talukder 2013) is invoked to interrogate issues of region and culture within an artist's identity. Through analysis of lyrical themes and genre codes/conventions, this paper will demonstrate the ways in which country musicians construct the "geo-cultural" aspects of their artistic identity, solidifying ties to region and community.

séance session 8

LABOUR

14h00-16h00
PRZ 307

Présidente / Chair:
TROY DUCHARME
WESTERN UNIVERSITY

8.1

Sonde ou le foyer canadien de la conception musicale

Sonde: The Canadian Hotbed for Musical Design

VALENTINA BERTOLANI
UNIVERSITY OF CALGARY

De nos jours, le Canada est un acteur de premier plan en matière de culture sonore et auditive ainsi que de conception musicale. Néanmoins, la musicologie s'est montrée jusqu'à maintenant avare de recherches sur les origines de ce milieu dynamique de création. À partir des années 1960, Montréal a été le terreau de plusieurs collectifs d'avant-garde. La présente communication vise à jeter la lumière sur le collectif Sonde (fondé en 1974), un exemple particulier, quoique négligé, de l'une des pierres angulaires de la musique d'avant-garde canadienne.

Sonde a été créé par le compositeur italien Mario Bertoncini, alors professeur associé de l'Université McGill. L'ensemble, formé d'étudiants inscrits à son cours de conception musicale, comprenait Andrew Culver, Chris Howard, Charles De Mestral et Pierre Dostie. Bertoncini faisait partie d'un réseau international de collectifs de compositeurs. En effet, il était membre fondateur de l'ensemble italien Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza et était relié autant au Musica Elettronica Viva, regroupant des compositeurs américains à Rome, qu'au New Music Ensemble de Larry Austin. Par conséquent, Sonde a pris part au dialogue international sur la valeur de l'improvisation, l'élaboration de nouveaux instruments et l'exploration de sources inédites de production sonore. Les activités de cet ensemble novateur se déployaient au point de rencontre et

de chevauchement de la conception instrumentale, de la composition et des installations musicales.

La collection Bertoncini de l'Akademie der Künste à Berlin ainsi que le fonds Charles De Mestral, légué à l'Université McGill, constituent une documentation importante favorisant l'étude de cette radicale expérience. Cette documentation, ainsi que les comptes rendus de certains des participants, m'amène à me pencher sur l'esthétique de l'ensemble.

Nowadays, Canada is a prominent player in sonic and auditory culture and musical design. Despite this, musicology has to date done little to investigate the origins of this dynamic creative milieu. Beginning in the 1960s, Montreal fostered several avant-garde collectives. This contribution aims to shed light on the collective Sonde (founded 1974), a particular experience that, though overlooked, is one of the cornerstones of Canadian avant-garde music.

Sonde was founded by the Italian composer Mario Bertoncini, then a visiting professor at McGill, and was composed of students who were enrolled on his course in Musical Design. The participants included Andrew Culver, Chris Howard, Charles De Mestral, and Pierre Dostie. Bertoncini was well embedded in an international network of composers' collectives; he was a founding member of the Italian Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza and had ties both to Musica Elettronica Viva, formed by American composers in Rome, and to Larry Austin's New Music Ensemble. Consequently, Sonde participated in an international dialogue on the value of improvisation, the development of new instruments and the exploration of new sources of sound production. This innovative group operated at a borderline point, where instrument design, composition, and musical installations meet and overlap.

Both the Bertoncini collection at the Akademie der Künste in Berlin and the Charles De Mestral papers now held at McGill count important documents to tackle the study of this radical experience. These documents, supplemented with the accounts of some of the participants, will allow me to dwell into the group's aesthetics.

8.2

Le « studio de villégiature » : le travail des musiciens rock, à la fois boulot et loisir

The 'Resort' Studio: Constructing Rock Musicians' Labour as Both Work and Leisure

GABRIELLE ELIZABETH KIELICH
CARLETON UNIVERSITY

Au cours des années 1970 et 1980, les studios d'enregistrement résidentiels se sont avérés des solutions de rechange populaires aux studios situés dans les villes, près des sièges sociaux de l'industrie de la musique. Les studios résidentiels, comme Le Studio de Morin Heights, au Québec, se distinguaient par leur éloignement des grands centres urbains ou leur caractère exotique, et leurs logements sur place. Puisqu'il en coûtait 20 000 $ et plus par semaine pour les utiliser, ces endroits servaient aux musiciens bien établis, qui jouissaient d'une autonomie financière.

Le travail des musiciens ne se classe pas facilement; on ne peut pleinement l'intégrer à la catégorie « travail ». Selon Kraft (1996), notre perception du travail des musiciens est erronée du fait qu'elle se fonde sur les représentations idéalisées des groupes musicaux que nous offrent les médias. On comprend que cette notion inexacte se perpétue, puisque la société a tendance à penser aux musiciens comme à des « artistes qui jouent au lieu de travailler ». La besogne des musiciens rock se caractérise souvent par une tension entre le travail et les loisirs, et leurs méthodes de travail influencent cette perception. Mon exposé examinera de quelle manière les studios résidentiels ont facilité le travail et la production des musiciens tout en leur servant d'environnements propices aux vacances. Je proposerai le « studio de villégiature » comme concept théorique, afin d'en distinguer les facteurs qui lui sont propres et de les englober dans une définition que le terme commun « résidentiel » n'inclut pas. Je postulerai que les studios de villégiature sont apparus pour répondre à la fois aux besoins de l'industrie et des musiciens rock et que, ce faisant, ils ont confirmé et renforcé la tension complexe qui existe entre les aspects boulot et loisir du travail de ces musiciens. De plus, je déterminerai le rôle important que joue le studio de villégiature, ainsi que les espaces de travail en général, dans la conscientisation du public et sa compréhension du travail du musicien rock.

In the 1970s and 80s, residential recording studios were popular alternatives to studios in cities near music industry headquarters. These studios, such as Le Studio in Morin Heights, Québec, are distinguished by their remote or exotic locations and onsite living accommodations. At $20,000+ per week, these workspaces catered to established musicians — those with financial capital and autonomy. Musicians' labour falls into a grey area — it does not fit firmly into the category of "work." Kraft (1996: 4) argues that the understanding of musicians' work is skewed based on glamourized portrayals of bands in the media — and that this distorted view is understandable given society's tendency to think of musicians as "artists who 'play' rather than work." Rock musicians' labour is often characterized by a tension between work and leisure, and how their labour is produced affects this perception. This paper examines how residential studios facilitated work and production while also being environments for vacation. I propose the 'resort' studio as a theoretical concept to indicate their distinguishing factors and capture them in an encompassing manner that the common term 'residential' does not. I argue that resort studios emerged to serve the needs of both the industry and rock musicians, and in doing so, substantiate and reinforce the complex tension of rock musicians' labour as both work and leisure. Moreover, I address the ability for the resort studio to draw attention to these qualities as positioning the recording studio, and workspaces more generally, as significant considerations in understanding rock musicians' labour.

8.3

L'héritage perdu de Detroit : le soul riche et le conflit virulent des maisons de disques Invictus et Hot Wax

Detroit's Lost Legacy: The Rich Soul and Cultural Clash of Invictus and Hot Wax Records.

CHRISTIAN MATIJAS-MECCA
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lorsque l'équipe d'auteurs compositeurs réalisateurs Holland Dozier Holland (H D H) a

quitté la compagnie de disques Motown de Detroit en 1967 pour mettre sur pied les maisons de disques Invictus et Hot Wax, elle a donné pignon sur rue à un nouveau genre musical à Detroit. De concert avec Stax Records de Memphis et l'étiquette Philadelphia International, Invictus et Hot Wax ont défini et façonné de nouveaux styles de musique noire et un style urbain noir qui ont donné naissance au rhythm and blues, au funk, à la musique house et au blue eyed soul, qui continuent, même aujourd'hui, de dominer la scène musicale populaire. On a consacré à Motown, à Stax et à Philadelphia International Records des articles et des livres, et l'on a réimprimé leurs catalogues respectifs, mais on a négligé tant les artistes que les répertoires des étiquettes Invictus et Hot Wax. Puisque Detroit est l'une des capitales musicales de l'Amérique du Nord dont l'apport à la musique jazz, populaire et électronique est reconnu partout dans le monde, pourquoi Invictus et Hot Wax sont elles disparues de l'histoire culturelle de la ville et de la musique populaire? Je crois que deux événements ont contribué à ce fait et je produirai des documents inédits datant de l'époque pour étayer mon hypothèse. Le déclin économique et social qu'a connu Detroit après les émeutes de 1967 a déformé la perception que l'on avait d'elle en tant que capitale culturelle. Par ailleurs, la méthodologie prédatrice des pratiques commerciales de CBS Records, qui a acquis en 1973 Invictus et Hot Wax (en plus de devenir propriétaire de Stax et de Philadelphia International), a dissocié l'héritage de l'étiquette, et ses artistes, de la ville qui leur servait de carrefour de créativité.

When the songwriting and production team of Holland-Dozier-Holland (H-D-H) left Detroit's Motown Records in 1967 to set up the Invictus and Hot Wax record labels, they created the home for a new Detroit-based sound. Along with Memphis' Stax Records and the Philadelphia International label, Invictus/Hot Wax defined and shaped new forms of black music and an urban black style that informed the genres of Rhythm and Blues, Funk, House, and Blue-Eyed Soul that continue to dominate popular music to the present day. While Motown, Stax and Philadelphia International Records have each been the subject of articles, books, and reissues of their respective catalogs, both the artists and the repertory on the Invictus/Hot Wax labels have been neglected. As one of North America's musical capitals, Detroit's contributions to jazz, popular, and electronic music have been internationally recognized, so why have Invictus/Hot Wax been erased from the historical and cultural narratives of both the city and of popular music? I believe two events contributed to this and I will produce unpublished documents from the period to support my argument. The economic and social decline experienced in Detroit after the 1967 riots adversely affected the perception of cultural capital in Detroit; but in addition, the methodological and predatory business practices of CBS Records, who acquired Invictus/Hot Wax (in addition to Stax and Philadelphia International) in 1973, detached the label's legacy and its artists from the city that served as its creative hub.

8.4

Idéologie politique et mécénat artistique au Town Hall de Manhattan

Political Ideology and Artistic Patronage at Manhattan's Town Hall

LUCILLE MOK
HARVARD UNIVERSITY

Construit en 1921 pour servir de lieu de rencontre à la League for Political Education (Ligue pour l'éducation politique), le Town Hall de Manhattan est rapidement devenu un site bourdonnant d'activité politique et culturelle. Située dans la West 43rd Street, entre Sixth Avenue et Broadway, cette salle légendaire a servi de centre de radiodiffusion en direct de l'émission politique « America's Town Meeting of the Air ». Peu de temps après, le Town Hall s'est transformé en salle de concert importante et en lieu idéal pour y donner son premier concert à New York. En 1930, le Town Hall jouait déjà le rôle de mécène des arts en parrainant la prestigieuse série annuelle de concerts organisée au profit de sa fondation (Endowment Series) de même qu'en décernant un prix à un jeune artiste (Young Artist Award).

Durant les années 1940 à 1960, le Town Hall a participé activement à façonner la vie musicale de New York en fournissant une salle de concert aux musiciens qui n'auraient pas eu l'occasion de se produire ailleurs. En plus d'y accueillir des musiciens classiques afro-américains comme Marian Anderson et Roland Hayes, le Town Hall a également parrainé des concerts de chœurs de travailleurs et de la League of Composers (Ligue des compositeurs). En me basant sur une correspondance volumineuse, des programmes de concert et des documents commerciaux trouvés à la bibliothèque publique de New York, je suis parvenue à découvrir la relation qui existe entre les origines gauchistes du Town Hall, ses activités non musicales et sa programmation musicale. À l'instar des études de Mark Clague portant sur les institutions musicales américaines, mon projet de recherche souligne l'apport de ces institutions à la vie sociale, politique et culturelle aux États Unis.

Built in 1921 as a meeting house for The League for Political Education, Manhattan's Town Hall quickly developed into a vibrant site of political and cultural activity. Located at West 43rd Street and Broadway, the hall famously served as the home for the live political radio program, "America's Town Hall Meeting of the Air." Soon after, Town Hall became known as a concert venue of significance, gaining a reputation among musicians as an ideal place to stage their New York concert debuts. By the 1930s, Town Hall actively embraced the role of artistic patron, sponsoring a prestigious annual Endowment Concert Series and a Young Artist Award.

Town Hall played an active role in the shape of musical life in New York City during the mid-twentieth century by providing a performance space for musicians who would not have had the opportunity to perform elsewhere. In addition to being a venue for African American classical musicians such as Marian Anderson and Roland Hayes, the hall also sponsored concerts by workers' choruses and The League of Composers. Based on a considerable collection of correspondence, concert programs, and business documents from the New York Public Library, my research unravels the relationship among Town Hall's leftist political origins, its non-musical activities, and its musical programming. Much like Mark Clague's scholarship on American musical institutions, this project highlights the social, political, and cultural factors at play in the role of institutions in cultural life in the United States.

JEUDI
LE 4 JUIN
MATINÉE

THURSDAY
JUNE 4
MORNING

séance 9
session

PERFORMATIF
PERFORMATIVE

9h00-10h30
PRZ 220
(Salle Freiman / Freiman Hall)

Présidente / Chair:
GILLES COMEAU
UNIVERSITÉ D'OTTAWA/
UNIVERSITY OF OTTAWA

9.1

L'enseignement du piano à des enfants receveurs d'implant cochléaire : portée et effets

Teaching Piano to Pediatric Cochlear Implant Recipients: Implications and Effects

SANDRA MARKOVIC
UNIVERSITÉ D'OTTAWA/
UNIVERSITY OF OTTAWA

Les quelques études qui ont porté sur l'enseignement de la musique aux enfants sourds (Abdi et autres, 2001; Kosaner et autres, 2012) indiquent qu'une formation en musique améliore la capacité qu'ont les enfants receveurs d'implant cochléaire (ERIC) de reconnaître, d'aimer et de reproduire la musique, révélant ainsi qu'une exposition et un entraînement quotidiens représentent pour eux des facteurs de corrélation positifs.

Il n'existe pratiquement aucune recherche sur la manière dont les enseignants pourraient modifier leurs programmes officiels de musique afin de permettre aux ERIC de bénéficier de leçons de musique. Malgré la pléthore de recherche sur la musicothérapie pour les ERIC, aucun plan de cours individuel n'a encore été officiellement proposé dont le but serait d'étudier les possibilités de leur enseigner la musique classique au piano et l'effet de cette instruction sur eux.

Le présent exposé examinera la modélisation de la méthode auditive visant à enseigner le piano à des enfants sourds ayant reçu un implant cochléaire et se concentrera sur la méthodologie, le matériel, les observations relatives aux difficultés dans la mise en pratique, l'implication parentale et les stratégies implicites reliés à l'enseignement des ERIC. Cinq ERIC ont participé à un projet pilote de six mois durant lequel on s'est servi de la méthode et de matériel Suzuki pour enseigner la reconnaissance et la reproduction musicale.

L'approche auditive à l'enseignement de la musique classique aux ERIC laisse à penser qu'il leur est possible d'apprendre à reconnaître des schémas et des contours musicaux, et d'acquérir l'aptitude à jouir de la musique. De plus, les parents et les enseignants ont rapporté que le fait, pour ces enfants, de participer aux tendances musicales actuelles et de les comprendre avait amélioré leurs aptitudes sociales et leur comportement. Par conséquent, on devrait inclure les ERIC dans les activités musicales et les y guider au moyen des méthodologies d'enseignement appropriées.

The few studies on the effects of music instruction on deaf children (Abdi et al., 2001; Kosaner et al., 2012) conclude that music training enhances the ability of pediatric cochlear implant recipients (PCIRs) to recognize, enjoy, and reproduce music, suggesting that daily exposure and practice are positively correlated factors for them.

Virtually no research exists on how teachers can modify their formal music curricula to allow PCIRs to benefit from music lessons. Amid the plethora of research on music therapy for PCIRs, no individual formal lesson plan has yet been proposed to investigate the possibilities and effects of teaching PCIRs classical music on piano.

This paper examines the aural modeling method of teaching piano to deaf children with cochlear implants, focusing on the methodology, material, observations on practicing challenges, parental involvement, and overall implied strategies for teaching PCIRs. Five PCIRs participated in a six-month pilot study in which a Suzuki-based method and materials were used to teach music recognition and reproduction.

The aural approach to teaching classical music to PCIRs suggests that it is possible for them to learn to recognize musical patterns and contours and gain the ability to enjoy music. Moreover, parents and

teachers reported that the opportunity to participate in and understand current music trends improved the PCIRs' social skills and behavior. Therefore, PCIRs should be included in music activities, guided by the appropriate teaching methodologies.

9.2

La pleine conscience dans la salle de répétition

Mindfulness in the Music Practice Room

KAREN BULMER
MEMORIAL UNIVERSITY

La pleine conscience peut se définir ainsi : « … porter attention […] au moment présent, volontairement et sans jugement » (Kabat-Zinn, 1994). De plus en plus de recherches démontrent que les pratiques de pleine conscience ont un effet positif sur le bien être émotionnel (Greeson, 2009), l'attention (Lutz et collab., 2008) et l'autorégulation (Tang et collab., 2007). Étant donné le stress et l'anxiété dont souffrent de nombreux étudiants universitaires en musique (Wristen, 2013; Pierce, 2012), la pleine conscience pourrait procurer un complément puissant aux méthodes conventionnelles liées à la pratique musicale. Ainsi, en aidant les étudiants à déceler et à gérer des habitudes mentales contre-productives, la pleine conscience aurait l'avantage de rendre la pratique musicale plus productive et agréable.

En septembre 2014, j'ai commencé à animer les séances hebdomadaires Pratique de la pleine conscience à l'intention d'étudiants en musique. J'abordais, au cours de ces séances, diverses notions se rapportant à la pleine conscience – l'attention, la patience, le non-attachement, le non-jugement, etc. – et j'examinais la façon d'appliquer ces notions à la salle de répétition. Les séances comportaient de la méditation, de la réflexion guidée, des mouvements, une discussion et des prestations d'étudiants. Les étudiants remplissaient un questionnaire pour rendre compte de l'effet de la pleine conscience sur leur pratique musicale.

Pendant la communication, je présente d'abord un panorama des recherches qui appuient l'utilisation de la pleine conscience dans la pratique musicale. Je décris ensuite des exercices particuliers issus des séances Pratique de la pleine conscience, et je traite de leur effet sur les habitudes des étudiants. Finalement, je suggère certains domaines dans lesquels d'autres recherches en pratique de la pleine conscience appliquée à la musique pourraient se révéler fécondes.

Mindfulness can be defined as "…paying attention…on purpose, in the present moment, and non-judgmentally" (Kabat-Zinn, 1994). An ever-growing body of research has demonstrated that mindfulness practices have a positive impact on emotional well-being (Greeson, 2009), attention (Lutz et al, 2008), and self-regulation (Tang et al, 2007). Given the stress and anxiety that plague many university music students (Wristen, 2013; Pierce, 2012), mindfulness may provide a powerful complement to conventional approaches to music practice. Specifically, by helping students to identify and manage counter-productive mental habits, mindfulness may make music practice both more productive and more enjoyable.

In September 2014, I began leading weekly Mindful Practice session for music students at Memorial University of Newfoundland. These sessions introduce students to various concepts related to mindfulness – attention, patience, non-attachment, non-judgment, etc. – and explore how these concepts might be applied in the practice room. The sessions include meditation, guided reflection, movement practices, discussion, and student performances. Students complete regular questionnaires in which they document the impact of mindfulness on their music practice.

In this presentation, I provide an overview of research supporting the use of mindfulness in music practice. I then describe specific exercises developed through the Mindful Practice sessions and discuss their impact on student practice habits. Finally, I suggest some areas in which further research into mindful music practice may prove fruitful.

9.3

La mesure des effets de l'intégration fonctionnelle de la méthode Feldenkrais sur la posture des pianistes, à l'aide d'un logiciel de suivi de mouvement en 2D

Measuring the Impact of Feldenkrais Functional Integration on Playing Postures of Pianists Using Video-Based Motion Tracking Software.

JILLIAN BEACON
UNIVERSITÉ D'OTTAWA/ UNIVERSITY OF OTTAWA

Il existe peu d'études des effets de la méthode Feldenkrais sur la posture des musiciens, et ce, malgré les données empiriques recueillies auprès de musiciens et d'étudiants. Certaines études ont tenté de mesurer quantitativement l'incidence des méthodes d'éducation somatique sur la posture. Leur nombre est toutefois limité, en raison de la complexité et des frais que représentent les procédures du suivi de mouvement (Kutschke, 2010; Cacciatore, 2005/2011; Valentine & Williamon, 2003). Aux fins de ma recherche, j'ai modifié les procédures du suivi de mouvement en 2D de la kinesthésie humaine, afin de découvrir si l'on pouvait observer chez les pianistes, à la suite d'une leçon d'intégration fonctionnelle de la méthode Feldenkrais, des changements quantitatifs en matière d'ampleur, d'étendue et de variabilité des postures de la tête, des épaules et de la colonne.

J'ai enregistré sur vidéo seize pianistes pendant qu'ils jouaient des exercices choisis immédiatement avant et après avoir participé à une séance de Feldenkrais de 30 minutes. Des marqueurs réflecteurs étaient placés à des endroits anatomiques, soit la colonne, le visage et les bras des participants, et ces emplacements étaient contrôlés et présentés comme des positions coordonnées en 2D dans le logiciel d'analyse vidéo Dartfish Pro Suite. L'analyse des angles spinaux avant et après le test montrait des changements systématiques dans au moins un angle spinal pour l'ensemble des trois exercices chez sept des seize participants. D'importants changements quant à l'étendue et à la variabilité de mouvement dans les épaules et la colonne ont également été observés chez certains participants. Les résultats montrent à quel point Dartfish est un outil d'analyse puissant, quoique long à appliquer, qui peut offrir de l'information détaillée et quantitative sur les mouvements pianistiques souvent invisibles à l'œil nu. Les altérations posturales remarquées chez quelques participants indiquent que la recherche future en ce qui concerne les effets de la méthode Feldenkrais sur les mouvements des musiciens est prometteuse et recommandée.

Research on the impact of the Feldenkrais method on musician posture is scarce

despite compelling anecdotal evidence from practitioners and students. Limited research has attempted to quantitatively measure the impact of somatic training methods on posture due to the complexity and cost of movement tracking procedures (Kutschke, 2010; Cacciatore, 2005/2011; Valentine & Williamon, 2003). This study modified 2D movement tracking procedures from the field of Human Kinetics to investigate if quantitative changes in the magnitude, range, and variability of head, shoulder and spinal postures could be observed in pianists after receiving a Feldenkrais Functional Integration lesson.

Sixteen pianists were video-recorded performing three playing tasks immediately before and after receiving a 30-minute Feldenkrais lesson. Reflective anatomical markers were positioned on the spine, face, and arms of the participants, and these points were tracked and reported as 2D coordinate positions using Dartfish Pro Suite video-analysis software. Analysis of pre and post-test spinal angles revealed that consistent changes in at least one spinal angle were observable across all three playing tasks for seven out of sixteen participants. Significant changes to the range and variability of motion in the shoulders and spine were noted for some participants. The results demonstrate that Dartfish is a powerful, though time-intensive analytical tool that can offer detailed, quantitative information about pianistic movement that might not be visible to the naked eye. The changes in posture noted for some participants indicate that further research on the impact of Feldenkrais on musician movement is promising, and further study is recommended.

séance session **10**

MONDE *WORLD*

9h00-10h30
PRZ 113

Présidente / Chair:
GREGORY MARRION

10.1

La voix de la bossa-nova et les stéréotypes du son brésilien

The Bossa Nova Voice and Brazilian Sonic Stereotypes

RACHEL BEAUSOLEIL-MORRISON
CARLETON UNIVERSITY

La présente communication traite du chant populaire brésilien selon les préconceptions et les stéréotypes qui ont cours en Amérique du Nord anglophone et francophone, et ce, depuis les voyages à Hollywood de Carmen Miranda, dans les années 1940. Si on a souvent abordé les stéréotypes visuels du Brésil, depuis les chapeaux ornés de fruits de Miranda aux corps sexualisés des femmes durant le Carnaval, j'explore pour ma part les stéréotypes sonores associés au chant brésilien, qui sont fortement liés au son de la génération des chanteurs de bossa-nova, dont font partie João et Astrud Gilberto ainsi que Tom Jobim. Les timbres vocaux associés aux chansons de bossa-nova, souvent vaguement décrits comme « légers », « décontractés » ou « chauds », ont fini par caractériser le Brésil à l'échelle du globe, au même titre que le rythme de la samba. La communication vise à déceler les stéréotypes nord-américains des spécificités du chant brésilien, puis de les remettre en question et de les déconstruire en dirigeant l'attention sur une panoplie de styles de chant brésilien, qui démentent la catégorisation monolithique d'un « son brésilien ». Au moyen de l'analyse du discours, je lève le voile sur les façons très particulières dont le son de la voix s'entremêle aux questions d'identité, qu'elles soient fondées sur la nationalité, le genre, la race ou la classe.

This paper will examine the Brazilian popular singing voice as it has been imagined and stereotyped in Anglo- and Franco-North America since Carmen Miranda traveled to Hollywood in the 1940s. While many have focused on the visual stereotypes of Brazil, from the fruit-covered hats of Miranda to the sexualized bodies of women at Carnaval, I explore the sound stereotypes associated with Brazilian singing, which over time have become rooted in the sound of the bossa nova generation of singers, such as João and Astrud Gilberto and Tom Jobim. The vocal timbres associated with bossa nova singing, often described loosely as "light," "relaxed," or "warm," have come to signify Brazil worldwide to the same extent as the samba beat. The goal of this paper is to trace North American stereotypes of what constitutes a Brazilian singing voice, and to begin to challenge and deconstruct them by drawing attention to a myriad of Brazilian singing styles that belie the monolithic categorization of a "Brazilian sound". Through discourse analysis, I will begin to reveal the very deep ways in which the sound of the voice is entangled with identity issues, whether they be based on nationality, gender, race, or class.

10.2

« Ce n'est pas parce que vous parlez français que vous êtes intelligent » : politiques de la diaspora et questions de langue au Festival Haïti en Fête

"Speaking French Doesn't Mean You are Smart": Diaspora Politics and Issues of Language in the Haitian-Canadian Festival of Haïti en Fête.

SARAH MESSBAUER
CARLETON UNIVERSITY

Le Festival Haïti en Fête, qui se déroule sur l'île Petrie, à l'est d'Ottawa, est l'un des festivals de musique des Caraïbes les plus grands et les plus courus en Ontario. La mission du festival, selon l'organisation sans but lucratif qui le parraine, Kombite Outaouais, est « de mettre en valeur et de promouvoir le patrimoine artistique et culturel de la communauté haïtienne et des minorités raciales francophones de l'Ontario » (FHEF 2015). Le fait que l'on a privilégié la célébration de la

culture francophone plutôt que l'anglophone est remarquable non seulement parce que le festival a lieu dans un secteur anglophone de l'Ontario, mais aussi parce que les tensions entre les Haïtiens actuels et leurs anciens colonisateurs français existent toujours. Comment et pourquoi cette alliance en apparence contradictoire s'est elle formée? Le présent exposé soutiendra que, plutôt que de revêtir un aspect tout simplement pratique, la langue principale du festival étant le français au lieu du créole ou de l'anglais laisse deviner les problèmes de classe, d'âge et de colonialisme qui ont suivi les Haïtiens de la diaspora. Les études portant sur le festival ont traditionnellement mis l'accent sur l'importance de l'événement, qui veut refléter les idéologies et les relations culturelles profondes, mais c'est le processus de planification et les organisateurs qui en sont responsables qui déterminent la diversité et la profondeur de ces idéologies. En détournant notre regard des activités d'un festival pour le poser sur la manière dont un festival est organisé, nous découvrirons la logique en vertu de laquelle les alliances culturelles promues au festival se nouent. De ce fait, nous fournirons aux chercheurs sur le festival et la diaspora une nouvelle approche pour les éclairer sur les façons dont les politiques langagières sont formées, mises en œuvre et critiquées.

Held annually on Petrie Island in Ottawa, Haïti en Fête is one of the largest and most successful Caribbean music festivals in Ontario. The primary goal of the festival, as listed by its sponsoring nonprofit organization, Kombite Outaouais ("Ottawa Collective") is to "encourage young Franco-Ontarians to embrace their ethnic language and cultural heritage rather than assimilate towards the Anglophone culture" (HEF 2014). This privileging of Francophone over Anglophone culture is notable not only because of the festival's location in the Anglophone region of Ontario, but also because of the continuing tensions between present-day Haitians and their former French colonizers. How and why did such a seemingly contradictory alliance come to be? This paper argues that far from being a mere practicality, the choice of French over either Haitian Creole or English as the main language of the festival speaks to larger issues of class, age, and colonial history that have followed Haitians into the diaspora. Festival studies have traditionally emphasized the importance of the event itself for reflecting deeper cultural ideologies and relationships, but it is the planning process - and the organizers who design it - that determines the diversity and depth of these ideologies. Turning the focus from what festivals do to how festivals do it unveils the logics by which the cultural alliances promoted at the festival are made, providing a fruitful new approach to festival and diaspora scholarship and illuminating the ways in which linguistic policies are enacted, shaped, and critiqued.

10.3

A House in Bali / une maison à Montréal : l'invention d'une tradition du gamelan dans l'œuvre Ô Bali de José Evangelista / A House in Bali

Une maison à Montréal: The invention of a gamelan tradition in José Evangelista's Ô Bali

JONATHAN GOLDMAN
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

À compter des années 1970 à Montréal, plusieurs compositeurs sont tombés sous le charme des traditions musicales du gamelan des îles indonésiennes de Bali et de Java. José Evangelista (1943-), Gilles Tremblay (1932-), John Rea (1944-) et le compositeur le plus connu de cette cohorte, Claude Vivier (1948-1983), se sont rendus dans la région et ont étudié avec les maîtres locaux. Par la suite, ils ont produit un corpus considérable d'œuvres inspirées du gamelan, dont Pulau Dewata (1977) de Vivier et Ô Bali (1989) d'Evangelista. Le disque compact Bali à Montréal (1992) rend compte de certaines des œuvres issues de cette rencontre, qui exploitent les réalisations de leur illustre prédécesseur, le compositeur d'origine montréalaise Colin McPhee (1900-1964). Le fait de comprendre la logique de l'inspiration-appropriation caractéristique de ce répertoire révèle le rôle central que joue le gamelan auprès des compositeurs précités.

Le corpus soulève des questions d'ordre non seulement éthique, relativement aux emprunts interculturels, mais aussi épistémologiques, quant à la façon dont s'acquiert la connaissance de l'autre. Il est par conséquent nécessaire de vérifier la conception de la musique de gamelan propre à ces musiciens. L'ouvrage posthume The Music of Bali (1966) de McPhee constitue l'une des sources principales de leur compréhension des traditions du gamelan. L'examen de l'application créative par Evangelista dans sa première œuvre balinaise, Ô Bali (1989), des interprétations de McPhee de la musique balinaise permet de dégager les conséquences décisives de cette rencontre. À la suite des travaux récents de Martin Scherzinger sur les œuvres d'inspiration africaine de Reich, de Ligeti et de Berio, la présente communication se penche sur les mécanismes de tels emprunts interculturels et examine pour ce faire les techniques compositionnelles directement inspirées par la musique balinaise utilisées dans *Ô Bali* d'Evangelista.

Beginning in the 1970s in Montreal, several composers became spellbound by the gamelan musical traditions of the Indonesian islands of Bali and Java. José Evangelista (1943), Gilles Tremblay (1932), John Rea (1944), and the best-known composer of their cohort, Claude Vivier (1948-1983), travelled to the region and studied with local masters, subsequently producing a considerable corpus of works inspired by gamelan, including Vivier's *Pulau Dewata* (1977) and Evangelista's *Ô Bali* (1989). The 1992 CD *'Bali à Montréal'* documents some of the works that emerged from this encounter, which follow up on the achievements of their illustrious predecessor, the Montreal-born composer Colin McPhee (1900-1964). Understanding the logic of inspiration/appropriation that characterizes this repertoire reveals the centrality of gamelan to these composers.

This corpus raises not only ethical questions about intercultural borrowings but also epistemological ones about the ways knowledge of the Other is obtained. The conception of gamelan music that reigned among these musicians must therefore be ascertained. One of the main sources of these composers' understanding of gamelan traditions was McPhee's posthumous volume *The Music of Bali* (1966). By examining the ways McPhee's readings of Balinese music were creatively applied in Evangelista's first Balinese work, *Ô Bali* (1989), the durable consequences of this encounter comes into view. Following recent work by Martin Scherzinger on African-inspired works by Reich, Ligeti and Berio, this presentation will explore the mechanisms of these intercultural borrowing by examining the compositional techniques directly inspired by Balinese music in Evangelista's *Ô Bali*.

séance session 11

MODERN

9h00-10h30
PRZ 121

Présidente / Chair:
JULIE PEDNEAULT-DESLAURIERS
UNIVERSITÉ D'OTTAWA/ UNIVERSITY OF OTTAWA

11.1

Le Liszt de Schoenberg

Schoenberg & Liszt: The Battle Against Tonality

JOE ARGENTINO
MEMORIAL UNIVERSITY

Arnold Schoenberg a écrit sur les idées visionnaires de Franz Liszt dans un essai rédigé en 1911, intitulé « L'œuvre et la pensée de Franz Liszt » (Schoenberg, 1977, pp. 343 348). Schoenberg qualifie les contributions de Liszt de « géniales », même si son œuvre, précise-t-il, « ne montre pas tout ce qu'on aurait pu en exiger ». Schoenberg souligne que c'est « grâce à une authentique intuition » que Liszt a pu découvrir de « nouvelles » avenues musicales et qu'il a ouvert « le combat contre la tonalité ». La transcription pour piano de la Polonaise no 1 par Franz Liszt, tirée de son oratorio inachevé Die Legende vom heiligen Stanislaus (1885), comporte de nombreux passages qui préfigurent clairement les traits stylistiques propres aux œuvres post-tonales et sérielles de Schoenberg. La Polonaise no 1 de Liszt contient une quantité de séquences contiguës et non contiguës (014) de tricordes souvent associés à la musique post-tonale et sérielle. Plus important encore, la Polonaise présente des passages transformationnels novateurs qui annoncent clairement les stratagèmes qu'utilise Schoenberg dans des compositions comme « Nacht » de Pierrot Lunaire (1912) et Modern Psalm, op. 50c (1950). En m'appuyant sur les travaux de Carl Dahlhaus et d'Allen Forte, je me penche sur les aspects révolutionnaires de la dernière œuvre inachevée de Liszt. Je compare des passages extraits de « Nacht » et de Modern Psalm de Schoenberg avec la Polonaise no 1 de Liszt afin de faire ressortir la pensée compositionnelle véritablement visionnaire et progressiste de ce dernier.

Arnold Schoenberg wrote about Franz Liszt's visionary insight in an essay written in 1911 entitled "Franz Liszt's Work and Being" (Schoenberg, 1975, 442-47). Schoenberg describes Liszt's contributions as "genius" although according to Schoenberg, Liszt's compositional output ultimately fell short "of certain demands." Schoenberg stresses that it was Liszt's "genuine intuition" that led Liszt to discover "new" musical approaches and to be the leader in the "battle against tonality." Franz Liszt's piano transcription of Polonaise I taken from his incomplete oratorio Die Legende vom heiligen Stanislaus (1885) contains numerous passages that explicitly foreshadow stylistic traits found within Schoenberg's post-tonal and serial compositions. Liszt's "Polonaise I" contains a quantity of contiguous and non-contiguous statements of (014) trichords—trichords that are often associated with post-tonal and serial music—but more importantly, the Polonaise features innovative transformational passages that explicitly foreshadow stratagems utilized by Schoenberg in compositions such as "Nacht" from Pierrot Lunaire (1912) and Modern Psalm op 50c (1950). Building upon the work of Carl Dahlhaus and Allen Forte, I intend to demonstrate the revolutionary aspects of Liszt's last incomplete work. I will compare select passages from Schoenberg's "Nacht" and Modern Psalm op. 50c (1950) to Liszt's Polonaise I in order to highlight Liszt's truly visionary and progressive compositional thought.

11.2

La corporéalité comme fondement de l'œuvre novatrice de Harry Partch

Corporeality as the foundation of Harry Partch's creative oeuvre.

NAVID BARGRIZAN
UNIVERSITY OF FLORIDA

Dans les années 1930, Harry Partch a rejeté les principes dominants de la musique occidentale, depuis les structures harmoniques aux subdivisions habituelles de l'octave, et ce, au point de détruire toutes les œuvres qu'il avait composées jusqu'alors. Selon ses propres termes, un tel rejet équivalait à « une rébellion, [au] début d'une nouvelle philosophie de la musique », et se fondait sur sa notion de « corporéalité ». Il a conceptualisé la corporéalité comme une forme d'art dans laquelle la musique rejoint la danse, le jeu dramatique, la voix, la gymnastique, la mise en scène, l'éclairage et la beauté sculpturale des instruments de musique, et ce, pour illustrer l'essence de l'art dramatique. Comme je le soutiens dans la présente communication, la notion de corporéalité de Partch non seulement imprègne son théâtre musical, mais devient centrale au regard de son esthétique et de ses réalisations théoriques.

Cet aspect de la musique de Partch n'a pas été suffisamment analysé dans la littérature savante, jusqu'à présent. Alors que les chercheurs se sont pour la plupart concentrés sur les éléments distinctifs – notamment le tempérament ou l'intonation juste, le système d'accord de limite 11, ses instruments musicaux ou son mode de vie solitaire –, les fondements philosophiques de sa musique sont restés inexpliqués. Au cours de la communication, je présente le grand œuvre de Partch, Delusion of the Fury (1964), en tant que parangon de la notion de corporéalité chez Partch. À l'aide d'extraits d'assertions du compositeur tirées de son ouvrage Genesis of Music et de son récit Bitter Music, publié à titre posthume, je montre que, dans Delusion of the Fury, les instruments accordés selon le tempérament juste de Partch, les interprètes ainsi que les contes japonais et éthiopiens caractérisent son esthétique de la corporéalité tout en conférant à l'œuvre une impression d'unité.

In the 1930s, Harry Partch abnegated the dominant tenets of the western musical practices, from the harmonic structures to the prevalent subdivision of the octave, going so far as to destroy all of his compositions to that date. In his words, this rejection was "a rebellion; the beginning of a new philosophy of music," based on his notion of "corporeality." He conceptualized "corporeality" as an art form where music joins dance, acting, voice, gymnastic, staging, lighting, and the sculptural beauty of the musical instruments to depict the essence of the drama. As I argue in this paper, Partch's notion of "corporeality" not only fundamentally informs his music dramas, but becomes central to his aesthetic

and theoretical achievements.

This aspect of Partch's music has yet to be adequately analyzed in scholarly literature. While, scholars have largely focused on individual aspects, such as his just intonation, 11-limit tuning system, his musical instruments, or his solitary lifestyle, the philosophical underpinnings of his music remain unexplained. In this paper, I analyze Partch's 1964 opus magnum, Delusion of the Fury, as the epitome of Partch's concept of corporeality. Exploring parts of Partch's own discourse in his Genesis of Music and his posthumously published Bitter Music, I demonstrate that in Delusion of the Fury, Partch's just-tuned instruments and the performers, as well as the Japanese and Ethiopian tales characterize his aesthetic of "corporeality" while granting a sense of unity to his work.

11.3

Ferveur catalane et nationalisme espagnol dans le discours de Roberto Gerhard

Catalan Fervour and Spanish Nationalism in Roberto Gerhard's Musical Discourse

JUDY-ANN DESROSIERS
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Cette communication vise à montrer l'évolution de la pensée du compositeur nationaliste catalan Roberto Gerhard (1896-1970) dans le contexte historique espagnol de la première moitié du XXe siècle. Au terme d'une guerre civile sanglante (1936-1939), une dictature militaire conservatrice est instaurée en Espagne (1939-1975). Parallèlement à ces événements, la ferveur catalane républicaine qui animait Gerhard dans les années 1930 a évolué vers une tendance idéologique gauchiste et nationaliste plus universelle au cours des années 1940. Bien que l'usage de matériel folklorique espagnol dans l'œuvre de Gerhard ait été étudié par plusieurs auteurs comme un aspect important de la dimension nationaliste de son langage musical (White, 1993, 1996; Alonso, 2012), aucune étude ne s'est encore penchée sur la relation de Gerhard avec le revirement politique majeur que connaît l'Espagne dans les années 1930. Nous proposons de montrer cette évolution à travers deux œuvres pour ballet : Soirées de Barcelone (Barcelone, 1934-1939) et Don Quixote (Londres, 1940-1941). Certains éléments caractéristiques de Soirées de Barcelone ressurgissent transformés dans Don Quixote. L'orchestration définit un son caractéristique emprunté au folklore catalan, une particularité qui est davantage développée dans Don Quixote puisque dans cette œuvre, l'orchestration possède également un rôle narratif qui permet de mettre en lumière le message véhiculé par l'interprétation du roman de Cervantes proposée par Gerhard. Ainsi, le son folklorique associé à la ferveur catalane est mis au service d'un message plus universel qui s'incarne dans le personnage du chevalier déchu, en écho à l'échec de la démocratie face à la dictature espagnole.

This paper aims to show the evolution of nationalist Catalan composer Roberto Gerhard (1896-1970) within the Spanish historical context of the first half of the 20th century. At the end of a bloody civil war (1936-1939), a conservative military dictatorship was established in Spain (1939-1975). Parallel to these events, the Catalan republican fervour that motivated Gerhard in the 1930's evolved ideologically toward more universal leftist and nationalist tendencies in the 1940's. Although the use of Spanish folk materials in Gerhard's body of work has been looked at by a number of authors as an important aspect of the nationalist dimension of his musical language (White 1993, 1996; Alonso, 2012), a study has yet to examine Gerhard's relationship to the major political shifts taking place in Spain in the 1930's. We propose to show this evolution through two works for ballet: Soirées de Barcelone (Barcelona, 1934-39) and Don Quixote (London, 1940-1941).

Certain characteristic elements of Soirées de Barcelone reappear transformed in Don Quixote. The orchestration uses characteristic sounds borrowed from Catalan folk music, a particular element that is further developed in Don Quixote since in this work, the orchestration also plays a narrative role that allows the message contained in Gerhard's interpretation of Cervantes novel to be brought to light. Thus, the folk sound associated with Catalan fervour is used to communicate a more universal message embodied in the character of the fallen knight, an echo of the failure of democracy in the face of the Spanish dictatorship.

Cette séance porte un regard sur les formes de médiation mises en place par les institutions musicales pour attirer l'attention du public et stimuler son intérêt à travers l'objectif de remplir les salles de concert et de fidéliser le public. La problématique demeure entière pour les institutions et les scènes musicales : comment accroître le public et obtenir sa faveur dans le contexte d'une offre culturelle extrêmement abondante et diversifiée ? La problématique est coextensive du vieillissement des publics de la musique classique et des difficultés de recrutement auprès des jeunes et des communautés culturelles, et cela peu importe l'interférence de données comme le niveau d'éducation et les goûts musicaux. Les facteurs pouvant favoriser ce développement doivent être questionnées, autant au niveau socioculturel que dans l'offre proposée en situation de concert. Ce sont aussi les dispositifs et les conventions du concert qui sont à questionner, voire à repenser. La musique pour orchestre et la musique contemporaine sont deux exemples privilégiés pour circonscrire un tel enjeu.

This session takes a look at types of outreach put in place by music institutions to attract the attention of the public and stimulate its interest, with the goal of filling concert halls and developing audience loyalty. The issue remains unsolved for music institutions and halls: what can be done to grow one's audience and please the public in the context of extremely abundant and diversified cultural offerings? The problem is an extension of that of aging audiences for classical music and the difficulties of recruiting amongst youth and cultural communities, and this is regardless of the interference of data such as education levels and musical tastes. Factors that could foster this development must be questioned, as much at the sociocultural level as in the proposed offerings in concert settings. Concert mechanisms and conventions must also be questioned, even reconsidered. Orchestral music and contemporary music are two prime examples for defining this type of issue.

séance session **12**

TABLE RONDE
ROUND TABLE

Développements des publics de la musique au Québec : Médiations et stratégies des institutions pour développer les publics de la musique

Développements des publics de la musique au Québec : Outreach and Strategies by Institutions for Developing Music Audiences

9h00-10h30
PRZ 307

Présidente / Chair:
DANICK TROTTIER
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

12.1

Rendre hommage pour développer son public : La saison 2013-2014 de la Société de musique contemporaine du Québec

Paying Homage to Develop Your Audience: The 2013-2014 Season of the Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ)

ARIANE COUTURE
UNIVERSITÉ LAVAL

Comme tout organisme musical professionnel, la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) aspire au développement de son public dans un environnement marqué par une forte concurrence. Dans ces conditions, l'une des stratégies adoptées mise sur le « capital de visibilité » d'une personnalité dont le nom et la réputation sont reconnus par le public (Heinich, De la visibilité, 2012). Cependant, la musique contemporaine correspond à un marché de niche, dans le sens où la possibilité pour le public de reconnaître et d'associer l'image et le nom d'un musicien ou d'un compositeur demeure limitée. Comment la SMCQ parvient-elle à augmenter sa visibilité tout en respectant son mandat artistique? Depuis 2007, la SMCQ organise l'ensemble de la saison de concerts du milieu de la musique contemporaine autour d'un compositeur hommagé. L'analyse des données recueillies par une enquête de type sociologique au cours de la saison 2013-2014 dédiée à Denis Gougeon permet de discuter des liens entre la programmation musicale de la saison hommage et ses retombées sur le développement du public.

As with all professional music organizations, the Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) aspires to develop its audience in an environment marked by strong competition. In these conditions, one of the strategies adopted relies on the "visibility capital" of a person whose name and reputation are publicly recognized (Heinich, De la visibilité, 2012). However, contemporary music is a niche market, in the sense that the possibility of the public recognizing and associating the image and name of a musician or composer remains limited. How does the SMCQ manage to raise its visibility while respecting its artistic mandate? Since 2007, the SMCQ has organized its entire contemporary music concert seasons around a composer being paid homage. The analysis of data collected through a sociological study during the 2013-2014 season dedicated to Denis Gougeon allows for discussion of connections between the musical programming of the tribute season and its effects on audience development.

12.2

Réinventer les notes de programme à l'ère numérique : l'exemple de l'Orchestre symphonique de Chicago et de l'Orchestre de Philadelphie

Reinventing Programme Notes in the Digital Age: The Examples of the Chicago Symphony Orchestra and the Philadelphia Orchestra

JUSTIN BERNARD
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Adressée au public de la musique classique ou contemporaine, la note de programme est à bien des égards, de par sa nature musicologique, un outil didactique renseignant l'auditeur sur les œuvres présentées en concert, sur leur style, leur genèse, leur réception. Au-delà du contenu, la valeur accordée à la forme ou au style d'écriture est peut-être plus primordiale encore. Quelquefois rébarbative pour le « grand public », parfois redondante pour les initiés ou critiquée pour sa vision simpliste, la note de programme se heurte par ailleurs à la distraction des auditeurs dans la salle. Il arrive même qu'aucune ne soit rédigée. Ainsi se pose la question : comment concevoir et réaliser une note de programme qui capte l'attention du public et qui conserve son intérêt, sans compromettre la valeur musicologique et pédagogique qu'elle renferme ? Cette présentation examinera diverses initiatives, menées par certains orchestres, et évaluera les enjeux qu'elles suscitent.

Written for audiences of classical or contemporary music, the programme note is, in many respects, by its musicological nature, a didactic tool that informs the listener about the works presented in concert, regarding their style, their genesis, their reception. Beyond the content, the value attributed to the form or style of writing is perhaps even more fundamental. Occasionally daunting for the "general public", at times redundant for those in the know, or criticized for its simplistic perspective, the programme note faces the challenge of audience members' distraction. It even occurs that no programme note be written at all. This raises the question: how can one conceive of and produce a programme note that captures the audience's attention and that remains interesting, without compromising the musicological and pedagogical value it holds? This presentation will examine various initiatives, undertaken by certain orchestras, and will evaluate the issues that they raise.

12.3

Les stratégies pour développer le public classique provenant des universités montréalaises

Strategies for Developing the Classical Music Audience Issuing Forth From Montreal Universities

NATASSJA MENEZES
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Des recherches au Québec (Garon 2009), en France (Donnat 2011) et aux États-Unis (Kolb 2001), confirment un état de fait général : le vieillissement des publics de la musique dite savante. Si le public du répertoire est reconnu pour son haut niveau d'études, pour quelles raisons les gens qui font des études universitaires ou qui obtenu un diplôme au cours des dernières années ne sont-ils pas davantage présents dans les salles de concert ? Cette communication explore cette problématique et présente les résultats préliminaires de la recherche sur le terrain dans le cadre d'une maîtrise sur le sujet. Des entrevues avec les principaux organismes de musique dite savante à Montréal (dont l'OSM) ont été effectuées afin de comprendre leurs stratégies de développement du public de 2004 à 2014. Les résultats d'un sondage en cours auprès des étudiants universitaires de 18 à 34 ans à Montréal seront également présentés, ce qui nous permettra de tracer un portrait de leur relation avec le répertoire de la musique classique.

Research in Quebec (Garon 2009), France (Donnat 2011), and in the USA (Kolb 2001) confirms a general pattern: the aging of audiences for art music. If the audience for this repertoire is known for its advanced level of study, why are current university students or those who have completed degrees in the past few years not more present in concert halls? This paper explores this issue and presents preliminary results of field research done as part of a Masters thesis on the topic. Interviews with the main art music organizations in Montreal (including the MSO) were carried out in order to understand their audience development strategies between 2004 and 2014. The results of an ongoing poll being conducted with university students in Montreal between the ages of 18 and 34 will also be presented, which will allow us to sketch a portrait of their relationship to classical music repertoire.

séance session 13

SON *SOUND*

11h30-13h00
PRZ 113

Présidente / Chair:
JONATHAN GOLDMAN
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

13.1

Une affaire de bourdon : l'histoire et la paternité de la musique de Theatre of Eternal Music ou Dream Syndicate

"On which they (merely) held drones": History and Authorship in The Theatre of Eternal Music/ the Dream Syndicate

PATRICK NICKLESON
UNIVERSITY OF TORONTO

Depuis au moins la fin des années 1980, La Monte Young et Tony Conrad ne s'entendent pas sur la paternité de l'ensemble dont ils ont fait partie, que l'on appelle soit The Theatre of Eternal Music, soit Dream Syndicate. Selon Young, The Theatre of Eternal Music lui a appartenu durant les années 1962 à 1966, pendant lesquelles il a créé sa composition épique The Tortoise, His Dreams and Journeys. Pour Conrad, le Dream Syndicate était un ensemble collectif et collaboratif qui a entrepris de composer du drone « en partant de l'essence du son » pour se dérober aux revendications de M. Cage en matière de droit d'auteur.

J'examinerai, dans le présent exposé, les politiques historiques de Young et de Conrad au moyen de leurs écrits, de leurs enregistrements et d'entrevues qu'ils ont accordées, afin de démontrer que chacun emprunte du matériel à une poignée de collages sonores pour construire un récit étayant sa compréhension du projet de l'ensemble. Je soutiendrai que leur désaccord relativement à la paternité se rattache en même temps à leurs conflits au sujet du droit d'auteur avec MM. Cage, Barthes et Foucault, entre autres, de même qu'à l'apparition précoce des ensembles rock, des collectifs partageant un même nom d'auteur sous lequel les artistes se regroupaient. Pour Conrad et Young, annexer une histoire politisée au son produit par des collages de drones de qualité inférieure vieux de cinq décennies constituait un projet aux enjeux élevés : il déterminait si la naissance du minimalisme se fondait sur la collaboration, la contestation du droit d'auteur et l'émancipation de l'auditoire ou s'il s'agissait d'une amplification de l'influence conceptuelle de l'auteur.

Since at least the late 1980s, La Monte Young and Tony Conrad have been in disagreement over the authorial status of the ensemble they performed in together, alternately called The Theatre of Eternal Music or the Dream Syndicate. For Young, The Theatre of Eternal Music was his ensemble, from 1962-1966, in which he developed his epic drone composition, The Tortoise, His Dreams and Journeys; for Conrad, the Dream Syndicate was a collectivist and collaborative ensemble that took up composing the drone "from inside the sound" as a means of getting past the Cagean challenge to authorship.

In this paper, I examine the historical politics of Young and Conrad—through their writings, recordings, and interviews—to present how each draws on a handful of scratchy bootleg recordings to construct a narrative that upholds their understanding of the ensemble's project. I argue that the possibility of them disagreeing over authorship is tied into contemporaneous problematizations of authorship by, among others, Cage, Barthes, Foucault, and the early appearance of rock bands, collectives who took a shared authorial name under which all performers could gather. For Conrad and Young, attaching a politicized history to the sound of those low-quality, bootlegged drones from five decades ago is a high stakes project: it outlines whether the founding moment of minimalism was about collaboration, authorial challenge, and audience emancipation, or whether it was about a new expansion of the conceptual reach of the author.

13.2

Microblogues, triades et tritons : un examen écologique du style compositionnel de George Crumb

Twitters, Triads, and Tritones: An Ecological Examination of George Crumb's Compositional Style

PETER LEA
WESTERN UNIVERSITY

Dans ses œuvres, George Crumb transforme souvent le bruit des insectes, des oiseaux et des baleines en musique que l'on ne saurait qualifier entièrement de tonale ou de post-tonale. Son usage des bruits de la nature peut rappeler un endroit; toutefois, sa syntaxe liminale peut également produire l'effet contraire. Comme le suggère Holly Watkins, la capacité qu'a la musique d'évoquer un endroit réel ou un lieu immatériel peut être attribuée à sa transition de l'environnement physique à l'environnement virtuel. Je soutiendrai que les éléments naturels, tonals et post-tonals font partie d'un environnement réel dont M. Crumb se sert dans l'environnement virtuel de ses compositions.

Dans le présent exposé, j'affirmerai que la cohérence du style compositionnel de M. Crumb depuis les années 1970 jusqu'à ce jour résulte de son traitement des environnements réel et virtuel et de son conflit créatif avec eux. Je présenterai comme étude de cas une analyse écologique du rapport entre les chants d'oiseaux, les triades majeures et les tritons dans ses compositions « Come Lovely and Soothing Death » d'Apparition (1980) et « Paisaje » de The Ghosts of Alhambra (Spanish Songbook 1) (2010). Je démontrerai que la relation amour-haine qu'entretient M. Crumb avec la tonalité et l'idiome post-tonal est intrinsèque à la compréhension de son style compositionnel et de l'usage qu'il fait de l'acoustique naturelle.

In George Crumb's works, natural sounds of insects, birds, and whales are often transformed into music that can be described as neither wholly tonal nor post-tonal. Crumb's reference to natural sounds can evoke a sense of place; however, his liminal syntax may have the opposite effect. As suggested by Holly Watkins, music's ability to evince a sense of place or placelessness can be attributed to the negotiation between actual and virtual environments. I submit that natural, tonal, and post-tonal elements are resources of an actual environment, which Crumb utilizes in the virtual environment of his compositions.

In this presentation, I argue that the consistency of Crumb's compositional style from the 1970s to present day is a result of his creative struggle with and negotiation of actual and virtual environments. As a case study, I present an ecological analysis of the relationship between birdsong, major triads, and tritones in Crumb's "Come Lovely and Soothing Death" from Apparition (1980) and "Paisaje" from The Ghosts of Alhambra (Spanish Songbook I) (2010). I demonstrate that Crumb's love-hate relationship with tonality and the post-tonal idiom is integral to understanding his natural acoustic and compositional style.

13.3

Kraanerg de Iannis Xenakis : du Centre National des Arts, à Ottawa, à la scène internationale

Kraanerg by Iannis Xenakis: From the National Arts Centre in Ottawa to the world

JAMES HARLEY
UNIVERSITY OF GUELPH

Kraanerg est une partition complète de ballet du compositeur grec de renommée internationale Iannis Xenakis, créée par le Ballet national du Canada lors du gala d'ouverture du Centre national des Arts, à Ottawa, en juin 1969. La réception critique de l'œuvre s'est considérablement transformée au cours des années, et la présente communication propose d'en retracer l'histoire. La création a fait l'objet d'une couverture extraordinaire par la presse, et l'auditoire comprenait nombre de critiques nationaux et internationaux. La chorégraphie de Kraanerg, par le Français Roland Petit, n'a pas été considérée comme réussie et n'a jamais été reprise par une autre troupe (Petit avait lui-même demandé que le Ballet national ne l'exécute pas à Paris pendant la tournée européenne de 1972). La réception initiale ayant découragé Xenakis, il n'a par la suite que rarement parlé de l'œuvre, même si c'était sa plus imposante. À part lors de quelques exécutions de concert, Kraanerg moisissait. Près de 20 ans après sa création, l'œuvre a bénéficié d'une nouvelle production à Sydney, en Australie, en novembre 1988. L'accueil critique a été positif et la prestation a été gravée sur CD. Petit à petit, l'intérêt pour Kraanerg s'est ravivé. La production de Sydney n'a jamais voyagé, mais une nouvelle production a été présentée à Weimar, en Allemagne, en 1995, ce qui a donné lieu à un autre disque compact. Les exécutions ont repris, en Europe et en Amérique du Nord, et des prestations sans danseurs ont été agrémentées d'éléments vidéo et d'éclairages. En 2008, un enregistrement sur DVD présentait la musique en multipiste, selon l'intention de départ. Kraanerg continue d'être une œuvre remportant beaucoup de succès, malgré les réserves du début.

Kraanerg is a full-length ballet score by internationally renowned Greek composer Iannis Xenakis, premiered by the National Ballet of Canada at the gala opening of the National Arts Centre, Ottawa, in June 1969. The critical reception of this work has shifted quite remarkably over time, and this presentation proposes to trace the history of this reception. The press coverage of the premiere was extraordinary, with many national and international critics in attendance. The choreography of Kraanerg, by Roland Petit of France, was not considered successful, and was never taken up by another company (Petit himself asked that the National Ballet not perform it in Paris on its European tour in 1972). Xenakis was discouraged by the initial reception, and thereafter rarely even mentioned the work, even though it was his largest composition. Aside from a couple of concert performances, Kraanerg languished. Almost 20 years after the premiere, a new production was mounted in Sydney, Australia, in November 1988, to positive critical reception, and a CD recording was released. Slowly, interest in Kraanerg began to build. The Sydney production never traveled, but a new production was presented in Weimar, Germany, in 1995, and another CD was released. Performances picked up, in Europe and North America, and presentations without dancers added video elements and lighting. In 2008, a DVD recording was released, presenting the music in surround-sound, as originally intended. Kraanerg has gone on to be a very successful work, in spite of initial reservations.

séance session **14**

FORM 1

11h30-13h00
PRZ 220

Présidente / Chair:
JAMES MCGOWAN
CARELTON UNIVERSITY

14.1

Der erste Ton de Weber et la création par la musique

Weber's Der erste Ton *and Creation Through Music*

AMANDA LALONDE
CORNELL UNIVERSITY

On a souvent comparé Der erste Ton (1808) de Carl Maria von Weber à Die Schöpfung (1796 1798) de Haydn en raison du sujet et du traitement musical semblables du chaos dans ces deux œuvres (Steinbeck, 2002; Waeber, 2005). Cependant, entre la conception de la création qu'a Haydn à la fin du 18e siècle et le mythe de l'origine qu'entretient Weber au début du 19e siècle, une métamorphose s'opère : la musique devient un élément vital de la création. Cette nouvelle inclusion de la musique comme agent de la création est également évidente dans d'autres œuvres, telle que la quatrième symphonie Die Weihe der Töne de Spohr, au caractère programmatique (1832). Ce changement dans le récit de la création coïncide avec la réévaluation de la musique au sein de la philosophie esthétique, qui naît à la fin des années 1790.

La musique ayant été introduite dans le mythe de la création, le traitement musical de cet épisode se modifie et devient introspectif. L'inclusion de la musique comme force transformatrice de la narration exige que la musique de Der erste Ton agisse à la fois comme une illustration graphique d'un phénomène naturel et une représentation personnelle de la genèse de la musique. Weber se sert d'une combinaison de techniques mélodramatiques et d'un chœur en forme de fugue qu'il a voulu désuet pour souligner la distinction qui existe entre le monde tel qu'il était avant la création de la musique et tel qu'il est devenu ultérieurement. En reliant l'usage que fait Weber du mélodrame au côté esthétique de la musique du début du 19e siècle, mon exposé appuiera l'opinion de Sarah Hibberd dans Melodramatic Voices (2011). Selon elle, l'aspect esthétique du mélodrame occupe une place centrale dans notre compréhension de la musique du 19e siècle.

Carl Maria von Weber's Der erste Ton (1808) is often compared to Haydn's Die Schöpfung (1796-98) due to the similar subject matter and musical treatment of chaos in these works (Steinbeck, 2002; Waeber 2005). However, between Haydn's late eighteenth-century conception of creation and Weber's early nineteenth-century origin myth, a telling shift takes place: music becomes a vital element of creation. This new inclusion of music as an agent of creation is also evident in other works, such as Spohr's programmatic Fourth Symphony "Die Weihe der Töne" (1832). This shift in the creation story coincides with the re-evaluation of music in aesthetic philosophy that begins in the late 1790s.

With the introduction of music into the myth of creation, the manner in which this episode is treated musically shifts and becomes self-reflexive. The inclusion of music as a transformative force in the narrative requires the music of Der erste Ton to act both as a pictorial representation of natural phenomena and as a self-conscious representation of the genesis of music. Weber employs a combination of melodramatic techniques and a deliberately antiquated fugal chorus to mark the distinction between the world before and after the creation of music. By linking Weber's use of melodrama to early nineteenth-century music aesthetics, this paper lends credence to Sarah Hibberd's suggestion in Melodramatic Voices (2011) that the melodramatic aesthetic occupies a central position in our understanding of nineteenth-century music.

14.2

Forme, narrativité et transformation dans le Deuxième mouvement de la Symphonie « écossaise » op. 56 de Mendelssohn

Form, Narrative, and Transformation in the Second Movement of Mendelssohn's "Scottish" Symphony, Op. 56

JUSTINE WONG
UNIVERSITY OF TORONTO

La troisième Symphonie op. 56 de Mendelssohn (débutée en 1829 et complétée en 1842) a souvent été considérée pour ses associations extramusicales (Grey 1997; Mercer-Taylor 1995; Mikusi 2006; Schmidt-Beste 2002), étant donné que l'œuvre est inspirée du château de la reine Marie lors de son séjour en Écosse en 1829. Tandis que ces recherches sont éclairantes pour comprendre globalement comment la symphonie communique la signification, elles ne représentent pas une forte approche analytique pour interpréter le sens narratif qui, je crois, sous-tend la trajectoire formelle du deuxième mouvement.

En se basant sur les théories de la forme (Caplin 1998; Hepokoski et Darcy, 2006) et l'idée que la narrativité dans la musique de Mendelssohn peut impliquer passer d'approches objectives à subjectives (Grey 2002 au sujet de l'ouverture des Hébrides), cette communication observe la transformation comme récit sur deux niveaux. Ces niveaux représentent : (1) le point de vue interne d'un observateur « sur les lieux » qui suit les événements individuels de « l'action de l'histoire »; et (2) le point de vue externe ou aérien, facilité par un orateur impliquant des changements dans la distance spatiale menant « à l'histoire » et l'en éloignant. Je prétends que la transformation est pertinente pour les deux niveaux narratifs, puisque les changements à travers la forme sonate du mouvement semblent suggérer une progression d'événements qui est applicable aux deux. L'exploration de la narrativité à travers ces deux niveaux révèle, en particulier, l'importance du développement dans l'effet esthétique global du mouvement lent, dans le cadre de la Symphonie « écossaise » de Mendelssohn.

Mendelssohn's Third Symphony, Op. 56 (begun in 1829, but finished in 1842) has often been pursued in light of its extramusical associations (Grey 1997; Mercer-Taylor 1995; Mikusi 2006; Schmidt-Beste 2002), especially given Mendelssohn's inspiration for the piece at Queen Mary's castle during his 1829 Scottish sojourn. While these studies are illuminating for their general ideas on how the symphony communicates meaning,

they do not demonstrate a strong music analytical approach to interpret the sense of narrative that, I believe, underlies the formal trajectory of the second movement.

By drawing on theories of form (Caplin 1998; Hepokoski and Darcy, 2006) and the idea that narrative in Mendelssohn's music can involve changing between objective and subjective "viewing" (Grey 2002 on the Hebrides Overture), this paper pursues transformation as narrative in two layers. These layers represent: (1) the internal vantage point of an observer "at the scene" following the individual events of "the story action"; and (2) the external vantage point or aerial view as facilitated by an orator involving shifts in spatial distance leading to and away from "the story". I contend that transformation is relevant to both narrative layers, since changes across the movement's sonata form seem to suggest a progression of events that is applicable to both. Exploring narrative via these two layers reveals, in particular, the importance of the development section to the slow movement's overall aesthetic effect within Mendelssohn's "Scottish" Symphony.

14.3

Les origines contrastées de la forme sonate et leurs répercussions à notre époque

Contrasting Derivations of Sonata form and their Present-day Effects

JAMES DINARDO
UNIVERSITY OF MICHIGAN ANN ARBOR

Dans leur article du Grove Music Online, Ian Bent et Anthony Pople décrivent l'analyse comme « une procédure de découverte » qui nous donne accès à des expériences musicales inédites, auparavant inaccessibles. Il est toutefois significatif que nombre d'applications d'analyses musicales omettent la riche histoire des outils analytiques eux-mêmes. L'analyste musical, qui connaît à fond la version finale d'un système analytique, peut se servir efficacement d'une méthode sans se préoccuper de l'histoire qui l'a façonnée. À première vue, cette indifférence semble justifiée. Ainsi, bien que les origines d'une méthode aient une incidence sur l'histoire de la théorie musicale, elles n'influent pas nécessairement sur l'engagement personnel actuel à l'égard de la musique. De plus, quelle que soit la provenance d'une méthode d'analyse particulière, nous pouvons l'utiliser pour étudier la musique sans nous inquiéter de ses origines.

Je soutiens à l'inverse que l'histoire de toute méthode analytique comporte des implications majeures quant à la façon dont elle sert de « procédure de découverte ». L'évolution historique de n'importe quelle méthode reste inséparable de sa configuration actuelle et a des répercussions sur l'analyse et la pédagogie contemporaines. Afin d'étayer mon point de vue, j'insiste sur quelques façons de faire dériver de paradigmes antérieurs ce que nous appelons maintenant la forme sonate. Même s'il est couramment admis dans la recherche actuelle que la forme sonate découle de la forme binaire, A. B. Marx n'en a pas moins décelé l'origine dans le rondo. L'enjeu n'est pas de décider si l'une ou l'autre des formulations au sujet de la forme sonate est « correcte » sur le plan historique, mais plutôt de savoir si ces considérations ont un effet implicite sur l'application actuelle de l'analyse musicale.

In their article for Grove Music Online, Ian Bent and Anthony Pople describe analysis as "a procedure for discovering," allowing us to have new musical experiences that were previously unavailable. Notably, however, many applications of analysis to music neglect the rich history of the analytical tools themselves. The music analyst, possessing an expert-level knowledge of the final version of an analytical system, can put the method to work without concern for the history that gave rise to its current form. At first glance this disregard seems justifiable: although the origins of a method have implications for the history of music theory, they need not affect one's present-day engagement with music. Regardless of how a particular analytical approach came to be, we can use it to investigate music without worrying about its origins.

In contrast to this view, I argue that the history of any analytical approach has major implications for the way it is appropriated as "a procedure for discovering." The historical development of any approach is inseparable from its present configuration, and has implications for modern-day analysis and pedagogy. To explore this idea, I focus in particular on several ways of deriving what we now called sonata form from earlier paradigms. Whereas current scholarship widely accepts the view that sonata form evolved from binary form, it was A.B. Marx who famously traced its origins to the rondo. At stake is not whether either formulation of sonata form is historically "correct," but how these considerations tacitly affect its present-day musical application.

séance session **15**

TABLE RONDE
ROUND TABLE

Développements des publics de la musique au Québec : Les formes d'attachement et les intérêts musicaux des publics de la musique

Développements des publics de la musique au Québec : Les formes d'attachement et les intérêts musicaux des publics de la musique

11h30-13h00
PRZ 307

Présidente / Chair:
ARIANE COUTURE
UNIVERSITÉ LAVAL

Cette séance porte un regard sur les formes d'attachement que les publics vivent dans leur relation à la musique par l'intermédiaire des institutions, des objets musicaux et des médias de masse. Si la musicologie possède des informations significatives sur l'écoute musicale et ses dimensions affective et cognitive, cette même écoute transposée en situation de concert et la façon dont les auditeurs s'approprient l'objet musical demeurent beaucoup moins étudiées. Ces problématiques ont des incidences sur le développement des publics de la musique puisqu'elles nous permettent de comprendre dans quelle mesure le liant se crée dans la formation des publics et quelles sont les sources d'intérêt qui les stimulent. Comprendre l'attachement à l'objet musical est au cœur d'une démarche qui vise à favoriser l'accès aux musiques et à identifier les sources d'intérêt. Les exemples choisis pour traiter ce sujet vont de l'attention chez les publics de la musique classique aux stratégies de fidélisation en passant par les gestes que posent les publics des jeux vidéo.

This session looks at forms of attachment that audiences experience in their relationship to music through the intermediary of institutions, musical objects and mass media. While musicology contains much significant information about listening to music and its affective and cognitive dimensions, this same type of listening transferred to a concert setting and the way in which listeners appropriate the music, have been less frequently studied. These issues have an impact on the development of music audiences since they allow us to understand to what extent bonds are created when building audiences as well as the sources of interest that stimulate them. Understanding attachment to the musical object is at the heart of a process that aims to facilitate access to music and identify sources of interest. The examples chosen to treat this subject range from classical music audience attentiveness to loyalty-inciting strategies and include the actions of video game audiences.

15.1

Ces effets monumentaux tant recherchés : Analyse sociomusicologique de l'attention en situation de concert classique

Those Greatly Sought-After Monumental Effects: Socio-musicological Analysis of Attentiveness in Classical Music Concerts

DANICK TROTTIER
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Comment fonctionne l'attention et plus généralement l'écoute du public en situation de concert classique avec orchestre ? C'est à une telle question que cherche à répondre la communication en se penchant sur les résultats obtenus lors des saisons 2012, 2013 et 2014 du Festival de Lanaudière (i.e. concerts à l'Amphithéâtre Fernand-Lindsay). L'observation directe et l'observation participante auront permis de constater que l'attention de l'auditeur semble davantage soutenue lors des effets monumentaux favorisés par les tutti et les forte, soit le travail par masses sonores et apothéoses qu'on retrouve dans certaines œuvres du répertoire symphonique (voir Rehding 2009). En revenant sur les théories de Meyer (1989) portant sur l'attention et le rôle des dynamiques en musique, jumelées au rôle des conventions en arts tel que théorisé par Becker (1982), la communication entend montrer que ces effets monumentaux stimulent l'écoute et que les dispositifs du concert y jouent pour beaucoup. Au final, cet enjeu ouvre un champ de réflexion sur les œuvres choisies dans la constitution des programmes et l'attrait potentiel qui s'ensuit chez les mélomanes.

How does attentiveness, and more generally audience listening, function in a classical concert with orchestra? This communication seeks to respond to this type of question by examining results obtained during the 2012, 2013, and 2014 seasons of the Festival de Lanaudière (i.e. concerts at the Fernand-Lindsay Amphitheatre). Direct and participatory observations have made it possible to recognize that the listener's attention seems to be more sustained during the monumental effects fostered by tutti and forte passages, which is to say the sound masses and glorified high points found in some works of the orchestral repertoire (see Rehding 2009). In returning to Meyer's theories (1989) dealing with attention and the role of dynamics in music, and pairing it with the role of conventions in the arts as theorized by Becker (1982), this communication intends to show that these monumental effects stimulate listening and that the concert mechanism plays a big part in this. Ultimately, this issue opens an area of thought regarding the works chosen when developing programming and the subsequent potential appeal for music enthusiasts.

15.2

« On n'est pas tous des geeks! » Qui sont les amateurs de musiques de jeux vidéo aujourd'hui ?

"We're not all geeks!" Who Are Today's Video Game Music Fans?

IRINA KIRCHBERG
UNIVERSITÉ PARIS SORBONNE

Plus de 85 000 membres de la communauté Youtube mettent régulièrement en ligne des montages et/ou des classements de leurs musiques de jeux vidéo préférées. Les maisons de disque ne s'y trompent pas. Face à cet engouement, les labels tels que Polydor, Import, Nintendo, Sony

proposent fréquemment la publication des bandes originales de jeux vidéo (respectivement Grand Theft Auto, Tomb Raider, The Legend of Zelda, World of Warcraft). Force est donc de constater que pour certains joueurs, le temps du jeu ne se limite pas à la résolution d'une intrigue ou à la poursuite d'une quête : jouer c'est également écouter. Mais qui sont alors les amateurs de musiques de jeux vidéo ? Partant de la présentation d'une enquête sociomusicologique réalisée en postdoctorat cette communication permettra de mieux comprendre sur la base de quelles expériences musicales et extra-musicales s'initie et s'entretient une carrière d'amateur de musique de jeux vidéo.

More than 85 000 Youtube community members regularly upload montages and rankings of their favourite video game music. This has not gone unnoticed by record labels. Faced with this enthusiasm, labels like Polydor, Import, Nintendo, and Sony frequently publish original soundtracks of video games (respectively Grand Theft Auto, Tomb Raider, The Legend of Zelda, and World of Warcraft). It must therefore be concluded that for some players, the time spent playing a game is not merely focussed on resolving a plot or pursuing a quest: playing is also listening. But who, then, are these video game music fans? Based on a sociological survey undertaken during post-doctoral research, this communication will allow for a clearer understanding of the musical and extra-musical experiences that lead to and help maintain a career [sic] as a video game music fan.

15.3

L'enjeu de la fidélisation du public pour un lieu de diffusion : Comment concilier la diversité des genres ?

The Issue of Developing Audience Loyalty for a Performance Space: How Can the Diversity of Genres be Reconciled?

LOUIS BÉDARD GIULIONE
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

La Corporation du Théâtre Hector-Charland (THC) a fait l'objet d'une enquête approfondie de manière à comprendre les stratégies employées par l'institution pour développer son public. L'historiographie de la corporation, l'analyse des relevés financiers et une enquête de terrain menée sur le public des différentes séries de concerts présentées au THC (par questionnaire) nous ont conduit à prendre en considération un enjeu fondamental pour un lieu de diffusion basé en région : de quelle manière se démarquer en tant que moteur de la vie culturelle de la MRC de l'Assomption et plus généralement d'une région entière ? Cet enjeu est fondamental puisqu'il est au cœur de la survie du lieu de diffusion et de sa pertinence au regard des subventions qui lui sont accordées. C'est pourquoi le THC doit fidéliser son public tout en offrant une programmation diversifiée qui va de Tchaïkovski à Robert Charlebois, ce que les données recueillies sur le terrain nous permettent de mettre en perspective.

The Hector-Charland Theatre Corporation (THC) was the subject of an in-depth study seeking to understand the strategies employed by the institution to develop its audience base. The historiography of the corporation, the analysis of the various financial statements, and field research (conducted by questionnaire) into the audiences for different concert series presented at the THC lead us to take into consideration a fundamental issue for a regional performance space located outside a major urban centre: what does it take to stand out as driving force for cultural life in the Regional County Municipality (MRC) of l'Assomption and, more generally, of an entire region? This issue is key because it is at the heart of the survival of the performance space and its relevance in terms of funding granted. This is why the THC must encourage audience loyalty while offering diverse programming that ranges from Tchaikovsky to Robert Charlebois, which is what the data collected in the field allows us to put in perspective.

JEUDI
LE 4 JUIN
APRÈS-MIDI ET SOIRÉE

THURSDAY
JUNE 4
AFTERNOON/EVENING

séance session 16

HUMANISM(E)

14h00-15h30
PRZ 121
(Salle Freiman / Freiman Hall)

Présidente / Chair:
DANICK TROTTIER
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

16.1

Concerts de chevet en contexte de soins palliatifs à l'hôpital : une posture de recherche en arts

Bedside Concerts for Palliative Care Patients in a Hospital Setting: an Art-Based Research

MATTHIEU LÉVEILLÉ
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Cette communication reprend les éléments clés de la recherche d'un artiste musicien dont la thèse porte sur sa pratique artistique dans un hôpital de soins actifs. Le chercheur, titulaire d'une maîtrise en interprétation de la guitare, illustrera les enjeux de sa pratique professionnelle unique et novatrice, soit celle d'un musicien intégré à une équipe interdisciplinaire de soins palliatifs et qui offre des concerts de chevet sur mesure à des personnes en fin de vie. Les questions liées à la problématique de recherche ainsi qu'aux enjeux méthodologiques (échantillonnage, collecte de données, méthodes d'analyse, etc.) des recherches d'artistes en contexte clinique sont au cœur de la présentation. De plus, les éléments qui rendent ces concerts personnalisés possibles ou non seront également décrits.

This paper revisits the key elements of research undertaken by a musician whose dissertation centres on his own artistic practice in an acute care hospital. The researcher, who holds a Master's Degree in Guitar Performance, will illustrate aspects of his unique and innovative professional practice, that of a musician who, integrated to an interdisciplinary palliative care team, offers beside concerts on demand to people nearing end-of-life. At the heart of the presentation are questions related to the research problem as well as to the methodological issues (sampling, data collection, analysis methods, etc.) of artists doing research in a clinical setting. The elements that make these personalized concerts possible or not will also be described.

16.2

L'infrastructure de l'urtext : vers une théorie génératrice de signification musicale

Infrastructural Urtexts: Towards a Generative Theory of Musical Meaning

DILLON PARMER
UNIVERSITÉ D'OTTAWA/ UNIVERSITY OF OTTAWA

Le présent exposé proposera une nouvelle théorie de la signification musicale. La pratique herméneutique conventionnelle attribue un sens à la musique soit en tirant de la structure musicale des métaphores évocatrices de descriptions analytiques, soit en les inférant d'ajouts fondés sur le texte ou des circonstances entourant la composition de la pièce ou l'accueil qui lui a été réservé. Ces deux approches restreignent la signification aux échanges entre compositeurs et auditeurs (Taruskin 2005), tout en reléguant la prestation à la présentation d'une relation structurelle (Schenker 2000). La théorie culturelle exacerbe de tels résultats en ce qu'elle confère aux musiciens le simple statut de sujets « étudiés » (Cook 2012). Afin de contrer ces tendances, j'adopterai une perspective méthodologique pour émettre une opinion critique sur la prestation de la musique (Le Guin 2006). Cette méthodologie permet aux théories qui demeurent à l'état latent dans le contexte réel de la production artistique de devenir explicites. Dans le monde de l'opéra, une telle réflexion révèle qu'une composante non textuelle entre en jeu, qui n'est identique ni à la partition ni au libretto. Cet élément, que j'appellerai l'infrastructure de l'urtext, se compose des intentions vitalisées qui motivent la musique,

la parole et le geste durant la prestation. Je généraliserai en soutenant que c'est l'infrastructure de l'urtext, plutôt que la lecture herméneutique étroite de la musique, qui l'imprègne de son contenu expressif. Les œuvres musicales prennent tout leur sens quand elles résultent de la mise en pratique de l'infrastructure de l'urtext. J'utiliserai deux exemples tirés de la Petite messe solennelle de Rossini et de La Flûte enchantée de Mozart. Ces illustrations ne suggèrent pas seulement que les théories dérivées de la pratique réflexive constituent un modèle plus juste des processus en vertu desquels la musique acquiert un contenu communicatif dans la réalité. Elles démontrent également qu'il existe un mécanisme putatif par lequel une œuvre musicale, qu'elle soit vocale ou instrumentale, génère de nombreuses et divergentes significations.

This paper develops a new theory of musical meaning. Conventional hermeneutic practice attributes meaning to music, either by teasing suggestive metaphors out of analytic descriptions of musical structure, or by reading them from textual adjuncts, or the circumstances of composition or reception, into such structure. Both approaches delimit meaning to transactions between composers and listeners (Taruskin2005) whilst relegating performance to the presentation of structural relationships (Schenker2000). Such outcomes are exacerbated by how cultural theory reduces musicians into "studied" objects (Cook2012). To counter these tendencies, I adopt a methodological perspective that reflects critically from actual music making (LeGuin2006). This methodology allows for theories latent in contexts of real-world artistic production to become explicit. In operatic practice, such reflection reveals a non-textual component, identical with neither score nor libretto, to be in play. This component—what I term infrastructural urtext—consists of the lived-through intentions motivating music, word, and gesture in the performing moment. Generalizing outwards, I argue that it is this infrastructural urtext—and not the close, hermeneutic reading—that infuses music with expressive content: musical works become meaningful when performed as outcomes of its enactment. Two cases drawn from Rossini's Petite Messe Solenelle and Mozart's Die Zauberflöte will illustrate. The cases not only suggest that theories derived from reflective practice more accurately model the processes by which music acquires communicative content in actuality. They also point to a putative mechanism through which a musical work, both vocal and instrumental, generates multiple and divergent meanings.

16.3

Pas nécessairement comme dans la publicité ? Historicisation de l'interaction homme-machine (IHM) et des logiciels de notation musicale

Not Necessarily as Advertised? Historicising Human Computer Interaction (HCI) and Music Notation Software (MNS)

TWILA BAKKER
BANGOR UNIVERSITY, WALES

Dans un entretien accordé à Peter Catapano en 2007, Steve Reich confie ceci : « J'ai commencé ma carrière de compositeur en utilisant un crayon et du papier, de l'encre et du papier pelure […] mes archives passent du papier à la disquette [...] aux divers lecteurs FireWire ». L'affirmation confirme le tournant déterminant qu'ont connu les méthodes de travail de nombreux compositeurs de la fin du XXe siècle. En raison de la perception de l'ordinateur comme outil de composition musicale – selon la publicité de l'époque –, nous devons nous interroger sur la façon dont les compositeurs ont commencé à interagir avec les logiciels de notation musicale (LNM). La communication examine le développement et la distribution à grande échelle de LNM au milieu des années 1980 ainsi que la manière dont ces technologies en sont venues à influencer les compositeurs. En prenant comme étude de cas Reich et son interaction avec le logiciel Professional Composer au moment d'écrire Electric Counterpoint (1987), il est possible de retracer ses premières incursions dans le domaine désormais omniprésent des LNM.

Grâce à des documents primaires, y compris des fichiers informatiques accessibles depuis peu et conservés à la Fondation Paul Sacher à Bâle, en Suisse, il devient possible de comprendre les décisions compositionnelles de Reich et son exploration des potentialités de Professional Composer. D'autres documents nous renseignent sur l'attitude de Reich à l'égard de la machine et sur son interaction avec celle ci. Ils prennent la forme de lettres qu'il a écrites à Betty Freeman (UCSD), K. Robert Schwarz (Queens College, CUNY) et William W. Austin (Cornell University). En passant du crayon et du papier à la souris et l'écran pour composer, Reich a tracé un chemin unique pour ce qui est de l'utilisation de la technologie comme outil de composition. Il n'en a pas moins conservé un style facilement reconnaissable à l'écoute, ce qui en fait un candidat idéal à l'entreprise d'historicisation de l'IHM dans le cadre des LNM.

In a 2007 interview with Peter Catapano, Steve Reich remarked "I started out as a pencil on paper, and ink on onionskin composer…my archive goes from paper to floppy disk…to various small FireWire drives." This statement confirms a transformative shift that took place in many late-Twentieth century composers' working methods. Viewing the computer as a compositional tool –as it was explicitly marketed and advertised–the manner in which composers began interacting with MNS needs to be interrogated. This paper delves into the development and public distribution of MNS in the mid 1980s and how such technologies came to affect composers. Utilising as a case study Reich and his interaction with the MNS Professional Composer while composing Electric Counterpoint (1987) it is possible to trace Reich's initial foray into the now ubiquitous realm of MNS.

Through primary documents, including computer files recently made accessible, housed at the Paul Sacher Stiftung in Basel, Switzerland Reich's compositional decisions and exploration of the capabilities of Professional Composer can be understood. Further documentation as to Reich's attitude towards the computer and his interaction with it come in the form of letters written by him to Betty Freeman (UCSD), K. Robert Schwarz (Queens College, CUNY) and William W. Austin (Cornell University). As Reich shifted from paper-on-pencil to mouse-on-screen composition, he charted a unique course through the use of technology as a compositional tool yet retained an easily aurally identifiable style making him an ideal candidate to begin the process of historicising HCI with MNS.

séance session 17

TRADITION

14h00-15h30
PRZ 113

Présidente / Chair:
KAREN BULMER
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

17.1

Les modernités autochtones et l'interprétation de la musique des archives de missions boliviennes par l'Ensemble Moxos

Indigenous Modernities and the Performance of the Music of Bolivian Mission Archives by the Ensemble Moxos

MELBA VILLAMIZAR
CARLETON UNIVERSITY

Pendant les dix-septième et dix-huitième siècles, les Jésuites ont établi les missions de Chiquitos et de Moxos dans ce qu'on appelle aujourd'hui la région amazonienne de la Bolivie. Dans ces missions, la musique était utilisée comme principal outil d'évangélisation. Les Jésuites ont enseigné aux autochtones comment jouer de la musique baroque occidentale, et comment fabriquer des instruments de musique occidentaux. Après que les Jésuites ont été expulsés d'Amérique latine en 1767, les peuples autochtones ont continué à jouer la musique enseignée par les missionnaires. Selon des documents historiques, ils interprétaient au dix-neuvième siècle des messes, des opéras, et conservaient minutieusement les partitions, en faisant même régulièrement de nouvelles copies (Nawrot 2000). Cette musique se trouve aujourd'hui dans les archives de Chiquitos et de Moxos, les seules archives de missions en Amérique latine. La découverte récente de ces manuscrits a suscité l'intérêt de plusieurs musicologues, qui en ont édité et publié certains, et il y a eu un nouvel intérêt pour l'interprétation musicale par les jeunes de la région, spécifiquement à l'école de musique de San Ignacio de Moxos, créée en 1996, par l'Ensamble Moxos, l'ensemble le plus important de l'école de musique. Par l'analyse d'exemples vidéos, j'explorerai la façon dont les pratiques d'interprétation de l'Ensamble Moxos, qui refuse d'être qualifié de « traditionnel » ou de « moderne », expriment en quoi les peuples autochtones de Moxos expérimentent la modernité et qu'est-ce que ça signifie être Moxeño dans un contexte de globalisation.

During the seventeenth and eighteenth centuries the Jesuits established the missions of Chiquitos and Moxos in what today is the Bolivian Amazon region. In these missions music was used as the main instrument of evangelization. The Jesuits taught the Indigenous people how to perform Western Baroque music, as well as to make Western musical instruments. After the Jesuits were expelled from Latin America in 1767, the Indigenous people continued performing the music taught by the missionaries. According to historical documents, in the nineteenth century they performed masses, operas, and carefully preserved the scores, producing new copies regularly (Nawrot 2000). This music can be found today in the archives of Chiquitos and Moxos, the only mission archives in Latin America. The recent discovery of these manuscripts has attracted the interest of many musicologists, who have edited and published some of them, and there has been a renewed interest in performing this music by young people of the area, specifically in the space of the San Ignacio de Moxos Music School, created in 1996, and the Ensamble Moxos, the most important ensemble of this music school. Through the analysis of video examples I will explore the way in which the performance practices of the Ensamble Moxos, which resist being labelled as either "traditional" or "modern", express how the Indigenous people of Moxos experience modernity and what it means to be Moxeño in the context of globalization.

17.2

Le cowboy chantant : les chants folkloriques de Stu Phillips d'Alberta dans les années 1950

Singing Cowboy: The Folksongs by Stu Phillips of Alberta in the 1950s

MIKE TOD
YORK UNIVERSITY

L'Alberta a toujours eu, et continue d'avoir, une tradition folklorique viable unique à la région. Cette communication examine les façons dont le chant folklorique a été défini précédemment, basé sur les recherches de Sharp, Cohen et Funk & Wagnalls. Ces définitions se sont avérées insuffisantes pour tenter de catégoriser la musique country de l'Alberta des années 1950. En me concentrant sur Stu Phillips, un « cowboy chantant » albertain de l'époque, au sujet duquel peu a été écrit et dont on sait peu de choses, j'observe en quoi les chansons qu'il a écrites sont éloignées des canons de la chanson folklorique. Basé sur une série d'entrevues téléphoniques avec Stu, j'explore en quoi le paysage, les personnages historiques, les événements et les histoires uniques à la région façonnent ses chansons. J'examine également les paroles, les motifs qui le poussent à écrire et leur importance dans la documentation du folklore albertain. Plus globalement, j'observe en quoi ses œuvres contribuent à une définition plus large et inclusive de la chanson folklorique, en opposition à une définition plus étroite et catégorique. Je crois que cette recherche est cruciale pour la correction de certaines interprétations erronées au sujet de la musique folklorique albertaine et pour l'enregistrement du passé culturel et artistique albertain riche et varié, qui est présentement en cours.

Alberta has had, and continues to have, a viable folk tradition that is unique to the region. This paper examines previous ways of defining folksong based on the scholarship of Sharp, Cohen and Funk & Wagnalls that prove to be insufficient when trying to categorize the country music of Alberta in the 1950s. Focusing on Stu Phillips, a "singing cowboy" in Alberta during this era and of whom little is written or known about, I consider how the songs he wrote are apart of the folk song cannon. Based on a series of telephone interviews with Stu, I explore how the landscape, historical figures, events and stories unique to the region inform his songs and question the lyrical content, motives for writing, and their importance to the documenting of Alberta folklore. More broadly, I question how his work contributes to a broader and

inclusive definition of folk song as opposed to the narrow and categorical one. I believe this research to be critical to the correction of prior mis-interpretations about Alberta folk music and to the ongoing recording of Alberta's rich and varied cultural and artistic past.

17.3

Le funk jamaïcain à la canadienne : exploration d'une identité hybride dans la musique et l'image de Michie Mee

Jamaican Funk – Canadian Style: Exploring a Hybrid Identity in the Music and Image of Michie Mee

NIEL SCOBIE
CARLETON UNIVERSITY

La notion d'« identité authentique » est au centre de la culture hip-hop – le DJ, le MC (celui qui rap), le b-boy ou la b-girl (qui font du break dance) ou le graffiteur –, depuis ses origines au début des années 1970. L'authenticité est un principe central de toutes les musiques populaires, mais elle est d'une importance capitale dans la culture hip-hop, déterminée à se protéger de la commercialisation, de la dilution et du blanchiment. Pour la majorité des artistes de l'industrie hip-hop, être accusé de s'être vendu peut mettre fin à une carrière. Alors comment les rappeurs à succès créent-ils une musique qui rejoint un public large tout en demeurant authentiques ? En outre, pour notre sujet, comment les rappeurs canadiens, qui ne sont pas afro-américains, font-ils pour contrer ces accusations de « non-authenticité » ?

À titre d'exemple, Michie Mee est une rappeuse torontoise d'origine jamaïcaine, connue pour son utilisation de l'argot jamaïcain dans ses paroles, et des drapeaux jamaïcains et de la danse typique de style reggae dans ses vidéos. Il est intéressant de constater que ces caractéristiques distinctes ont solidifié l'image de Michie comme une fière Jamaïcaine, et une fière Canadienne, mais elles ont également affirmé, plutôt que fragilisé, son authenticité d'artiste hip-hop. Cette communication explore comment Michie Mee négocie son identité à la fois canadienne et jamaïcaine tant dans ses enregistrements que dans ses vidéos, afin d'affirmer son héritage culturel et sa crédibilité au sein de l'industrie. Une analyse de l'identité hybride de Michie Mee, telle qu'articulée dans son art, suggère que les facteurs culturels, socioéconomiques, genrés et géographiques influencent une expression déjà complexe de l'identité culturelle hip-hop. Cette double identité, particulièrement pour des artistes de seconde ou de troisième génération, est parfaitement adaptée à la culture hip-hop du remix.

The notion of "an authentic identity" has long been central to hip-hop culture – DJing, MCing (rapping), b-boying/b-girling (dancing), or graffiti – since its inception in the early 1970s. Authenticity is a central tenet in all popular music, but it is especially paramount in hip-hop culture, determined as it is to protect against commercialization, dilution, and whitewashing. For most industry hip-hop artists, accusations of selling out can end a career. So how do successful rappers create music that reaches a wide audience and still remain authentic? Moreover, for our purposes, how do Canadian rappers, who are not African-American, stave off these accusations of "inauthenticity"?

A case in point is Michie Mee, a Toronto-based rapper of Jamaican descent, known for using Jamaican slang in her lyrics and Jamaican flags and dancehall reggae style dancing in her music videos. Interestingly, these distinct features have solidified Michie's image as a proud Jamaican, and a proud Canadian, but they have also affirmed, rather than jeopardized, her authenticity as a hip-hop artist. This paper explores how Michie Mee negotiates her identity as both Canadian and Jamaican within her recordings and videos, so as to affirm both her cultural heritage and her industry credibility. An analysis of Michie Mee's hybrid identity, as articulated in her art, suggests the cultural, socio-economic, gender, and geographical factors that influence an already complex expression of hip-hop cultural identity. This dual identity, particularly for second- and third-generation artists, is ideally suited to hip-hop's remix culture.

séance session 18

COMPOSE(R)

14h00-15h30
PRZ 220

Présidente / Chair:
JOE ARGENTINO
MEMORIAL UNIVERSITY OF NEWFOUNDLAND

18.1

Synthèse formelle progressive dans l'op. 28 d'Anton Webern

Gradual Formal Synthesis in Anton Webern's Op. 28

ELIZABETH FOX
UNIVERSITÉ D'OTTAWA/ UNIVERSITY OF OTTAWA

Le Quatuor à cordes op. 28 (1938) d'Anton Webern présente une maximisation de l'interdépendance des hauteurs que permet la symétrie des douze sons. Dans le troisième mouvement, Sehr Fließend, Webern cherche non seulement à générer une cohésion à l'égard des hauteurs, mais aussi à établir une synthèse entre ce qui est pour lui la progression horizontale de la forme sonate et de la symphonie et les interactions polyphoniques verticales de la fugue et du canon. Webern encadre ainsi une double fugue ayant des épisodes en canon par deux scherzos. Ce faisant, il crée une large forme ternaire, et la cohérence rythmique entre le thème initial du scherzo et le contresujet de la fugue renforce la synthèse formelle de la réexposition (Moldenhauer, 1979; Bailey, 1991).

Selon moi, Webern n'a pas combiné les formes et les techniques essentiellement horizontales ou verticales. Il a plutôt souligné ou nié ces aspects en recourant à certains paramètres musicaux, dont le registre, l'articulation, le cloisonnement et les patrons rythmiques en palindrome. De plus, la synthèse souhaitée n'est pas qu'un simple amalgame des formes et des techniques traditionnelles; c'est plutôt un processus graduel dans tout le mouvement, qui se consolide totalement dans le dernier scherzo. Ma communication s'appuie sur des perspectives

contextuelles qui dépassent l'analyse particulière des permutations de séries (Babbitt, 1960; Nelson, 1969; Hasty, 1988; Nolan, 1989; Mead, 1993) et qui illustrent la façon dont Webern réinterprète la forme classique.

Anton Webern's 1938 String Quartet Op. 28 features the maximization of pitch interrelationships through twelve-tone symmetry. In the third movement, Sehr Fließend, Webern sought not only to generate cohesion in terms of pitch, but also to synthesize what he believed to be the horizontal progress of sonata form and symphony with the vertical polyphonic interactions of fugue and canon. Webern therefore encased a double fugue with canonic episodes between two outer scherzos to create a large ternary form, and rhythmic consistency between the original scherzo theme and fugue countersubject reinforces the formal synthesis at the reprise. (Moldenhauer, 1979; Bailey, 1991)

I propose that Webern did not combine innately horizontal or vertical forms and devices, but emphasized or negated these qualities through musical parameters including register, articulation, partitioning, and palindromic metric schemes. Also, the aspired synthesis is not a straightforward amalgamation of traditional forms and devices, but a gradual process throughout the entire movement, which reaches total consolidation in the last scherzo. This paper employs contextual perspectives that exceed the singular analysis of row permutations (Babbitt, 1960; Nelson, 1969; Hasty, 1988; Nolan, 1989; Mead, 1993), and illustrates how Webern reinterprets Classical form.

18.2

Boulez le classique, ou la structure des phrases dans Anthèmes I, Incises et Une page d'éphéméride

Boulez the Classicist: Phrase structure in Anthèmes I, Incises and Une page d'éphéméride

SEAN CLARKE
UNIVERSITY OF MONTRÉAL

Certains auteurs ont remarqué qu'à partir des années 1970, Boulez a commencé à se préoccuper des problèmes de perception que posait la musique moderne (Goldman, 2011; Nattiez, 1993). Abandonnant son utilisation prépondérante des techniques sérielles pour assurer la cohérence d'une œuvre, Boulez s'est mis à employer quelques stratégies compositionnelles afin de favoriser la perception de la forme musicale, dont le signal formel, l'enveloppe et le retour au thématisme.

Dans la présente communication, je soutiens qu'en plus de ces techniques, la structure des phrases joue un rôle pivot dans les œuvres solos tardives de Boulez, notamment Incises et Une page d'éphéméride pour piano, de même qu'Anthèmes I pour violon. Deux concepts théoriques actuels aident à clarifier la structure des phrases : les projections temporelles et la théorie des fonctions formelles de Christopher Hasty et William Caplin, théorie dont les projections temporelles sont issues. Les projections temporelles sont perceptibles grâce à l'accent mis sur les paramètres secondaires, comme le style du jeu, l'articulation et le timbre. Ces projections, parallèlement à l'utilisation de gestes d'introduction, d'idées de base et de gestes conclusifs, organisent la musique en phrases de présentation, en phrases de continuité et, à des moments formels charnières, en phrases cadentielles. De plus, je présente un troisième concept qui vise à rendre explicites les sections qui ne reposent ni sur les projections ni sur les fonctions formelles, et selon lequel les grands processus formels déterminent la structure des phrases. Tom Coult (2013) est d'avis qu'« après avoir révolutionné le langage musical dans les années 1950 et 1960, Boulez s'est attardé à perfectionner sa syntaxe ». La structure des phrases fait partie intégrante de la syntaxe des dernières œuvres pour solistes de Boulez, et sa fonction est décisive pour en façonner la perception.

Several authors have noted that starting in the 1970s Boulez began to concern himself with the perceptual challenges posed by modern music (Goldman 2011; Nattiez 1993). Abandoning a heavy reliance on serial techniques to bring coherence to a work, Boulez began to employ several compositional strategies to aid in the perception of musical form such as formal signals, envelopes, and a return to thematicism.

This paper will argue that in addition to the techniques listed above, phrase structure plays a pivotal role in Boulez's later solo works, including Incises and Une page d'éphéméride for piano, and Anthèmes I for violin. Two current theoretical concepts help to clarify the phrase structure: the durational projections of Christopher Hasty and William Caplin's concept of formal functions. Durational projections are made perceptible through an emphasis on secondary parameters such as playing style, articulation, and timbre. These projections, along with the use of initiating gestures, basic ideas and concluding gestures, organize the music into presentation phrases, continuation phrases, and, at key formal moments, cadential phrases. I also present a third concept that seeks to explain sections that do not rely on either projections or formal functions, in which large-scale formal processes govern the phrase structure. Tom Coult (2013) notes "having revolutionized the musical language in the 1950s and 1960s, Boulez has set about honing its syntax." Phrase structure is an integral part of the syntax of the late solo works, and plays a decisive role in shaping how the pieces are perceived.

18.3

L'évolution d'une composition : l'effet du cycle des tonalités de Peter Schat sur la composition post-tonale

Steering Through a Composition: The Effect of Peter Schat's Tone Clock on Post-Tonal Composition

ERIK FERNANDEZ IBARZ
UNIVERSITÉ D'OTTAWA/ UNIVERSITY OF OTTAWA

On a décrit le compositeur néerlandais Peter Schat (1935 2003) en ces termes : « un esprit musical toujours en quête d'une solution plus systématique et différenciée au problème de l'harmonie chromatique ». Sa recherche d'un système capable d'établir et de préserver les relations entre les intervalles tout en accordant au compositeur la flexibilité voulue pour manipuler le matériel musical l'a amené à créer le cycle des tonalités. Schat jugeait son approche plus intuitive que le dodécaphonisme de la Seconde école de Vienne, puisqu'il avait adapté certains concepts du système tonal au chromatisme et que, de ce fait, il donnait plus de flexibilité pour

manier les ensembles musicaux et ainsi générer du nouveau matériel. Il a représenté l'essentiel de son cycle des tonalités par douze tricordes, qu'il a disposés autour d'un cadran comme les heures d'une montre et qu'il a appelés le « Zodiaque des douze tonalités ». Chacun des douze tricordes peut générer une série dodécaphonique complète au moyen de la fonction de trajectoire, un concept dont on peut retracer l'origine dans la technique de multiplication de séries de hauteurs de Boulez. Mon exposé présentera le cycle des tonalités de M. Schat ainsi que sa fonction trajectoire. J'entreprendrai ensuite l'analyse de sa composition intitulée « Genen » (2000), pour démontrer que la trajectoire est un générateur de matériel musical sur de nombreux plans et qu'elle fournit de la cohérence aux relations entre les intervalles. Le cycle des tonalités offre un merveilleux outil à la composition post-tonale et apporte une belle solution de rechange aux systèmes rigides.

Dutch composer Peter Schat (1935-2003) has been described as "a musical mind that never stopped hunting for a more systematic, more differentiated solution to the problem of chromatic harmony." His pursuit of a system that could establish and preserve intervallic relationships, while allowing the composer as much flexibility as possible to manipulate musical material, led him to develop the tone-clock system. Schat believed that his approach was more intuitive than the twelve-tone system of the Second Viennese School since he adapted certain concepts from the tonal system into the chromatic realm and permitted more flexibility in the manipulation of sets to generate new material. He graphically represented the essence of his tone-clock system as twelve trichords arranged as hours on a clock, which he referred to as the "Zodiac of the Twelve Tonalities." Each of the twelve trichords can generate a complete twelve-tone series through the "steering" function, a concept that may be traced to Boulez's technique of pitch-class set multiplication. My paper will introduce Schat's tone-clock system and steering function, and will then proceed to analyze his composition "Genen" (2000) to show how steering functions as a generator of musical material on multiple levels and provides coherence through intervallic relationships. The tone-clock system provides a wonderful tool for post-tonal composition and a great alternative to more rigid systems.

séance session **19**

JAZZ / BLUES

14h00-15h30
PRZ 307

Présidente / Chair:
RACHEL BEAUSOLEIL-MORRISON
CARLETON UNIVERSITY

19.1

Les suites de Duke

Duke's Suites

GREGORY MARION
UNIVERSITY OF SASKATCHEWAN

Le rôle important qu'a joué Edward Kennedy « Duke » Ellington n'a pas besoin d'être défendu auprès des adeptes du jazz. Ce qui est peut-être moins connu, toutefois, ce sont les intérêts éclectiques qu'Ellington a mis à contribution dans ses nombreuses compositions originales. Un examen sommaire de sa « réserve de travail » dans le Grove Music Online, par exemple, révélera que ce sont ajoutées à la catégorie « Short Pieces » (Courtes pièces musicales) – sous laquelle on trouve des pièces populaires comme « Mood Indigo », « Sophisticated Lady » et « Satin Doll » –des « Theatrical Pieces » (Pièces pour théâtre) – y compris des opéras, des ballets et de la musique de scène –, des « Pieces with narrator » (Pièces avec narration), de la « Sacred Music » (Musique sacrée), des « Soundtracks » (Bandes sonores) et des « Extended Compositions » (Œuvres plus longues). Trente « suites » forment un sous-groupe de la dernière catégorie, dont plusieurs ont été composées en collaboration avec Billy Strayhorn, comme on pourrait s'y attendre.

Mon exposé comprendra deux sections principales. La première fournira un aperçu des « suites » d'Ellington en tant que genre et reconnaîtra brièvement leur origine baroque avant d'en retracer la source au 20e siècle. Mon but est d'émettre des hypothèses sur la fascination qu'a exercée le genre sur Ellington durant trois décennies, en commençant par la Black, Brown and Beige Suite de 1942, et qui s'est poursuivie jusqu'à la Togo Brava Suite du début des années 1970. Cette section de mon exposé se terminera par un sommaire de l'accueil qu'on a réservé à plusieurs suites d'Ellington et de Strayhorn.

La deuxième section abordera en particulier trois suites, chacune étant liée à un précurseur iconique et prépondérant. Deux de ses trois suites, remontant aux années 1960, ajoutent une touche de jazz à des classiques : la Nutcracker Suite et la Peer Gynt Suite, des riffs de passages précis d'œuvres précises de Tchaikovsky et de Grieg, respectivement. En me basant sur la Metahistory de Hayden White, j'examinerai la relation d'Ellington et de Strayhorn avec Tchaikovsky et Grieg selon la perspective des modes dominants de la théorie de l'engagement (représentatif, réductionniste, intégratif et négatif) et les quatre typologies de l'intrigue (romantisme, tragédie, comédie et satire). La troisième pièce, Such Sweet Thunder (1957), est entièrement d'un autre genre, puisqu'elle s'inspire de nombreuses pièces de théâtre shakespeariennes. C'est ainsi que « Madness in Great Ones », par exemple, renvoie à une tragédie, en l'occurrence Hamlet, tandis que la pièce titre, « Such Sweet Thunder », fait référence à la comédie culte du barde anglais intitulée Midsummer Night's Dream. En conclusion, je soutiendrai que l'héritage que nous a laissé Shakespeare n'est pas remis en question, mais bien plutôt qu'une ravissante équation apparaît : Ellington et Strayhorn sont à la musique ce que Shakespeare est au théâtre.

To the jazz world the seminal role of Edward Kennedy "Duke" Ellington hardly needs defending. What perhaps is not so widely recognized, however, is the diverse scope of interests that Ellington brought to his exceptional output of original compositions. A simple perusal of the "Worklist" for Ellington's entry in Grove Music Online, for instance, adds to the category of "Short Pieces"—wherein one encounters familiar tunes such as "Mood Indigo," "Sophisticated Lady," and "Satin Doll"—"Theatrical Pieces," including operas, ballets and incidental music; "Pieces with Narrator"; "Sacred Music"; "Soundtracks"; and "Extended Compositions." Constituting a subgroup of this latter category, are some thirty "Suites"— many of which, as might be expected, represent collaborations between Ellington and Billy Strayhorn.

The paper comprises two principal sections. Section one provides an overview of the "Suite" as a genre, entailing a brief historical nod to its Baroque beginnings, before tracing

its lineage into the twentieth century. The point here is to speculate on the fascination the genre held over Ellington for some three decades, beginning with the Black, Brown, and Beige Suite of 1942, and extending to The Togo Brava Suite of the early 1970s. This section of the paper concludes with a summary of the reception history of several of the Ellington / Strayhorn suites.

The second principal section of the paper narrows in on three particular suites, each of which is linked to some iconic precursor in touchstone ways; two of the three, dating from 1960, "jazz up" the classics, as it were: Nutcracker Suite and Peer Gynt Suite riff on specific portions of specific works by Tchaikovsky and Grieg, respectively. Here, following Hayden White's Metahistory, Ellington's and Strayhorn's engagement with Tchaikovsky and with Grieg will be examined from the perspective of the dominant modes of engagement (representational, reductionist, integrative, and negational) and the four typologies of emplotment (romance, tragedy, comedy, and satire). The third piece, Such Sweet Thunder (1957) is of a different kind entirely, for it takes as source material numerous Shakespearean plays. Thus "Madness in Great Ones," for instance, references one of the tragedy, and namely Hamlet, while the title piece, "Such Sweet Thunder," turns to an iconic comedy, the bard's Midsummer Night's Dream. To draw the paper to a conclusion, the case is made that here Shakespeare's legacy is not challenged. Rather a delicious equating has been established: Ellington / Strayhorn are to music what Shakespeare is to drama.

19.2

« In the House Blues » : forme, syntaxe et rhétorique chez le « Blues Queens » des années 1920

In the House Blues': Form, Syntax, and Rhetoric of the 'Blues Queens' of the 1920s

SUNDAR SUBRAMANIAN
UNIVERSITÉ D'OTTAWA
CARLETON UNIVERSITY

La musique des chanteuses de blues des années 1920 est reconnue pour avoir su représenter les soucis et l'expression de soi des femmes afro-américaines, et pour sa résistance aux représentations traditionnelles de la féminité. Des chercheurs comme Angela Davis et Daphne Duval Harrison ont minutieusement documenté et traité des paroles de ces chansons. Je vise à offrir un supplément à cette discussion, avec un regard détaillé et rigoureux pour voir en quoi les formes musicales et les gestes ont collaboré, avec les paroles, à articuler les subjectivités distinctes et résistantes d'un groupe minoritaire opprimé.

Sous l'influence du modèle analytique utilisé par Burns, Lafrance et Hawley , je m'intéresse spécialement à comment les déviations musicales et le respect des conventions standards de forme, de syntaxe et de rhétorique dans le blues ou la musique populaire peuvent être reliés aux représentations des femmes et de leurs expériences illustrées dans les paroles, particulièrement en comparaison avec les chansons populaires et blues de Tin Pan Alley par des artistes masculins. J'observe en détail l'harmonie, la mélodie, le rythme, la texture et le timbre, en plus des concepts plus généraux de formes utilisés dans ces chansons. Les transcriptions des lignes mélodiques sont faites en microtonalité, telles qu'elles étaient interprétées. Dans cette présentation, je vais élaborer à partir du travail que j'ai présenté à la International Conference on the Blues en octobre 2014, récompensé par un prix, en observant « All Around Mama » de Mary Dixon et « In the House Blues » de Bessie Smith.

The music of the female blues singers of the 1920s has been celebrated for its articulation of the concerns and self-expression of African-American women and its resistance to traditional representations of femininity. Scholars such as Angela Davis and Daphne Duval Harrison have thoroughly documented and discussed the lyrical content of these songs. , I aim to supplement this discussion with a detailed and rigourous look at how musical forms and gestures worked with the lyrical materials to articulate distinct and resistant subjectivities of an oppressed minority group.

Influenced by the analytical model used by Burns, Lafrance, and Hawley , I am especially interested in how musical deviations from and affirmations of the standard conventions of form, syntax, and rhetoric in blues or pop music can be related to lyrical representations of women and women's experiences, particularly in comparison to Tin Pan Alley pop songs or blues songs by male artists. I consider details of harmony, melody, rhythm, texture, and timbre in addition to broader formal types that are used in these songs. Effort is taken to transcribe microtonality in melodic lines as they were actually performed. In this presentation, I will expand on the work that was introduced in my prize-winning presentation at the International Conference on the Blues in October 2014 by considering "All Around Mama" by Mary Dixon and "In the House Blues" by Bessie Smith.

19.3

L'analyse des formules appliquée à l'interaction de groupe en jazz : une étude de cas portant sur « Evidence » de Thelonious Monk (Live at the Blackhawk, 1960)

Formulaic Analysis for Group Interaction in Jazz: A Case Study on Thelonious Monk's "Evidence" from Live at the Blackhawk in 1960

RYAN BRUCE
UNIVERSITY OF GUELPH
BROCK UNIVERSITY

La méthodologie qui a cours depuis les années 1990 pour analyser l'interaction de groupe en jazz tirerait profit d'un réexamen de la théorie formulaire élaborée par Albert Lord (poésie épique), Leo Treitler (plain chant) ainsi que Thomas Owens et Lawrence Gushee (jazz) pendant les années 1960 et 1970. En 1977, Gushee a défini les méthodes courantes d'exécution dans les traditions orales selon une synthèse complexe des phrases musicales. Des analyses de transcriptions d'un répertoire standard de jazz ont montré que la forme cyclique détermine les pratiques d'improvisation d'un soliste. Gushee reconnaît toutefois que, pour acquérir une meilleure compréhension de l'improvisation jazz, il faudrait transcrire chacune des parties du groupe (par exemple, celles du soliste et de la section rythmique).

Depuis les années 1990, de nombreuses analyses d'improvisations de groupe recourent à des méthodes éclectiques de l'ethnomusicologie et de

la théorie critique pour décrire la communication musicale. Ce faisant, elles négligent les techniques d'analyse musicale du discours sur le jazz employées dans les dernières décennies. L'analyse des formules est un outil qui améliore ce champ de recherche. Il s'agit d'adapter la méthode au contexte de l'improvisation de groupe afin d'étudier la relation qui existe entre les formules exécutées par le soliste et ce que jouent les membres de la section rythmique. La présente communication souligne les « erreurs » d'une prestation d'« Evidence » de Thelonious Monk, et ce, afin d'analyser l'interaction entre les musiciens et de montrer que ces formules : 1) émanent de la section rythmique tout en l'influençant; et 2) servent de signaux importants entre les membres du groupe pour indiquer le rythme harmonique et l'emplacement métrique de la pulsation lorsque ces caractéristiques musicales surgissent pendant l'exécution.

Methodology from the 1990s for analyzing group interaction in jazz performance would benefit from reconsidering the formulaic theory developed by Albert Lord (epic poetry), Leo Treitler (plainchant), and Thomas Owens and Lawrence Gushee (jazz) during the 1960s and 1970s. In 1977, Gushee articulated the common methods for performance in oral traditions according to complex synthesis of musical phrases. In analyses of transcriptions from a standard jazz repertoire, the cyclical form has been shown to determine improvisatory practices by the individual soloist. However, Gushee acknowledges that a broader understanding of jazz improvisation would include transcriptions of all members of the band (e.g., the soloist and the rhythm section).

Since the 1990s, many analyses of group improvisation employ eclectic methods from ethnomusicology and critical theory to describe musical communication, and overlook musical analysis techniques from previous decades of jazz discourse. Formulaic analysis is a tool that enhances this field of inquiry by adapting the method within the context of group improvisation to examine the relationship between formulas played by the soloist and what is played by the rhythm section. This paper focuses on "mistakes" in a performance of Thelonious Monk's "Evidence" to analyze the interaction between musicians, and demonstrates that that formulas: 1) arise from, and influence the music played by members of the rhythm section, and 2) function as important signals between band members to indicate harmonic rhythm and metrical placement of the beat when these musical features are negotiated during the course of performance.

As established by music-theoretical discourse, musical form is contingent on the identification of boundaries, be they implicitly accepted as a given, or ever shifting and redefined. The purpose of this session is to highlight moments that negotiate boundaries related to musical form. Moreover, by doing so this session showcases a wide range of analytical applications available within discourse on form.

The first two papers complement one another, addressing form within the boundaries of a specific work or style: Scott Hanenberg demonstrates Mother Mother's subtle manipulations of verse-chorus form in their songwriting; and September Russell argues for a new prioritization of musical parameters in defining cadence in works by Ravel. The final two papers shift to broader perspectives, relating form to stylistic and/or disciplinary considerations: Dan Deutsch considers the boundaries between musical form and text through an analysis of a song by Mahler; Caitlin Martinkus problematizes the intra-generic boundary between variation and sonata forms in two works by Schubert.

The diversity of the papers in this session, cutting across historical, generic, and disciplinary borderlines, invites the application of various methodological frameworks. While relying on established analytical methods, each paper challenges, questions, and expands aspects of these frameworks. In this sense the session seeks to contribute to the wealth of current work on form first by analytical application, and second by suggesting ways to refine, complement, and develop current theories.

As established by music-theoretical discourse, musical form is contingent on the identification of boundaries, be they implicitly accepted as a given, or ever shifting and redefined. The purpose of this session is to highlight moments that negotiate boundaries related to musical form. Moreover, by doing so this session showcases a wide range of analytical applications available within discourse on form.

The first two papers complement one another, addressing form within the boundaries of a specific work or style: Scott Hanenberg demonstrates Mother Mother's subtle manipulations of verse-chorus form in their songwriting; and September Russell argues for a new prioritization of musical parameters in defining cadence in works by Ravel. The final two papers shift to broader perspectives, relating form to stylistic and/or disciplinary considerations: Dan Deutsch considers the boundaries between musical form and text through an analysis of a song by Mahler; Caitlin Martinkus problematizes the intra-generic boundary between variation and sonata forms in two works by Schubert.

The diversity of the papers in this session, cutting across historical, generic, and disciplinary borderlines, invites the application of various methodological frameworks. While relying on established analytical methods, each paper challenges, questions, and expands aspects of these frameworks. In this sense the session seeks to contribute to the wealth of current work on form first by analytical application, and second by suggesting ways to refine, complement, and develop current theories.

séance session **20**

TABLE RONDE
ROUND TABLE

Negotiating the Boundaries of Formal Analysis
Negotiating the Boundaries of Formal Analysis

19h00-21h00
PRZ 307

Présidente / Chair:
JAMES MCGOWAN
CARLETON UNIVERSITY

20.1

« Try to change » : fonctions formelles flexibles dans O My Heart de Mother Mother

"Try to Change": Fluid Formal Functions in Mother Mother's O My Heart

SCOTT HANENBERG
UNIVERSITY OF TORONTO

Les analyses de la musique rock se situent souvent dans un des deux courants formels : la forme couplet-refrain (les articles de Doll, Endrinal et Summach dans le numéro spécial de Music Theory Online en 2011) et les formes expérimentales ou progressives dans lesquelles l'idée de couplet-refrain est complètement renversée (Covach 1997 et Osborn 2011). Il n'est pas surprenant, cependant, que plusieurs chansons rock présentent des relations flexibles et transformatives entre les sections formelles familières (couplet, refrain, etc.). J'adapte la métaphore de « becoming » de Janet Schmalfeldt, utilisée en analyse de la musique classique, dans laquelle les identités des unités formelles sont placées dans un flux. Mes analyses de trois chansons de O My Heart (2008) — le deuxième album de Mother Mother, un groupe rock de cinq musiciens basé à Vancouver — explorent en quoi la norme couplet-refrain peut être adaptée sans qu'on ne la brise. La méthode analytique flexible de Schmalfeldt fournit un langage pour évaluer l'emploi fréquent par Mother Mother de processus de développement qui se déploient à travers une chanson. Chaque chanson que j'analyse aborde le thème de « becoming » de façon unique: « Wisdom » brouille la frontière entre un chœur et le pont qui suit; « Body of Years » transforme une modeste fin de refrain en un chœur à part entière; et « Burning Pile » propose un intermède et un pont qui partagent des éléments mélodico-motiviques mais suggèrent des fonctions formelles contraires. En intégrant l'approche de Schmalfeldt dans mon analyse de la musique rock, je démontre les avantages de concevoir la forme et utilisant des méthodes analytiques plus flexibles. Les chansons sélectionnées à partir de O My Heart illustrent le potentiel de la composition créative au sein d'une conception souple de la forme couplet-refrain. Ces créations ne sont pas propres à Mother Mother, et les innovations formelles d'autres groupes méritent une attention similaire.

Rock music analyses have largely identified two formal trends: verse-chorus form (Doll's, Endrinal's, and Summach's articles in the 2011 special issue of Music Theory Online) and experimental or progressive forms in which the verse-chorus idea is overthrown entirely (Covach 1997 and Osborn 2011). Unsurprisingly, however, many rock songs exhibit flexible, transformative relationships between familiar formal sections (verse, chorus, etc.). I adapt Janet Schmalfeldt's metaphor of "becoming," from Classical music analysis, in which the identities of formal units are placed in flux. My analyses of three songs from O My Heart (2008)—the second album of Vancouver-based five-piece rock group Mother Mother—explore how the verse-chorus norm can be bent without being broken.

Schmalfeldt's flexible analytic method provides a language for assessing Mother Mother's frequent employment of developmental processes that unfold across a song. Each song I analyze relates to the theme of becoming in a unique way: "Wisdom" blurs the boundary between a chorus and the subsequent bridge; "Body of Years" develops a modest verse-ending refrain into a full-fledged chorus; and "Burning Pile" features an interlude and bridge that share melodic-motivic elements but suggest contrary formal functions. By incorporating Schmalfeldt's approach into my analysis of rock music, I demonstrate the advantages of conceiving form—and using analytical methods—more flexibly. The selected songs from O My Heart illustrate the potential for compositional play within an elastic conception of verse-chorus form. Such creations are not peculiar to Mother Mother, and other groups' formal innovations in this regard merit similar attention.

20.2

L'émancipation de la cadence : la « terminaison » dans les sonates de l'entre-deux-guerres de Ravel

The Emancipation of the Cadence: "Closure" in Ravel's Interwar Sonatas

SEPTEMBER RUSSELL
UNIVERSITY OF TORONTO

La cadence, l'élément principal pour définir la forme dans la musique tonale, est la figure centrale des théories de la forme sonate (Hepokoski et Darcy 2006, Caplin 1998); cependant, la notion de cadence, liée de si près à l'harmonie fonctionnelle, devient problématique dans les mouvements de forme sonate post-tonaux. Les sonates de l'entre-deux-guerres de Maurice Ravel (1875-1937) exacerbent ce problème non seulement en modifiant la « cadence classique » (Caplin 2004), mais également en remettant en question la notion de base de la cadence comme élément conclusif (Blombach 1987). Ma communication examine les moments cadentiels dans les premiers mouvements de la Sonate pour violon et violoncelle (1920-22) et la Sonate pour violon no. 2 (1923-27) de Ravel, afin de redéfinir le concept de cadence pour ce répertoire.

Parce que la musique de Ravel donne une importance spéciale à la mélodie, je privilégie le matériau mélodique et motivique plutôt que les autres critères qui déterminent la forme. Dans ces œuvres, les unités formelles ne sont pas nécessairement articulées par les fins (cadences) ou les débuts, mais ne peuvent être perçues qu'en rétrospective, par la considération de la cohérence motivique et mélodique interne d'une unité (Hasty 1984). Les terminaisons ne supportent plus tout le poids de l'articulation formelle, ce qui permet l'émergence de tout un éventail de différentes fins. Ma communication se déroule en trois sections : d'abord, je démontre que, bien qu'une articulation cadentielle conventionnelle est présente jusqu'à un certain point, elle ne définit pas la forme. Ensuite,

je propose de nouveaux critères pour l'articulation formelle, qui permettent aux terminaisons de prendre de nouvelles significations. Enfin, je catégorise les différentes terminaisons, et je propose une nouvelle définition de cadence pour ces œuvres de Ravel.

Cadence, the essential form-defining element in tonal music, is the central figure in theories of sonata form (Hepokoski and Darcy 2006, Caplin 1998); however, the notion of cadence, so closely tied to functional harmony, becomes problematic in post-tonal sonata-form movements. The interwar sonatas of Maurice Ravel (1875–1937) exacerbate this problem not only by modifying the "classical cadence" (Caplin 2004), but also by challenging the very basic notion of cadence as closure (Blombach 1987). My paper examines cadential moments in the first movements of Ravel's Sonata for Violin and Cello (1920–22), and his Violin Sonata no. 2 (1923–27) in order to redefine the concept of cadence for this repertoire.

Because Ravel's music gives special prominence to melody, I privilege motivic-melodic material above all other form-defining criteria. In these works, formal units are not necessarily articulated by endings (cadences), or beginnings, but may be perceived only retrospectively through consideration of the internal motivic-melodic coherence of a unit (Hasty 1984). Endings no longer shoulder the burden of formal articulation, permitting a spectrum of different ending-types to emerge.

My paper comprises three sections: First, I demonstrate that, though conventional cadential articulation is present to a limited extent, it is not form-defining. I, then, propose new criteria for formal articulation, allowing endings to take on new meaning. Finally, I categorize the different endings that occur, and propose a new definition of cadence for these works by Ravel.

20.3

Le lied comme double lecture: analyse formelle à travers la lecture poétique de « Wenn dein Mütterlein » de Mahler

***Song as Dual Reading: Formal Analysis Through Poetic Reading in Mahler's* Wenn dein Mütterlein**

DAN DEUTSCH
UNIVERSITY OF TORONTO

En examinant la mise en musique de « Wenn dein Mütterlein » de Friedrich Rückert de Mahler du cycle Kindertotenlieder, j'illustre en quoi l'interaction entre la musique et le texte joue un rôle crucial dans la création de la forme musicale d'un côté et du sens de l'autre. À cet effet, le lied est vu comme un processus de « double lecture » dans lequel le texte jette les bases d'un fondement sémantique pour une analyse de la syntaxe musicale, et conséquemment, la musique offre un cadre interprétatif pour une relecture de ce même texte (voir Lewin, 1986).

D'abord, je me concentre sur le déploiement extensif des formules cadentielles conventionnelles (Caplin 1998; Rothstein 1989), qui génèrent des ambiguïtés syntaxiques et augmentent le report cconstant de la résolution tonale. Dans une perspective musico-poétique, cette dernière caractéristique musicale se situe dans un contexte sémantique spécifique par la projection de la réalité fictive du poème dans la musique. Ainsi, le texte influence et dirige l'analyse musicale. Ensuite, je re-projette sur le texte deux différentes façons dont les résolutions tonales sont différées, lisant dans le poème différentes phases mentales du narrateur.

En guise de conclusion, le processus de double lecture est placé dans un dialogue avec le langage musical de Malher. En passant par le langage et le son, le texte et la musique, l'abstrait et le concret, ce processus ne fait pas qu'étendre la méthodologie de l'analyse de lied, mais également pointe vers l'importance de l'allusion textuelle chez Mahler, et promeut la compréhension des caractéristiques uniques de la forme musicale à la fin du dix-neuvième siècle.

In examining Mahler's setting of Friedrich Rückert's "Wenn dein Mütterlein" from the cycle Kindertotenlieder, I illustrate how the interaction between music and text plays a crucial role in the creation of musical form on the one hand and meaning on the other. To this end, the song is interpreted as a process of "dual reading" in which the text lays out a semantic foundation for an analysis of the musical syntax, and consequently, the music provides an interpretive framework for a re-reading of the same text (compare Lewin, 1986).

First, I focus on the extensive deployment of conventional cadential formulae (Caplin 1998; Rothstein 1989) which generate syntactic ambiguity and enhance an ongoing deferral of tonal resolution. From a musico-poetic perspective, the latter musical feature is situated in a specific semantic context by the projection of the fictional reality of the poem onto the music. The text thereby influences and directs the musical analysis. Next, I re-project onto the text two different ways in which tonal resolution is deferred, reading into the poem different mental phases of the narrator.

By way of conclusion, the dual reading process is placed in dialogue with Mahler's musical language. Cutting across language and sound, text and music, the abstract and the concrete, this process not only expands song-analysis methodology, but also points towards the importance of textual allusion in Mahler, and promotes the understanding of the unique features of late nineteenth-century musical form.

20.4

Recadrer la répétition dans les formes sonates de Schubert : observation des aspects de variation dans D887 et D960

Reframing Repetition in Schubert's Sonata Forms: interrogating aspects of variation in D887 and D960

CAITLIN MARTINKUS
UNIVERSITY OF TORONTO

À travers le dernier siècle, le lyrisme a été au cœur des critiques comme des éloges au sujet de la façon dont Franz Schubert abordait la forme sonate (par ex. Adorno 1928; Salzer 1928; Dahlhaus 1978; Webster 1978; Burstein 1997). Les critiques problématisent généralement le traitement lyrique par Schubert de la répétition thématique dans une forme musicale ostensiblement téléologique. Dans la lutte contre la notion voulant que le lyrisme soit l'antithèse de la forme sonate au début du XIXe siècle, les chercheurs ont recadré ce lyrisme de plusieurs façons (par ex. Frisch et al 2000; Fisk.

2001; Mak 2004). Cette communication se fonde sur ces recherches, compte tenu des techniques de composition spécifiques associées au traitement de la répétition thématique chez Schubert.

Les modes de répétition que Schubert emploie combinent les techniques de composition « traditionnellement » associées à la forme sonate, et celles associées à la forme de variation. Ceci problématise les idées reçues au sujet des deux fonctions formelles stables et instables dans la forme sonate (Caplin 1998). Afin d'aborder les effets des techniques de variation importées sur les fonctions formelles, j'applique un ensemble d'outils issus de l'examen préalable de la pratique de Schubert dans la forme de variation à mon analyse de deux des formes sonates de Schubert — les premiers mouvements du Quatuor à cordes D. 887 et la Sonate pour piano D. 960. Cette communication interroge le traitement idiomatique par Schubert de la répétition thématique de la forme sonate du point de vue de la variation, permettant à des fonctions rhétoriques et syntaxiques de déterminer la fonction formelle. En outre, mes analyses problématisent les fausses dichotomies entre les formes sonate et de variation, et entre les techniques de composition du développement et de la variation — dichotomies qui ont façonné notre compréhension de la capacité de Schubert à composer des œuvres instrumentales de grande envergure.

Through the past century, lyricism has been the locus of both critique and praise regarding Franz Schubert's handling of sonata form (e.g., Adorno 1928; Salzer 1928; Dahlhaus 1978; Webster 1978; Burstein 1997). Critiques typically problematize Schubert's lyrical treatment of thematic repetition within an ostensibly teleological musical form. In combatting the notion that lyricism is antithetical to early nineteenth-century sonata forms, scholars have reframed this lyricism in myriad ways (e.g., Frisch et. al 2000; Fisk 2001; Mak 2004). This paper builds upon such scholarship, considering the specific compositional techniques associated with Schubert's treatment of thematic repetition.

The modes of repetition Schubert employs combine compositional techniques "traditionally" associated with sonata form, and those associated with variation form. This problematizes received notions of both stable and unstable formal functions in sonata form (Caplin 1998). In order to address the effects of imported variation techniques on formal functions, I apply a set of tools derived through the prior examination of Schubert's practice in variation form to my analysis of two of Schubert's sonata forms—the first movements of the String Quartet D. 887 and the Piano Sonata D. 960. This paper interrogates Schubert's idiomatic treatment of thematic repetition in sonata forms from the perspective of variation, permitting rhetorical as well as syntactical features to determine formal function. Moreover, my analyses problematize false dichotomies between sonata and variation form, and between the compositional techniques of development and variation—dichotomies that have shaped our understanding of Schubert's ability to compose large-scale instrumental works.

VENDREI
LE 4 JUIN
MATINÉE

FRIDAY
JUNE 5
MORNING

séance
session 21

ÉLECTRON
ELECTRON

9h00-10h30
PRZ 121

Présidente / Chair:
TOM GORDON
MEMORIAL UNIVERSITY

21.1

Paysages « plunderschizophoniques » : une lecture de R. Murray Schafer appliquée à John Oswald

Plunderschizophoniscapes: Reading R. Murray Schafer into John Oswald

TROY DUCHARME
WESTERN UNIVERISTY

L'accession de l'écomusicologie au statut de discipline a multiplié les études sur la relation entre la musique et le lieu. Dans celles-ci, l'environnement naturel conserve une position privilégiée : la technologie et l'activité humaine sont traditionnellement considérées comme « autres », c'est à-dire constituent des éléments contre lesquels la nature lutte. Cette prérogative de l'environnement naturel s'étend généralement au traitement des sons naturels dans les compositions appelées « paysages sonores », sortes de pendants musicaux aux mouvements environnementaux, mais cela ne doit pas nécessairement – ni toujours – en être ainsi.

« Écouter de la musique pop n'est pas une question de choix. Qu'on le veuille ou non, elle nous assaille. » Selon ce point de vue souvent cité de John Oswald, cette musique, qu'il échantillonne pour composer ses « plunderphoniques », appartient « essentiellement […] au domaine public », et ce qu'il en fait est éthique, sinon légal. Toutefois, on peut être tenté d'interpréter son affirmation autrement : Oswald considère que la musique populaire est
omniprésente dans son environnement sonore, et qu'elle participe ainsi à la justification de la pratique « plunderphonique » en tant qu'engagement créatif à l'égard de l'environnement.

La communication aborde les implications d'une telle lecture. Ce faisant, elle montre comment les concepts formulés par R. Murray Schafer (1977) à propos du « paysage sonore électronique », notamment la « schizophonie », l'« audio-analgésie » et les « murs sonores », trouvent un écho dans la théorie et la pratique d'Oswald. De là, des formulations sur le paysage sonore (Truax, Westerkamp et autres) fournissent un cadre à partir duquel il devient possible de considérer les pièces d'Oswald comme potentiellement représentatives du genre.

With the rise of ecomusicology as a discipline, the relationship of music to place has become a much-explored topic. Within these studies, the natural environment retains a privileged position, with technology and human activity treated conventionally as 'others' against which nature struggles. This privilege is usually extended to the treatment of the sounds of nature in soundscape composition, providing a musical counterpart to environmental movements, but it need not be - and is not always - so.

"Listening to pop music isn't a matter of choice. Asked for or not, we're bombarded by it." This oft-cited quoted from John Oswald is intended to argue for the "essentially… public domain" status of the music from which he samples to compose his plunderphonics, and thus for the ethicality if not necessarily the legality of his practice. But the statement can also be read, tantalizingly, to say simply that Oswald considers popular music to be a ubiquitous element in his sonic environment, and thus to participate in a justification of plunderphonic practice as a creative engagement with his environment.

The paper explores the implications of such a reading. In so doing, concepts from R.Murray Schafer's (1977) formulation of the 'Electronic Soundscape', including 'schizophonia,' 'audioanalgesia,' and 'sound walls,' among others, will be shown to resonate with Oswald's theory and practice. From here, formulations of soundscape composition (Truax, Westerkamp, and others), will provide a frame within which to consider individual pieces of Oswald's as potential representatives of the genre.

21.2

C'est quoi, ce son ? L'histoire de l'action réelle et perçue chez le Canadian Electronic Ensemble

What's That Sound? The History of Real and Perceived Agency in the Canadian Electronic Ensemble

ALEXA WOLOSHYN
BOWLING GREEN STATE UNIVERSITY, OHIO

Les premiers studios de musique électronique en Europe et en Amérique du Nord ont porté principalement sur la production d'œuvres sur médias fixes, en raison de questions d'espace, de fonctionnalité et d'esthétique, alors que beaucoup de compositeurs ont cherché activement la solitude et le contrôle offerts dans ces nouveaux espaces. Certes, certains compositeurs des années 1960, à la suite Transición II de Kagel (1959), ont adopté la modification électronique en temps réel de sons acoustiques en utilisant des microphones, des filtres, des modulateurs en anneau, et des générateurs d'ondes sinusoïdales (voir Stockhausen – Mikrophonie I and II). Cependant, c'est avec l'émergence du Canadian Electronic Ensemble (CEE) en 1972 que la musique électronique uniquement en temps réel est devenue un véritable moteur d'évolution.

Les membres fondateurs David Jaeger, Larry Lake, Mudfish et David Grimes ont improvisé et interprété des compositions à travers le Canada et l'Europe à la fin des années 1970, et ont été à l'avant-garde des notions changeantes de temps réel et de geste dans l'interprétation (Emerson 2007). Cette communication comprend une chronologie du CEE – ses membres, œuvres et enregistrements – de 1972 jusqu'à l'album Buffer's Lookout de 2014, dans un contexte élargi de musique électroacoustique et de technologies électroniques, de techniques et d'esthétique du temps réel. Les activités ininterrompues du CEE nous permettent de retracer non seulement les changements dans les pratiques musicales des musiciens électroniques live, tels que le passage du synthétiseur à l'ordinateur portable, mais plus spécifiquement le changement de la relation gestuelle entre l'agent et l'instrument, tandis que la perception par l'auditeur de l'effort, de l'action et de l'intention – pour continuer avec Emmerson – pointe vers un « environnement sonore riche [dans lequel] nous cherchons des indices qui nous aident à construire, non seulement des objets bruts et des procédés, mais des décisions, des choix, des stratégies et des chemins vivants » (2007, 34).

The earliest electronic music studios in Europe and North America focused primarily on fixed media works, due to issues of space, practicality, and aesthetics, as many composers actively sought the solitude and control offered in these new spaces. Certainly some composers in the 1960s, following Kagel's Transición II (1959), embraced live electronic modification of acoustic sounds using microphones, filters, ring modulators, and sine-wave generators (e.g., Stockhausen - Mikrophonie I and II). However, it is with the emergence of the Canadian Electronic Ensemble (CEE) in 1972 that purely live electronic music was a real possibility moving forward.

The founding members David Jaeger, Larry Lake, Mudfish, and David Grimes performed improvisations and compositions across Canada and Europe in the late 1970s and were a groundbreaking example of changing notions of liveness and gesture in performance (Emmerson 2007). This paper provides a chronology of the CEE—its members, compositions, and recordings—from 1972 to its 2014 album Buffer's Lookout within a broader context of electroacoustic music and live electronic technologies, techniques, and aesthetics. The continuous activities of the CEE allow us to trace not only the changing musical practices of live electronic musicians, such as the move from synthesizers to laptops, but more specifically the shifting gestural relationship between agent and instrument, as the listener's perception of effort, agency, and intention—to build on Emmerson—points to a "rich sound environment [in which] we search for clues that help us to construct, not just dry objects and processes, but living decisions, choices, strategies and pathways" (2007, 34).

21.3

Territoires numériques : négocier les limites technologiques de la scène électroacoustique montréalaise

Digital territories: negotiating the technological limits of Montreal's electroacoustic scene

PATRICK VALIQUET
UNIVERSITY OF EDINBURGH

Quelques-uns des plus vieux studios d'électroacoustique du Canada se trouvent à Montréal, et c'est aussi là que les premiers diplômes en composition électroacoustique ont été octroyés. La tradition qui a pris forme dans cette ville a parfois été identifiée à des écoles ou des sons (voir Dhomont 1996), mais ses festivals et ses institutions académiques la relient aussi à un circuit global de compositeurs et de chercheurs, ainsi qu'à d'autres genres de musiques expérimentales et populaires, et à travers les disciplines avec les artisans locaux du film, du théâtre, des médias et de l'art performance. Cependant, la scène électroacoustique montréalaise se transforme, comme son profil professionnel et son public, tandis que les responsables des politiques culturelles et éducatives adoptent les valeurs post-fordistes de diversité et d'accessibilité (Krims 2007), et que les objectifs du financement académique sont redirigés vers des partenariats industriels et des transferts technologiques (Fourmentraux 2007). Dans cette communication, je retrace l'histoire de la démocratisation, du progrès et du pluralisme qui ont constitué la réponse de l'électroacoustique à la crise perçue. En utilisant des données collectées pendant seize mois de travail ethnographique de terrain et d'archive en 2011 et 2012, et en interagissant avec de récentes réponses théoriques à la sociologie de la production culturelle de Bourdieu, je montre en quoi les implications sociales et esthétiques de la technologie numérique ont été mobilisées pour justifier le recadrage historique et spatial de la scène électroacoustique montréalaise dans un environnement de plus en plus interdisciplinaire. J'illustre mon propos avec des exemples de travaux compositionnels, pédagogiques et de conservation par Alain Thibault, Jean Piché, Le Révélateur (Roger Tellier-Craig), Kevin Austin, Freida Abtan, et le duo interdisciplinaire The USER (Thomas McIntosh et Emmanuel Madan), qui montrent en quoi les musiciens utilisent également la

technologie numérique pour exprimer et réprimer les allégeances de genres dans la pratique.

Montreal is home to some of Canada's oldest electroacoustic studios, and earliest degree programmes in electroacoustic composition. The tradition that has taken shape there ha s sometimes been identified with specific schools or sounds (e.g. Dhomont 1996), but its festivals and academic institutions also connect it to a global circuit of composers and researchers, as well as to other genres of experimental and popular music, and across disciplines to local genres of film, theatre, media and performance art. Montreal's electroacoustic scene is undergoing a transformation in its public and professional profile, however, as educational and cultural policy makers embrace post-Fordist values of diversity and accessibility (Krims 2007), and academic funding goals are refocused on industrial partnerships and technology transfer (Fourmentraux 2007). In this paper, I trace the narratives of democratisation, progress, and pluralism that are shaping electroacoustic responses to this perceived crisis. Using data gathered during sixteen months of ethnographic and archival fieldwork in 2011 and 2012, and engaging with recent theoretical responses to Bourdieu's sociology of cultural production, I show how the social and aesthetic implications of digital technology have been mobilised to justify the historical and spatial reframing of Montreal's electroacoustic scene in an increasingly interdisciplinary environment. I illustrate my discussion with examples of compositional, pedagogical and curatorial work by Alain Thibault, Jean Piché, Le Révélateur (Roger Tellier-Craig), Kevin Austin, Freida Abtan, and interdisciplinary duo The USER (Thomas McIntosh and Emmanuel Madan) which show how musicians also use digital technology to express and repress generic allegiances in practice.

séance session **22**

CORPS
BODY

9h00-10h30
PRZ 113

Présidente / Chair:
ANNA HOEFNAGELS
CARLETON UNIVERSITY

22.1

Le corps et les câbles : la virtuosité musicale et le corps de l'interprète reconfiguré

Flesh in the Wires: Musical Virtuosity and the Reconfigured Performing Body

PAUL SANDEN
UNIVERSITY OF LETHBRIDGE

Comme on a pu le lire dans plusieurs recherches récentes, les diverses utilisations des technologies électroniques du son dans les dernières décennies ont drastiquement changé le paysage de l'interprétation et de l'étude de l'interprétation en musique . On peut en dire autant du concept plus spécifique de la virtuosité musicale, dont la définition a toujours dépendu des contextes historique et culturel . L'appréciation de la virtuosité façonne plusieurs genres musicaux modernes et plusieurs pratiques dans lesquelles les technologies électroniques jouent un rôle crucial – de la guitare heavy metal à la manipulation d'outils sur mesure dans la musique électroacoustique en temps réel.

Un des aspects principaux entre ces nouvelles formes de virtuosité et celle des salles de concert du dix-neuvième siècle, c'est jusqu'à quel point le corps humain demeure le centre de la virtuosité elle-même. En d'autres mots, tandis que l'appréciation de la virtuosité de Liszt était complètement liée à ses caractéristiques physiques et ses habiletés, un virtuose médiatisé des temps moderne pourrait en devoir beaucoup à la façon dont ses habiletés physiques sont augmentées par des moyens électroniques, ce qui en ferait, littéralement, un virtuose virtuel. Tout en examinant la reconfiguration du rôle du corps humain dans l'interprétation, dans le cadre du concept moderne de virtuosité musicale, je soutiendrai que ces aspects virtuels de nombreuses interprétations contemporaines n'en affectent en aucun cas la réalité perçue pour la majorité des publics modernes. En fait, dans plusieurs cas, cela semble même plus pertinent, à la lumière de l'omniprésence des communications virtuelles dans la culture contemporaine.

As has been argued in much recent scholarship, the various uses of electronic sound technologies in recent decades have drastically changed the landscape of performance and performance studies in music. The same is true more specifically for the concept of musical virtuosity, which has always been dependent for its definition upon its historical and cultural context. The appreciation of virtuosity informs many modern musical genres and practices in which electronic technologies play a crucial role—from heavy metal guitar performance to the manipulation of custom-built devices in much live electroacoacoustic music.

One of the key distinctions between these new forms of virtuosity and that found upon the nineteenth-century concert stage is the extent to which the human body remains the central site of virtuosity itself. In other words, whereas the appreciation of Liszt's virtuosity was completely intertwined with his physical attributes and abilities, that of a modern-day, mediatized virtuoso may have much to do with the ways in which her physical abilities are extended by electronic means, making her, in effect, a virtual virtuoso. While examining the reconfiguration of the role of the performing human body within modern concepts of musical virtuosity, I will argue that these virtual aspects of much contemporary performance make it no less real for many modern audiences. In fact, in many cases it may seem even more relevant in light of the ubiquity of virtual communications in contemporary culture.

22.2

Postures pédagogiques : l'affirmation de soi dans les textes vocaux français du début du vingtième siècle

Pedagogical Postures: Self-Styling in early Twentieth-Century French Vocal Texts

CATHERINE SCHWARTZ
MCGILL UNIVERSITY

Cette communication est une contribution unique aux recherches académiques récentes au sujet de la formation de l'image des chanteuses classiques (voir Rutherford, Poriss, Izzo, Calico), qui voient dans les textes pédagogiques des façons pour elles de dresser leur portrait et de s'affirmer. En portant une attention à certaines caractéristiques telles que les genres de publication, les styles d'écritures, les gestes rhétoriques, les images, les polices de caractère et les formats, je décris en quoi ces textes communiquent des idées et des valeurs qui servent de guides, et qui aident à façonner l'identité des chanteuses en concordance avec ces valeurs. En me penchant sur les œuvres de chanteuses françaises du début du vingtième siècle, je m'intéresse particulièrement à la façon dont ces valeurs se rapportent au concept de la « diva » tel qu'il a émergé au dix-neuvième siècle. En observant le traité de Marcelle Gérar intitulé À la recherche du chant perdu ainsi que son cahier L'amour du chant, j'explore son style d'écriture méditatif, l'inclusion des points de vue d'autres chanteurs, et la magnifique attention portée à l'aspect esthétique de la page imprimée. Dans le cas de la chanteuse et professeur Claire Croiza, je renvoie au portrait dressé par Hélène Abraham dans son livre Un art de l'interprétation, Claire Croiza – Les cahiers d'une auditrice. Approuvé pour publication par Croiza elle-même, cette œuvre sous forme de journal regroupe les souvenirs qu'Abraham garde de Croiza dans des situations sociales et d'interprétation, illustrée de photographies de la chanteuse et de réflexions sur ses enseignements en classes de maître et en cours. Par l'analyse de ces textes, je démontre en quoi ils manifestent des approches de l'autorité vocale basée sur le principe de l'amour du chant et sur un sens diversifié de quête de la voix, pour ultimement produire des identités en abnégation de soi qui sont en tension avec les notions égoïstes et égocentrées de la vocalité de diva.

This paper makes a unique contribution to recent scholarship about the image-formation of female classical singers (e.g. Rutherford, Poriss, Izzo, Calico) by examining pedagogical texts as modes of portraiture and self-styling. In attending to features such as publication genre, writing styles, rhetorical gestures, images, fonts, and formats, I describe how such texts communicate guiding ideas and values, and thus help fashion the identities of singers according to these values. Focusing on works by early twentieth-century French singers, I pay particular attention to how these values relate to the concept of the "diva" as it emerged in the nineteenth century. In examining Marcelle Gérar's treatise À la Recherche du chant perdu as well as her "cahier" L'Amour du chant, I explore her meditative writing style, inclusion of insights from other singers, and exquisite attention to the aesthetics of the printed page. In the case of Claire Croiza, I reflect on Hélène Abraham's portrait of the singer-teacher in her book Un Art de l'interprétation, Claire Croiza - Les cahiers d'une auditrice. Approved for publication by Croiza herself, this diary-like work fuses together Abraham's memories of Croiza in performance and social situations along with photographs of the singer and reflections on her teachings in masterclasses and lectures. In analyzing these texts, I show how they manifest approaches to vocal authority based on the principle of love for singing and a multifaceted sense of quest for voice, ultimately producing self-abnegating identities which are in tension with self-centred and egotistical notions of diva vocality.

22.3

Voix autobiographiques : les mémoires de chanteurs en France à la fin du dix-neuvième siècle

Autobiographical voices: Singers' memoirs in late 19th-century France

KIMBERLY WHITE
UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON

Dans sa critique acerbe de mémoires alors fraîchement parus, soient Souvenirs d'un chanteur de Gilbert Duprez et Carnet d'un ténor de Gustave Roger (1880), Adolphe Jullien se plaint : "Ce qu'il y a de désolant, quand on lit ces souvenirs de chanteurs célèbres, c'est de voir à quel point ces hommes dont les compositeurs ont absolument besoin pour traduire leur pensée, ont peu la prescience des grandes choses, [...] comme ils n'ont soif que [...] de leur succès personnel." Bien que sans doute cohérentes avec l'attitude typique de la fin du dix-neuvième siècle quant à la place des chanteurs vis à vis des compositeurs et de leurs œuvres, les remarques de Jullien trahissent également la frustration que plusieurs ont sentie lorsqu'il ont été confrontés à ce que Mary Ann Smart (1993) appelle le « détritus ventriloque » des chanteurs avant l'ère de l'enregistrement sonore. Comment peut-on capturer les traces de l'art vocal à travers un médium muet ?

Cette communication explore le genre émergent des mémoires de chanteurs dans la France de la fin du dix-neuvième siècle. Parmi les premiers chanteurs à publier leurs mémoires, Duprez et Roge offrent aux futurs chanteurs deux différentes façons d'enregistrer leurs voix (autobiographiques); j'analyse en quoi leurs approches reflètent leurs héritages artistiques respectifs et leurs personnages. Je soutiens que ce que les critiques considéraient comme un défaut – la concentration prédominante sur les relations plutôt que sur l'art – révèle comment ces chanteurs cherchaient à se représenter eux-mêmes dans l'histoire de la musique. Bien que les critiques ont de plus en plus positionné les chanteurs comme de simples interprètes des œuvres de compositeurs, Duprez et Roger soulignent l'importance de leur place et de leur contribution à la communauté musicale. Je suggère que ces mémoires peuvent être utiles pour comprendre comment on peut réintégrer les chanteurs dans les récits de l'histoire de la musique.

In his caustic review of two newly-published memoirs, Gilbert Duprez's Souvenirs d'un chanteur and Gustave Roger's Carnet d'un ténor (1880), Adolphe Jullien laments: "What is most dreadful when we read these famous singers' memoirs is to realize the extent to which these men – who are absolutely essential to composers in order to translate their thought – understand so little about great things […], as they long only for […] personal success." While certainly reflective of late nineteenth-century attitudes toward the place of singers vis-à-vis composers and their works, Jullien's remark also betrays the frustration many have felt when confronted with what Mary Ann Smart (1993) calls the "ventriloquistic detritus" of singers before the age of sound recording. How does one

capture the traces of vocal art through an unsounding medium?

This paper explores the emergent genre of singers' memoirs in late nineteenth-century France. As two of the first singers to publish their memoirs, Duprez and Roger provided future singers with two divergent means of recording their (autobiographical) voices; I analyze how their approaches reflect their individual artistic legacies and personae. I argue that what critics felt was a flaw – the predominant focus on relationships, rather than art – reveals how these singers sought to represent themselves within music history. Although critics increasingly positioned singers as mere interpreters of composers' works, Duprez and Roger highlight their important place within and their contributions to the music community. I suggest that these memoirs might usefully shape how we weave singers back into the narratives of music history.

séance session **23**

THEORIE
THEORY

9h00-10h30
PRZ 220

Présidente / Chair:
DAVID GRAMIT
UNIVERSITY OF ALBERTA

23.1

Le plus moderne des modernes : la conceptualisation de la forme au moyen de répétitions enchâssées dans le troisième mouvement de la quatrième symphonie de Sybelius

The Most Modern of the Moderns: Conceptualizing Form through Nested Repetitions in the Third Movement of Sibelius's Fourth Symphony

HUBERT LÉVEILLÉ
MCGILL UNIVERSITY

Dès sa création en 1911, la conceptualisation de l'organisation formelle de la quatrième symphonie de Sibelius s'est avérée difficile. D'ailleurs, de nombreux commentateurs musicaux ont vivement critiqué cette œuvre. Depuis, divers érudits ont examiné le troisième mouvement de plus près et s'entendent en général pour dire qu'il a été assemblé en une juxtaposition de deux blocs principaux de matériau mélodique plutôt qu'à l'aide de l'harmonie traditionnelle. Loin d'être une « superposition de répétitions de motifs arbitraires et aléatoires », comme l'avait écrit Adorno dans sa véhémente diatribe de 1938 intitulée « Glosse Über Sibelius », le mouvement met en évidence une organisation élaborée que l'on ne peut découvrir qu'en étudiant le processus compositionnel à rebours. Au fil de mon exposé, je présenterai une façon différente d'interpréter le matériau motivique de ces deux groupes mélodiques distincts. Je soutiendrai qu'en établissant des critères stricts pour discuter des motifs, on arrive à créer une typologie des divers matériaux motiviques. Par la suite, on peut se servir de cette typologie pour catégoriser les nombreuses structures, tant à petite qu'à grande échelle. Je démontrerai que le matériau motivique se retrouve localement en groupes de trois, tandis que les regroupements à grande échelle apparaissent en paires, et que ces divers groupes sont enchâssés les uns dans les autres pour créer une structure complexe et enchevêtrée. Ce nouveau modèle est essentiel à une meilleure compréhension de cette pièce et nous indique des pistes et des sentiers reliant ses différents éléments musicaux.

Conceptualizing formal organization in Sibelius's Fourth Symphony has been taxing ever since the 1911 premiere, with several musical commentators harshly criticizing the work. Since then different scholars have studied the movement more closely and generally agree that it is assembled through the juxtaposition of two main blocks of melodic material rather than through traditional harmony. Far from being a "layering of arbitrary and chance repetitions of motives," as Adorno abrasively put it in his 1938 diatribe "Glosse Über Sibelius," the movement features an elaborate organization that can only be unveiled by trying to reverse-engineer the compositional process. Throughout this paper I will offer an alternative way to interpret motivic material within these two different melodic groups. I will argue that, by establishing strict criteria to discuss motivity, a typology of the different motivic materials can be created. This typology can then be used to categorize the many structures, both on local and larger scales. I will demonstrate that motivic material mostly occurs locally in groups of three, while larger-scale groupings appear in pairs, and that those different groups are nested into another, creating a tangled, complex structure. This new model is fundamental to a better understanding of the music, pointing out routes and pathways between the different elements of the music.

23.2

La proto-harmonie, les tonalités constituantes et le problème de centricité tonale

Proto-Harmony, Component Keys, And The Problem of Tonal Centricity

ELLEN BAKULINA
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

La proto-harmonie (pra-garmoniia), un concept introduit par le théoricien russe Andrei Miasoedov en 1998, renvoie à un certain type de structure tonale qui ne nécessite pas de centre tonal unique et englobant dans une œuvre. Même si Miasoedov insiste pour dire que la proto-harmonie caractérise exclusivement la musique russe, je souhaite étendre le contexte stylistique, géographique et théorique du concept. Je soutiens que la proto-harmonie appartient à une catégorie plus large de structures tonales qui ne respectent pas les exigences de la centricité absolue que postule la tonalité classique.

Miasoedov présente la proto-harmonie dans son traité Garmoniia Russkoi Muzyki [L'harmonie dans la musique russe] comme un groupe de quatre accords de trois sons reliés sur le plan diatonique, dont les fondamentales peuvent être ordonnées en quintes justes et servent d'assises structurelles à une œuvre. Je compare cette structure à une notion étayée par Carl Dahlhaus (1966) dans son étude sur les origines de la tonalité, les tonalités constituantes (Teiltonarte) du début du XVIIe siècle. Celles ci renvoient à un groupe de six accords reliés sur le plan diatonique, dont les fondamentales forment l'hexacorde guidonien.

Bien qu'elles ne soient pas équivalentes sur les plans théorique et analytique, la proto-harmonie et les tonalités constituantes partagent plusieurs particularités importantes. En effet, elles supposent le diatonisme, l'égalité de statut entre les accords et, par conséquent, la décentralisation potentielle d'un morceau, qui peut commencer ou finir sur n'importe quelle harmonie à l'intérieur d'un système donné. De plus, elles précèdent toutes deux historiquement, de diverses façons et à différentes époques, la tonalité classique. Afin de décrire les caractéristiques structurelles que partagent la proto-harmonie et les Teiltonarte, je présente des analyses d'œuvres de Monteverdi, de Rachmaninov et de musique sacrée russe, effectuées par Miasoedov, Dahlhaus et moi-même.

Proto-harmony (pra-garmoniia), a concept introduced by the Russian theorist Andrei Miasoedov in 1998, refers to a certain type of tonal structure that does not necessitate a single overarching tonal center in a piece. Although Miasoedov insists that proto-harmony exclusively characterizes Russian music, I wish to broaden the concept's stylistic, geographic, and theoretical context. I assert that proto-harmony belongs to a broader category of tonal structures that defy the requirement of absolute centricity, postulated by Classical tonality.

Miasoedov introduces proto-harmony in his treatise Garmoniia Russkoi Muzyki [Harmony in Russian Music] as a set of four diatonically related triads, whose roots can be ordered by perfect fifths, and which serve as a structural basis of a piece. I compare this structure to a notion offered by Carl Dahlhaus (1966) in his study of the origins of tonality—component keys (Teiltonarte) of the early seventeenth century. They refer to a group of six diatonically related harmonies, whose roots form the Guidonian hexachord. Though by far not equivalent theoretically and analytically, proto-harmony and component keys share several crucial characteristics. Both involve diatonicism, equality of status between chords, and—consequently—potential decentralization of a piece, which can begin and end on any harmony within a given system. Finally, both historically precede, in different ways and eras, Classical tonality. To demonstrate the shared structural features of proto-harmony and Teiltonarte, I offer Miasoedov's, Dahlhaus's, and my own analyses of works by Monteverdi, Rachmaninoff, and Russian church music.

23.3

Brillance et assombrissement : les implications théoriques et les effets émotionnels des réorchestrations

Brightening and Darkening: Theoretical Implications and Emotional Effects of Reorchestrations

MEGHAN GOODCHILD
MCGILL UNIVERSITY

Les théoriciens de la musique utilisent l'outil analytique de recomposition – la modification sélective de détails musicaux – pour examiner les potentialités de la structure musicale (dont le phrasé, les patrons métriques, les idées motiviques et les cadences) et pour mettre en relief certaines particularités de l'œuvre (BaileyShea, 2007; Temperley, 2001). Dans la présente communication, j'assimile la réorchestration à une technique de recomposition afin d'expliquer les différentes fonctions musicales qui sont issues des choix des compositeurs en matière d'instrumentation. Il a été démontré que l'orchestration et le timbre influent sur la perception de la forme, contribuent à créer une tension musicale et suscitent une réaction émotionnelle chez les auditeurs (McAdams, 2013). Néanmoins, la recherche musico-théorique dans ce domaine reste insuffisamment développée et comporte peu de théories capables d'expliquer les effets de combinaisons instrumentales spécifiques. La relation entre la brillance du timbre et une valence émotionnelle positive a été postulée dans des traités d'orchestration (Adler, 2002), mais les expériences sur la perception n'ont pas permis d'établir cette corrélation (Schubert, 2004). Par conséquent, je me sers de la réorchestration pour étudier plus avant l'incidence des ajustements de la brillance de l'instrumentation sur la perception de la qualité émotionnelle de la musique. Les compositeurs John Rea, Denys Bouliane et Félix Frédéric Baril ont réalisé des réorchestrations habiles de trois extraits. Ces versions originales, brillantes ou sombres, ont été rendues avec réalisme, chacune comportant une durée d'exécution et des variations dynamiques identiques. La communication évalue les diverses stratégies de réorchestration, les répercussions des ajustements dans des contextes musicaux spécifiques ainsi que les implications musico-théoriques des différentes versions. Les résultats d'une expérience auditive indiquent que la valence émotionnelle varie d'une version à l'autre, mais pas toujours dans la direction prévue par la littérature sur l'orchestration.

Music theorists use the analytical tool of recomposition—the selective modification of musical details—in order to examine alternative possibilities of musical structure (such as phrasing, metrical patterns, motivic ideas, and cadences) and highlight certain features of the piece (BaileyShea, 2007; Temperley, 2001). In this paper, I employ reorchestration as a recomposition technique to illuminate the various musical functions of composers' choices in instrumentation. Orchestration and timbre have been found to influence the perception of form, contribute to the creation of musical tension, and elicit emotional responses in listeners (McAdams, 2013); however, music-theoretical research on this topic is underdeveloped, with few theories to explain the effects of specific instrumental combinations. The connection between timbral brightness and positive emotional valence has been posited in orchestration treatises (Adler, 2002), but this correlation has not been substantiated by perceptual experiments (Schubert, 2004). Therefore, this paper uses reorchestration as a method to further investigate the effect of instrumentation adjustments related to brightness on the perceived emotional quality of the music. Expert reorchestrations of three excerpts were created by composers John Rea, Denys Bouliane, and Félix Frédéric Baril. Original, brightened and darkened versions were realistically rendered, such that the performance timings and dynamic variations remain constant across versions. This paper evaluates the various strategies of the reorchestrations, the effects of the adjustments in specific musical contexts, and the music-theoretical implications of the alternate versions. The results of a listening experiment indicate that emotional valence varied across versions, although not consistently in the direction predicted by orchestration texts.

séance session **24**

TABLE RONDE *ROUND TABLE*

Les efficacités sociales de la musique savante au Canada : exploration des procédés collaboratifs

Social Efficacies of Art Music in Canada: Exploring Collaborative Processes

9h00-10h30
PRZ 307

Présidente / Chair:
JAMES MCGOWAN
CARLETON UNIVERSITY

JEREMY STRACHAN
UNIVERSITY OF TORONTO
MARY INGRAHAM
UNIVERSITY OF ALBERTA
BRIANNA WELLS
UNIVERSITY OF ALBERA
PATRICK NICKLESON
UNIVERSITY OF TORONTO

Dans le contexte actuel où les arts sont de plus en plus examinés à la loupe quant à leur viabilité économique, et parfois dénigrés par les politiciens et les journalistes qui y perçoivent une faible valeur sociale, il est grand temps de reconsidérer à la fois le potentiel et les limites des relations précaires de la musique savante par des partenariats et des liens avec les communautés au Canada. Cette table ronde se penchera sur un projet de trois ans dont l'objectif était d'examiner les diverses façons dont les organisations de musique savante s'engagent dans des actions socialement pertinentes et orientées vers les communautés, spécifiquement autour des représentations de lieux et de l'histoire autochtone.

Pour commencer, Robin Elliott et Jeremy Strachan parlera du ballet Going Home Star et de sa représentation de l'histoire de pensionnats scolaires. Avec une musique de Christos Hatzis, un livret de Joseph Boyden et des chorégraphies de Mark Godden, ce ballet de longueur classique traite de l'héritage du système de Pensionnats scolaires autochtones, et a été créé avec le soutien de la Commission de vérité et réconciliation du Canada. [...] parlera de la création de ce ballet dans le contexte du travail de la Commission, les attentes et les expériences de l'équipe de création qui l'a mis sur pied, et la réception qu'il a reçu à l'occasion de sa création en octobre 2014, pour célébrer le 75e anniversaire du Royal Winnipeg Ballet.

Mary Ingraham and Brianna Wells suivra avec une présentation de The Lake | N-ha-a-itk qui explore le rôle d'un contre-discours dans la création en collaboration. En utilisant une méthodologie intégrée incluant l'entrevue de partenaires et leur participation à l'interprétation, cette production — une collaboration entre le Turning Point Ensemble et la communauté des Premières nations de Westbank — crée un nouveau contexte d'interprétation pour l'opéra The Lake, écrit en 1952 par Barbara Pentland et Dorothy Livesay. The Lake | N-ha-a-itk est le résultat d'un échange significatif entre ces communautés, ce qui produit un tout nouvel opéra grâce à l'ajout de matériau créatif nouvellement composé. Le contexte d'interprétation partagé avec des artistes syilxw, leur histoire et leur spiritualité, à l'intérieur d'un récit colonisateur et d'une forme d'art traditionnellement européenne, révèlent les tensions entre les discours et les lieux partagés, tout en encourageant de nouveaux dialogues pour des échanges interculturels contemporains.

Pour terminer cette table ronde, Dylan Robinson et Patrick Nickleson abordera le rôle de l'autorat collaboratif dans trois œuvres canadiennes centrées sur des lieux, qui vise à éviter, esthétiquement, de représenter le paysage sonore par mimétisme direct. Ces œuvres incluent la Drive-Thru Symphony de Brent Lee et Rod Strickland, inspirée de la ville de Windsor en On\ario et interprétée à cet endroit; A Toronto Symphony de Tod Machover; et Singing the Earth, créé par la compositeure Anna Höstman, Dylan Robinson et Patrick Nickleson, au sujet de Bella Coola en Colombie-Britannique. En cherchant à éviter une seule représentation de la situation politique et des citoyens de ces endroits, les compositeurs et collaborateurs ont mis sur pied un processus créatif utilisant différents cadres inspirés de la recherche ethnographique, et la contribution citoyenne. La présentation examine les défis politiques et esthétiques posés par de tels modèles de contribution du citoyen-public et les façons dont ces œuvres centrées sur des lieux naviguent à travers l'esthétique, la politique et l'éthique de l'autorat collaboratif.

In the current environment where the arts are increasingly subjected to scrutiny for their economic viability, and sometimes disparaged by politicians and journalists for their perceived lack of social value, it is timely to re-consider both the potential and limits of art music's precarious relationships with partnership and community connections in Canada. This roundtable will reflect upon a three-year project whose aim was to examine the various ways in which art music organizations engage in socially relevant, community-oriented ventures focused specifically around representations of place and Indigenous history.

To begin, Robin Elliott and Jeremy Strachan will discuss the ballet Going Home Star and its representation of residential school history. With music by Christos Hatzis, story by Joseph Boyden, and choreography by Mark Godden, the full-length ballet deals with the legacy of the Indian Residential School system, and was created with the support of the Truth and Reconciliation Commission of Canada (TRC). Elliott and Strachan will discuss the creation of the ballet in the context of the work of the TRC, the expectations and experiences of the creative team that brought it into being, and the reception that greeted it on the occasion of the first performances in October 2014 to celebrate the 75th anniversary of the Royal Winnipeg Ballet.

Mary Ingraham and Brianna Wells will follow this with a presentation on The Lake | N-ha-a-itk that explores the role of counter-discourses in collaborative creation. Using an embedded methodology including partner interviews and participation in performance, this collaborative production between the Turning Point Ensemble and the Westbank First Nation community created a new performance context for Barbara Pentland and Dorothy Livesay's 1952 opera The Lake. The Lake | N-ha-a-itk is the result of a significant interchange between these communities that has produced a newly-staged opera with the addition of newly-composed creative materials. The shared performance context of syilxw artists, their history and their spirituality, within the predominantly settler narrative and traditional European art form reveals the tensions of shared place and discourse

while encouraging new dialogues for contemporary intercultural exchange.

To conclude the roundtable, Dylan Robinson and Patrick Nickleson will discuss the role of distributed authorship in three Canadian "place-pieces" that aimed to avoid modes of direct mimetic representation, aesthetically, of that place's soundscape. These works include Brent Lee and Rod Strickland's Drive-Thru Symphony performed in and inspired by Windsor, Ontario; Tod Machover's A Toronto Symphony; and Singing the Earth created by Anna Höstman (composer) Dylan Robinson, and Patrick Nickleson about Bella Coola, British Columbia. In seeking to avoid a singular representation of the politics and citizens of these places, the composers/collaborators approached the creative process through different frameworks for ethnographic research and citizen contribution. The presentation examines the political-aesthetic challenges posed by such new models for citizen-audience contribution and the ways by which these pieces place-focused works navigated the aesthetics, politics, and ethics collective authorship.

séance session **25**

ETHNOS

11h00-13h00
PRZ 113

Présidente / Chair:
PAUL SANDEN
UNIVERSITY OF ALBERTA

25.1

La musique dans la culture canadienne : une solution pédagogique au récit du développement national

Music in Canadian Culture: A Pedagogical Alternative to the Narrative of National Development

DAVID GRAMIT ET/AND MARY INGRAHAM
UNIVERSITY OF ALBERTA

La musicologie a fortement été tributaire des récits du développement national pour forger une histoire musicale cohérente. En études musicales canadiennes, il en est souvent résulté une subordination de diverses pratiques musicales à un récit structuré par les idéologies familières des cultures dominantes représentées par les œuvres canoniques et les institutions marquantes. Dans la présente communication, nous étudions les méthodes pédagogiques qui s'emploient à décentrer l'histoire de la musique au Canada, et ce, en remplaçant la maîtrise du récit par la juxtaposition et l'évaluation critique de différentes sources historiques. En privilégiant, comme critère pour établir l'importance d'une œuvre ou d'un événement, la discontinuité et les tensions non résolues plutôt que la contribution à un développement continu, cette méthode fait de la diversité culturelle et de son expression musicale des éléments constitutifs de la vie canadienne. Sur le plan pédagogique, cette façon de voir favorise également l'établissement de compétences critiques et de conservation. En effet, l'étude de connexions et de discontinuités parmi les sources écarte l'hypothèse de leur contribution à un récit dominant. En outre, la musique convient particulièrement bien à cette méthode, car l'élément sonore, en raison de son immédiateté, peut être couplé aux documents visuels et oraux. Il devient donc possible, par exemple, de comparer l'expérience du documentaire/composition radiophonique de Glenn Gould The Idea of North à une chanson du groupe inuit Kashtin, ou encore, de mettre en relation la musique de fanfares, les danses et les chants des Premières Nations avec les photos historiques de l'assimilation musicale forcée lors de la colonisation occidentale. Grâce à de tels exemples, nous démontrons la façon dont la pédagogie musicale peut contribuer activement à stimuler une compréhension critique de la culture canadienne.

Musicology has relied heavily on narratives of national development to construct coherent music histories. In Canadian music studies, the result has often been the subordination of diverse musical practices to a narrative framed by familiar ideologies of dominant cultures represented by canonical works and prominent institutions. In this presentation, we explore pedagogical methods that work to decenter the history of music in Canada, replacing mastery of narrative with juxtaposition and critical evaluation of diverse historical sources. Because it allows for discontinuity and unresolved tensions rather than using contribution to a continuous development as a criterion for judging the significance of a work or event, this approach stes cultural diversity and its musical expression as integral to Canadian life. Pedagogically, it also encourages the development of curatorial and critical skills, since the exploration of connections and discontinuities among sources replaces the presumption of their contribution to a master narrative. And music is particularly well suited to this approach because the immediacy of sound can be coupled with visual and verbal documents. Thus, for example, the experience of Glenn Gould's radio documentary/composition The Idea of North can be compared with a song by the Inuit band Kashtin, or the music of brass bands and First Nations dancing and drumming can be brought into relation with historic photos of enforced musical assimilation during western settlement. With examples like this, we demonstrate how music pedagogy can contribute actively

to developing a critical understanding of Canadian culture.

25.2

Des Singstunde aux chants Sankey : l'hymnodie inuite au Labrador

Singstunde to Sankey Singin': Inuit Hymnody in Labrador

TOM GORDON
MEMORIAL UNIVERSITY

Les Singstunde moraves sont devenus un élément essentiel des offices inuktituts peu après l'arrivée des missionnaires sur la côte du Labrador, en 1771. Les Inuits en ont vite acquis la maîtrise, comme en témoignait le frère Benjamin Kohlmeister en 1811 : « Même si les airs des hymnes et des psaumes de l'église Brethren ne contiennent aucune mélodie simple pour les rendre facilement compréhensibles par des oreilles non musicales, les Esquimaux ont néanmoins appris rapidement à les chanter correctement ». Au fil du temps, les chanteurs inuits ont également développé un goût pour les mélodies vraiment plus « simples » des hymnodies du XIXe siècle, en particulier celles qui se trouvent dans les anthologies d'hymnes gospels d'Ira D. Sankey. Dès 1880, un ministre méthodiste itinérant décrivait ainsi une soirée au port de Hopedale : « Quelque cinquante indigènes ou plus sont montés à bord vers neuf heures et ont entonné des chants qui ont diverti l'équipage jusqu'à près de minuit. La plupart des chants provenaient de la collection Sankey, et ils ont tous été merveilleusement interprétés dans la langue des chanteurs ».

Dans la présente communication, je me penche sur la popularité de l'hymnodie gospel chez les Inuits de même que sur la pratique persistante des Singstunde. Je retrace l'émergence de ce répertoire dans six éditions de Tuksiagalautsit / Eskimo Sankey, publiées entre 1900 et les années 1980. Je tiens également compte des sources de cet intérêt, dont le contact avec des marins protestants, les répercussions d'un accroissement des populations colonisatrices sur les communautés inuites et le tournant évangélique qui s'opérait, à une époque où le Labrador subissait davantage l'influence des missionnaires britanniques moraves. Je traite enfin des divers contextes, des fonctions liturgiques et des associations personnelles relativement à ces deux répertoires dans plusieurs communautés inuites du Labrador.

The Moravian Singstunde became a staple of the Inuktitut services soon after the missionaries arrived on the Labrador coast in 1771. And the Inuit soon became expert practitioners, as Br. Benjamin Kohlmeister observed in 1811: "Though the hymn and psalm-tunes of the Brethren's Church have no airy melodies to make them easily understood by unmusical ears, yet the Esquimaux soon learn to sing them correctly." Over time the Inuit singers also acquired a taste for the decidedly more "airy" melodies of nineteenth-century hymnodists, especially those included in Ira D. Sankey's anthologies of gospel hymns. As early as 1880, an itinerant Methodist minister, described an evening in Hopedale harbour when "some fifty or more of the natives came on board about 9 o'clock, and amused the company by singing till near midnight. The pieces sung were chiefly from SANKEY's collection, all of which were beautifully rendered in their own tongue."

In this paper I explore the popularity of gospel hymnody among the Inuit alongside the enduring practice of the Singstunde. I will map the emergence of this repertoire across six editions of Tuksiagalautsit / Eskimo Sankey published between 1900 and the 1980s. Also considered are the roots of this interest through contact with Protestant mariners, the effects of growing settler populations in Inuit communities, and the evangelical shift as Labrador came more under the influence of British Moravian missionaries. Finally, I explore the different contexts, liturgical functions and personal associations of these two repertoires in several Labrador Inuit communities.

25.3

Activisme autochtone dans la capitale de la nation : chants et récits d'autonomisation

Performing Indigenous Activism in the Nation's Capital: Songs and Narratives of Empowerment

ANNA HOEFNAGELS
CARLETON UNIVERSITY

Depuis les débuts au Canada du mouvement Idle No More, à l'automne 2012, la prise de conscience nationale des préoccupations des Autochtones et des questions qui leur sont prioritaires a crû radicalement et s'est propagée mondialement. Elle a suscité des appels visant à accorder une attention accrue aux questions environnementales et à reconnaître les droits et la souveraineté des Autochtones. Ottawa était et reste probablement l'épicentre de la majeure partie de cet activisme politique. En effet, c'est à l'île Victoria, à Ottawa, que Theresa Spence a mené sa grève de la faim, événement qui a propulsé Idle No More à l'échelon national. De plus, nombre de manifestations, défilés et rassemblements liés à Idle No More ont gravité autour de la Colline du Parlement.

Bien qu'une littérature commence à se constituer autour de cet important moment de l'histoire canadienne, on n'a porté aucune attention particulière au paysage musical de celui-ci. La présente communication traite de la musique, de la danse et des moyens expressifs qu'utilisent généralement les artistes pour conscientiser le public aux questions autochtones. Elle met particulièrement l'accent sur l'exécution du répertoire « traditionnel » et sur la création de nouvelles expressions artistiques autour de la résistance et du renouveau autochtones contemporains au Canada. Au moyen de l'étude de l'origine, de la signification et de l'exécution des chants traditionnels lors de vigiles publiques, de même que des chansons écrites en réaction à Idle No More, la communication souligne les priorités et les enseignements culturels des Autochtones et des activistes colons au Canada, qui déterminent actuellement la résistance autochtone à l'échelle nationale et internationale. La présente analyse s'insère dans des mouvements plus vastes d'activisme autochtone au sein de collectivités et du milieu universitaire en Amérique du Nord.

Since the Idle No More movement began in Canada in the fall of 2012, national awareness of Indigenous concerns and priorities issues has increased dramatically and spread globally, with calls for greater attention to environmental issues and recognition of Indigenous rights and sovereignty. Ottawa was and arguably remains the epicentre of much of this political activism: Victoria Island, in downtown Ottawa was the location of the hunger strike of Theresa Spence that catapulted Idle No More to national levels; and numerous Idle No More demonstrations, parades and rallies revolved around Parliament Hill.

While there is emergent literature on this important moment in Canadian history, specific attention to the musical soundscape of this important moment has not been addressed in significant detail. This paper explores the music, dance and expressive means by which artists are raising awareness of Indigenous issues generally, with a particular focus on the performance of "traditional" repertoires and the creation of new artistic expressions around contemporary Indigenous resistance and renewal in Canada. Through an examination of the origins, meanings and performance of traditional songs used at public vigils, as well as songs that were created in response to Idle No More, this paper highlights the cultural teachings and priorities for Indigenous and settler activists in Canada that are currently defining Indigenous resistance nationally and internationally. This analysis will be framed within larger movements for Indigenous activism within communities and academia across North America.

séance session **26**

QUAEQUAE

11h00-13h00
PRZ 220

Présidente / Chair:
TROY DUCHARME
WESTERN UNIVERSITY

26.1

La nature et la construction de l'identité nationale dans *The Pines of Emily Carr* de Jean Coulthard

***Nature and the Construction of National Identity in Jean Coulthard's* The Pines of Emily Carr**

JAMIE MEYERS-RICZU
UNIVERSITY OF ALBERTA

Le paysage joue un rôle crucial dans la construction de l'identité nationale canadienne, et les artistes se situent à l'avant-garde de la création d'une iconographie nationale qui définit la vision et la compréhension qu'ont les Canadiens de leur pays. Dans l'œuvre de Christopher Tilley portant sur la phénoménologie du paysage, l'auteur affirme que la topographie peut se transformer en texte non verbal revêtant une signification symbolique que les gens peuvent lire et interpréter comme tout autre texte. L'idée de la nature sauvage canadienne n'est donc pas reliée à un endroit précis, mais se construit plutôt dans l'imagination; elle est intérieure et idéalisée. Le présent exposé analysera les sections du début et de la fin de The Pines of Emily Carr, de la compositrice Jean Coulthard, née à Vancouver, pour y découvrir la création d'une identité nationale au moyen d'une représentation musicale du paysage canadien. Mme Coulthard s'inspire de son propre vécu sur la côte Ouest ainsi que des journaux intimes et des peintures d'Emily Carr afin d'évoquer les forêts de l'île de Vancouver au fil des saisons, en imitant le vent, des tempêtes et des chants d'oiseaux dans ses compositions. Comme Emily Carr, Mme Coulthard se sert de ces expressions du paysage pour décrire la réalité d'un monde imaginaire idéalisé, qui existe au delà du paysage naturel. Les techniques compositionnelles de Mme Coulthard, telles que l'embellissement de la narration au moyen d'une voix d'alto et son insistance sur l'ambiance et l'atmosphère, ont pour but d'amener l'auditeur à entendre plus que le paysage et à reconnaître la signification symbolique profonde de la composition. Bien que la pièce de Mme Coulthard ne soit pas ouvertement nationaliste, elle examine le rôle que joue l'imagination dans la formation d'une vision collective du paysage.

Landscape plays a central role in the construction of a Canadian national identity, and artists lie at the forefront of creating a national iconography that frames how people see and understand their country. Christopher Tilley's work on the phenomenology of landscape describes how topographies can become non-verbal texts that take on symbolic meanings that people read and interpret like any other text. The idea of the Canadian wilderness, therefore, is not linked to a specific place, but constructed within the imagination—something internal and idealized. This paper analyses the opening and closing sections of The Pines of Emily Carr by Vancouver-born composer Jean Coulthard to examine the creation of a national identity through a musical representation of Canada's landscape. Coulthard draws from her own experiences on the West Coast as well as Emily Carr's journals and paintings to portray the images the Vancouver Island forests in its various moods through mimetic sounds including wind, birdcalls, and storms. Like Carr, Coulthard uses these external expressions of landscape to point to an idealized, internal spirit-world beyond the physical landscape. Coulthard's compositional techniques, such as the embellishment of the narrated text with an alto voice, and an emphasis on mood and atmosphere attempt to move the listener from hearing a landscape to acknowledging its deeper symbolic significance. Although not overtly nationalistic, Coulthard's piece examines the role of imagination in forming a collective vision of the landscape.

26.2

La Chanson Canadoise de Mersenne et autres arguments en faveur de la naturalité de la gamme diatonique dans l'Harmonie Universelle

Mersenne's Chanson Canadoise and other Arguments around the Naturalness of the Diatonic Scale in Harmonie Universelle

MATTHEW S. ROYAL
BROCK UNIVERSITY

Dans son « Livre troisiesme des Genres, des Especes, des Systemes, et des Modes de la Musique », vers la fin du premier tome de l'Harmonie Universelle (1636), Marin Mersenne s'interroge à savoir si la gamme diatonique est plus naturelle que tous les autres genres. Il commence son analyse en s'attardant à plusieurs exemples diatoniques « naturels » : les chants des bergers et ceux des indigènes du Nouveau Monde (incluant la Chanson Canadoise), le chant des oiseaux et le cri des animaux. Mersenne étudie ensuite l'évidence que lui fournit l'acoustique, y compris la dérive acoustique des intervalles consonants. Il note toutefois qu'il est difficile de distinguer la coutume

établie de la nature et conclut, en termes quelque peu ambigus, que le seul intervalle à réussir l'examen des sceptiques est l'octave.

Le présent exposé analysera le discours de Mersenne et le rôle que la transcription de la Chanson Canadoise y a joué. Fondée sur l'ouvrage précurseur de Dear (1988), ma présentation prendra premièrement l'aspect d'une incursion moderne dans le débat « inné acquis » qui repose sur le probabilisme philosophique. Ensuite, en me penchant tout particulièrement sur la Chanson, j'explorerai la problématique de la dichotomie entre le naturel et le culturel (Clark et Rehding, 2001), de même que la tautologie inhérente au fait de dépendre des transcriptions européennes pour démontrer la présence de gammes européennes. Enfin, les conclusions de Mersenne s'inscrivent dans ses deux systèmes de croyances : l'harmonie universelle et la philosophie naturelle, fondée sur les mathématiques. Je déduirai que Mersenne est, de façon générale, progressif (et que son argumentation est étonnamment moderne); qu'il ne tient pas les connaissances universelles pour acquises, mais qu'il les compare attentivement aux données disponibles (Gouk, 1999).

In the "Book on the Musical Modes," near the end of the first volume of Harmonie Universelle (1636), Marin Mersenne asks whether the diatonic scale is "more natural than all other genera." He begins by considering several "natural" diatonic examples: the songs of shepherds, the songs of natives of the New World (including a "chanson canadoise"), birdsong, and the cries of animals. Mersenne then proceeds to examine the evidence from acoustics, including the acoustical derivation of consonant intervals. However, he notes that "it is difficult to distinguish long-held custom from nature" and concludes, in somewhat ambiguous terms, that the only interval that seems to survive skeptical inquiry is the octave.

This paper analyzes Mersenne's discourse, and the role of the transcription of the chanson canadoise within it. First, following the seminal work of Dear (1988), the disquisition is framed as an early-modern foray into the nature-nurture debate that relies on philosophical probabilism. Next, with particular regard to the chanson, the problematic status of the learned/natural dichotomy is explored (Clark & Rehding, 2001), as is the logical circularity of relying on European transcriptions to demonstrate the presence of European scales. Finally, Mersenne's conclusions are situated within his twin belief systems of universal harmony and a mathematically driven natural philosophy. It is concluded that Mersenne's argument takes a generally progressive (and surprisingly modern) stance, where universals are not held a priori, but scrutinized against the data at hand (Gouk, 1999).

26.3

Perspective schenkérienne de la pratique compositionnelle modale de Bach

Bach's Modal Compositional Practice: A Schenkerian Perspective

MICHAEL FITZPATRICK
WESTERN UNIVERSITY

Les adeptes de la théorie schenkérienne ont longtemps cherché la façon d'appliquer l'interprétation particulière de la structure musicale et les techniques analytiques de Schenker au répertoire non tonal. Récemment, certains théoriciens de la musique, dont David Neumeyer et Lori Burns, ont choisi la théorie schenkérienne comme cadre viable pour comprendre les harmonies modales des chorals de J. S. Bach. Ces chercheurs s'écartent toutefois intentionnellement – et par moment assez significativement – des éléments fondamentaux de cette théorie lorsqu'ils découvrent une dichotomie méthodologique au cœur de leurs travaux. En effet, ou bien on sacrifie l'autonomie de la musique modale de Bach à l'autel d'une orthodoxie schenkérienne uniformisante, ou bien on s'adapte aux exigences particulières de ce répertoire en modifiant ou en écartant librement les outils et les principes analytiques de la théorie susceptibles de décrire la musique de façon inexacte. Neumeyer et Burns ont choisi la seconde option.

Dans ma communication, je souligne que les dernières trouvailles faites dans le cadre logique de la théorie schenkérienne ont effectivement neutralisé cette dichotomie en abordant la pratique compositionnelle modale de Bach dans les préludes de choral pour orgue. Selon moi, la structure épistémologique de la théorie schenkérienne comporte des implications concrètes pour examiner les préludes de choral modaux de Bach, et je ne décèle aucune incompatibilité entre la théorie schenkérienne au sens strict et ce répertoire. En m'appuyant sur la reformulation rationnelle de la théorie schenkérienne par Matthew Brown, selon laquelle il s'agit d'un ensemble hiérarchique de généralisations légales en quelque sorte, je mets en évidence la compatibilité qui existe entre la théorie schenkérienne et la pratique compositionnelle modale de Bach. De plus, je présente des analyses graphiques de certains préludes de choral modaux en guise de preuve de la viabilité de mon point de vue. Mon travail propose ainsi une solution inédite à cette ancienne mise en cause théorique.

Practitioners of Schenkerian theory have long searched for ways to apply its unique interpretation of musical structure and its analytical techniques to non-tonal repertoire. Recently, music theorists such as David Neumeyer and Lori Burns have turned to Schenkerian theory as a viable framework for understanding J. S. Bach's modal chorale harmonizations. These scholars, however, intentionally depart—and at times quite significantly—from crucial elements of Schenkerian theory as they identify a methodological dichotomy at the heart of their task: either one sacrifices the autonomy of Bach's modal music for a procrustean Schenkerian orthodoxy; or, one adapts to the unique exigencies of the repertoire by freely altering or discarding the analytical tools and principles of the theory that could misrepresent the music. Neumeyer and Burns choose the latter approach.

In my presentation, I argue that the most current insights into the logical framework of Schenkerian theory have effectively neutralized this dichotomy when investigating Bach's modal compositional practice in the chorale preludes for solo organ. Instead, I propose that the epistemological structure of Schenkerian theory contains concrete implications for investigating Bach's modal chorale preludes: I find no irreconcilable conflict between Schenkerian theory strictly understood and this repertoire. Building upon Matthew Brown's rational reformulation of Schenkerian theory as a hierarchical set of law-like generalizations, I demonstrate the compatibility between Schenkerian theory and Bach's modal compositional practice, and I offer graphic analyses of several modal chorale preludes as evidence of the viability of my approach. My work proposes a new solution to this long-standing theoretical challenge.

26.4

Découvrir la perle :
le contrepoint dans
la Fugue en la mineur pour
violon seul de J. S. Bach

Finding the Gem: Counterpoint in J.S. Bach's Fuga in A minor for Solo Violin

TORU MOMII
MCGILL UNIVERSITY

Written two years before the Das Wohltemperierte Klavier, J.S. Bach's Six Sonatas and Partitas for Solo Violin, BWV. 1001-1006 (1720) were composed during a time when the fugue had established itself as one of the most sophisticated compositional genres of its period. While Joel Lester has provided a detailed analysis of the Fuga movement in the G minor sonata (1999), the A minor and C major fugues have received limited attention from analysts. Using Lester's analysis as a starting point, this paper explores the relationship between counterpoint and form in the A minor fugue.

Firstly, I categorize each of the motives in the fugue and demonstrate how they are combined with one another to form "gems," a concept formally defined by Peter Schubert and Christoph Neidhöfer (2006). By identifying the different categories of gems in the fugue, I suggest that the piece can be divided into a two-part parallel form; comparing the gems between the two parallel sections reveals a striking symmetry in the order in which the gems are presented in each section. Secondly, I demonstrate that the fugue exhibits a heightening of musical and contrapuntal activity in the second section, a characteristic identified by Lester as a common principle in Bach's music (2001). By uncovering the ways in which the form of the fugue is outlined by its contrapuntal devices, my analysis presents a case study in analyzing counterpoint in Bach's non-keyboard works and demonstrates how Bach has tackled the compositional challenges of writing counterpoint for solo violin.

Written two years before the Das Wohltemperierte Klavier, J.S. Bach's Six Sonatas and Partitas for Solo Violin, BWV. 1001-1006 (1720) were composed during a time when the fugue had established itself as one of the most sophisticated compositional genres of its period. While Joel Lester has provided a detailed analysis of the Fuga movement in the G minor sonata (1999), the A minor and C major fugues have received limited attention from analysts. Using Lester's analysis as a starting point, this paper explores the relationship between counterpoint and form in the A minor fugue.

Firstly, I categorize each of the motives in the fugue and demonstrate how they are combined with one another to form "gems," a concept formally defined by Peter Schubert and Christoph Neidhöfer (2006). By identifying the different categories of gems in the fugue, I suggest that the piece can be divided into a two-part parallel form; comparing the gems between the two parallel sections reveals a striking symmetry in the order in which the gems are presented in each section. Secondly, I demonstrate that the fugue exhibits a heightening of musical and contrapuntal activity in the second section, a characteristic identified by Lester as a common principle in Bach's music (2001). By uncovering the ways in which the form of the fugue is outlined by its contrapuntal devices, my analysis presents a case study in analyzing counterpoint in Bach's non-keyboard works and demonstrates how Bach has tackled the compositional challenges of writing counterpoint for solo violin.

séance session 27

EUROPE

11h00-13h00
PRZ 307

Présidente / Chair:
JULIE PEDNAULT-DESLAURIERS
UNIVERSITÉ D'OTTAWA/ UNIVERSITY OF OTTAWA

27.1

Commémorer les compositeurs « allemands » : Les fêtes Beethoven, Händel, Bruckner et Mozart en Allemagne entre 1927 et 1941

Commemorating "German" Composers: The Anniversary Celebrations of Beethoven, Handel, Bruckner and Mozart in Germany between 1927 and 1941

MARIE-HÉLÈNE BENOIT-OTIS ET CÉCILE QUESNEY
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

La vie musicale de la fin de la République de Weimar et du Troisième Reich est marquée par d'importantes commémorations de compositeurs allemands (ou autrichiens) canoniques : en particulier, le centième anniversaire du décès de Beethoven en 1927, le 250e anniversaire de naissance de Händel en 1935, le 40e anniversaire du décès de Bruckner en 1936-1937, et le 150e anniversaire du décès de Mozart en 1941. Chacun de ces anniversaires a donné lieu à des célébrations hautement politisées, dans le cadre desquelles la question de la nationalité des compositeurs a joué un rôle central. Ce processus de « germanisation » d'artistes nés hors de l'« ancien Reich » (Bruckner, Mozart) ou dont l'essentiel de la carrière s'est déroulé à l'étranger (Beethoven, Händel) prend une couleur politique toute particulière avec l'arrivée des Nazis au pouvoir en 1933, et surtout dans le contexte de l'annexion de l'Autriche en 1938.

À partir d'une synthèse des publications récentes consacrées à ces événements (voir notamment Gilliam 1994, Korstvedt 1996, Dennis 1996, Brüstle 1998, Buch 1999, Potter 2001, Loeser 2007, Reitterer 2008, Rehding 2009, Levi 2010) et d'un vaste éventail de sources journalistiques et archivistiques, cette communication propose une première étude comparative des commémorations Beethoven, Händel, Bruckner et Mozart. L'analyse comparée de ces festivités permettra de mettre en évidence les éléments de continuité entre l'Allemagne de Weimar et celle d'Hitler, et surtout de montrer comment la « germanisation » radicale de grandes figures du passé comme Bruckner et Mozart a pu préparer, puis confirmer l'Anschluss.

Musical life at the end of the Weimar Republic and during the Third Reich was marked by momentous commemorations of canonical German (or Austrian) composers: in particular, the 100th anniversary of Beethoven's death in 1927, the 250th anniversary of Handel's birth in 1935, the 40th anniversary of Bruckner's death in 1936-37, and the 150th anniversary of Mozart's death in 1941. Each of these anniversaries lead to highly politicized celebrations, within the context of which the question of composers' nationalities played a central role. This process of "Germanization" of artists born outside the "Old Reich" (Bruckner, Mozart) or of those whose careers mainly unfolded elsewhere (Beethoven, Handel) took on a particularly political colour when the Nazis came to power in 1933, especially in the context of the annexation of Austria in 1938.

Through the summary of recent publications dedicated to these events (see Gillam 1994, Korstvedt 1996, Dennis 1996, Brüstle 1998, Buch 1999, Potter 2001, Loeser 2007, Reitterer 2008, Rehding 2009, Levi 2010) and a vast range of journalistic and archival sources, this paper proposes a first comparative study of the commemorations of Beethoven, Handel, Bruckner, and Mozart. The comparative analysis of these festivities will allow us to highlight elements of continuity between Weimar's Germany and that of Hitler, and to show the ways in which the radical "Germanization" of major figures of the past like Bruckner and Mozart prepared the way for, and then confirmed the Anschluss.

27.2

La perte de l'innocence : la musique de Goffredo Petrassi et son désenchantement du fascisme

The Exile of Innocence: Fascist Disenchantment and the Music of Goffredo Petrassi

ALESSIA MACALUSO
YORK UNIVERSITY

The Italian composer Goffredo Petrassi (1904-2003) believed that all art is a spiritual autobiography. With appropriate tools, musicologists can extract an underlying meaning from a composer's repertoire, thus revealing a personal testimony within the music. During the interwar years, many musicians celebrated Italian Fascism through music. Likewise, after the alliance between Fascist Italy and Nazi Germany, music also became a medium to express one's indignation.

This paper contextualizes Petrassi's music as it relates to socio-political circumstances, and uses an application of primary resources to propose an understanding of his works as reflections and responses of the common man living under Fascist rule. Composing music exorcized Petrassi's torments with life's uncertainties, particularly as Italy entered the Second World War, and an expansive musical vocabulary was required to express that which he could not verbally say.

Having translated primary and secondary sources, these documents support my analyses of Petrassi's music, thus tracing his aesthetic development alongside his disillusionment of a transforming Italy. This methodology demonstrates that external factors are influential upon one's artistry, and that even politically ambivalent individuals are still susceptible to the psychological and emotional effects of political adversity.
Goffredo Petrassi (1957) by John S. Weissmann is the only English monograph on the composer, and only two English dissertations have followed. Limited writings exist in English or as translations on Petrassi or this musical period. Accordingly, this paper contributes original research in English, while validating music as a scholarly tool for understanding a difficult and relatively unexplored musical history.

The Italian composer Goffredo Petrassi (1904-2003) believed that all art is a spiritual autobiography. With appropriate tools, musicologists can extract an underlying meaning from a composer's repertoire, thus revealing a personal testimony within the music. During the interwar years, many musicians celebrated Italian Fascism through music. Likewise, after the alliance between Fascist Italy and Nazi Germany, music also became a medium to express one's indignation.

This paper contextualizes Petrassi's music as it relates to socio-political circumstances, and uses an application of primary resources to propose an understanding of his works as reflections and responses of the common man living under Fascist rule. Composing music exorcized Petrassi's torments with life's uncertainties, particularly as Italy entered the Second World War, and an expansive musical vocabulary was required to express that which he could not verbally say.

Having translated primary and secondary sources, these documents support my analyses of Petrassi's music, thus tracing his aesthetic development alongside his disillusionment of a transforming Italy. This methodology demonstrates that external factors are influential upon one's artistry, and that even politically ambivalent individuals are still susceptible to the psychological and emotional effects of political adversity.

Goffredo Petrassi (1957) by John S. Weissmann is the only English monograph on the composer, and only two English dissertations have followed. Limited writings exist in English or as translations on Petrassi or this musical period. Accordingly, this paper contributes original research in English, while validating music as a scholarly tool for understanding a difficult and relatively unexplored musical history.

27.3

Débat autour de Dimitrij : perspectives critiques tchèques sur Dvorák en tant que compositeur d'opéra

Debating Dimitrij: Czech Critical Perspectives on Dvořák as Opera Composer

EVA BRANDA
WESTERN UNIVERISTY

La représentation désastreuse du Paysan fripon, donnée au Hofoper de Vienne en 1885, a relancé le débat dans la presse tchèque sur Antonín Dvořák en tant que compositeur d'opéra. Si les critiques tchèques ont associé l'événement à un exemple évident de parti pris viennois, un grand nombre d'entre eux étaient néanmoins convaincus que le scandale aurait pu être évité si on avait plutôt présenté le dernier opéra de Dvořák, Dimitrij. Comme le signale un auteur du journal Národní Listy, « [Dimitrij] aurait surpris [l'auditoire], étant donné l'immense pauvreté de la production opératique [dans la capitale autrichienne], et depuis Vienne, il aurait gagné toutes les scènes européennes, propulsant Dvořák au premier rang des compositeurs lyriques ».

En effet, au cours des années 1880, Dimitrij est rapidement devenu l'un des opéras dramatiques tchèques les plus souvent montés à Prague (Houtchens, 2003). Il ne fait aucun doute que les éloges d'Eduard Hanslick ont tôt fait d'asseoir la réputation de l'œuvre qui a figuré parmi les quelques opéras « tchèques » phares à être joués par les membres du Théâtre national de Prague dans le cadre de l'Exposition internationale de Vienne en 1892 (Brodbeck, 2009). À Prague cependant, les points de vue critiques au sujet Dimitrij n'étaient pas unanimes. En fait, Otakar Hostinský, qui faisait la pluie et le beau temps en matière esthétique dans la ville, considérait cet opéra comme le plus faible de Dvořák. Opinion qui était au cœur de son controversé article de 1901, lequel a effectivement relancé les polémiques notoires du début du XXe siècle autour de Dvořák.

La présente communication examine la complexe réception tchèque de Dimitrij et montre que les pressions concurrentes des multiples critiques ont finalement aidé Dvořák à clarifier sa propre vision artistique dans le domaine lyrique.

The Cunning Peasant's disastrous showing at the Vienna Hofoper in 1885 reinvigorated debates in the Czech press about Antonín Dvořák as opera composer. While Czech critics referred to the event as an obvious case of Viennese prejudice, many of them were nonetheless convinced that the scandal might have been prevented, if Dvořák's more recent opera Dimitrij had been performed instead. "[Dimitrij] would have surprised [audiences], given the immense poverty of opera production [in the Austrian capital]," states one writer for the newspaper Národní Listy, "and from Vienna, it would have made its way to all European stages, pushing Dvořák to the first ranks of operatic composers."

Indeed, during the 1880s, Dimitrij was quickly becoming one of the most frequently performed non-comic Czech operas in Prague (Houtchens, 2003). Undoubtedly, Eduard Hanslick's early praise of the work boosted its reputation, and it was selected as one of a handful of representative "Czech" operas to be showcased by members of the Prague National Theatre at the Internationale Ausstellung in Vienna in 1892 (Brodbeck, 2009). Yet, critical opinions on Dimitrij were not unanimous in Prague. In fact, Otakar Hostinský, who set the city's aesthetic agenda, considered this opera to be Dvořák's weakest, and it lay at the centre of Hostinský's controversial 1901 article, which effectively kick-started the infamous "Dvořak battles" of the early twentieth century.

This paper investigates the complex Czech reception of Dimitrij, demonstrating that competing pressures from multiple critics ultimately helped Dvořák clarify his own artistic vision in the realm of opera.

27.4

l'influence et l'héritage du Festival Georges Enesco

The Power of Music within the Culture of Power: The festival «George Enescu» - it's influence and legacy

MIHAELA CORDUBAN
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Le pouvoir de l'art est toujours à l'avant-plan de ce qui anime et nourrit la vie culturelle de toute société. Le rôle de l'art, en particulier celui de la musique, dépend souvent beaucoup de ceux qui détiennent le pouvoir politique. Cette situation a parfois des répercussions dramatiques sur l'épanouissement d'une nation. La communication traite des aspects importants de la vie musicale en Europe de l'Est sous domination soviétique. Le Festival international Georges Enesco, qui se tient en Roumanie depuis 1958, illustre particulièrement bien la façon dont la culture et le pouvoir ont le potentiel de s'influencer mutuellement.

Depuis ses débuts, ce festival est considéré comme l'événement culturel le plus prestigieux à être organisé en Roumanie. Ma communication est principalement axée sur l'examen de plusieurs éléments significatifs qui font de ce festival le reflet d'une période historique marquée par des bouleversements politiques, sociaux, économiques et culturels. La mise en œuvre du festival a demandé beaucoup de courage de la part des organisateurs. Le violent régime stalinien, avec son programme d'oppression et de marginalisation de l'élite intellectuelle, était déterminé à occuper le centre d'une pseudoculture préfabriquée qui défendait un système de valeurs artistiques complètement subordonné au gouvernement lui même. Les changements politiques des 25 dernières années ont transformé substantiellement les relations que le gouvernement roumain entretient avec cet événement. Il s'ensuit un commun effort pour générer une image positive du pays sur le plan international.

The power of art always has a place among Capital Ideas that animate and nourish the cultural life of any society. The role of art, and music specifically, is often strongly influenced by those in political power. This can have a dramatic impact on the development of a nation. This paper discusses some important aspects of the musical life in soviet-dominated eastern Europe. In particular, the international festival George Enescu, which has taken place in Romania since 1958, is a prime example of how culture and power can affect each other.

Since it's inception, this festival has consistently been the most prestigious cultural event organized in Romania. An examination of several significant elements that make this festival a reflection of a historical period marked by political, social, economic and cultural upheavals, will be the major topic of my paper. The staging of this event required great courage from the organizers. The violent Stalinist regime, with its agenda of oppression and marginalization of the intellectual elite, was bent on putting itself at the center of a pre-fabricated pseudo-culture which promoted a system of artistic values totally dependent of the power of the government itself. The political changes that have occurred in the last 25 years, brought major changes to the Romanian government's relationship with the festival, resulting in a common effort to generate a positive image of the country internationally.

ABTRAITS
CAML/ACBM
ABSTRACTS

JEUDI
LE 4 JUIN

THURSDAY
JUNE 4

séance session A

9h00-11H00

Présidente / Chair:
LAURA SNYDER
MOUNT ALLISON UNIVERSITY

La collection Kathleen Parlow : les sciences humaines numériques à la Bibliothèque de musique de l'Université de Toronto

The Kathleen Parlow Collection: Digital Humanities at the Faculty of Music Library, University of Toronto

SUZANNE MEYERS SAWA
JAMES MASON
HOUMAN BEHZADI *UNIVERSITY OF TORONTO*

Kathleen Parlow (1890 1963) a été l'une des violonistes canadiennes les plus éminentes et les plus célèbres du début et du milieu du 20e siècle. Dotée d'une technique impressionnante, Mme Parlow a été acceptée à l'âge de 16 ans au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, dans la classe de Leopold Auer. Elle s'est rapidement hissée vers la réussite sur le plan professionnel, ce qui lui a permis de se produire dans des salles de concert prestigieuses en Amérique du Nord, en Europe et en Asie, où elle a joué sous la baguette de Gustav Mahler, de Thomas Beecham et de Bruno Walter, entre autres.

La collection Kathleen Parlow constitue le premier projet entrepris dans le cadre des sciences humaines numériques de la Bibliothèque de musique de l'Université de Toronto. La valeur historique du sujet de même que la variété du matériel de la collection, des partitions manuscrites, des journaux intimes et des registres en passant par les lettres, les photographies et les cartes postales en faisaient un choix idéal. Ce projet permettra non seulement l'affichage de la collection sur un espace numérique, mais créera aussi une plateforme où stocker d'autres projets de numérisation d'archives. Nous avons pour but d'afficher la collection dans un format numérique en nous servant de normes de métadonnées et de systèmes de gestion de contenu Web sophistiqués, tels qu'Islandora, Drupal et Omeka, qui rendent possible la recherche dynamique, l'extraction et l'affichage de documents.

Kathleen Parlow (1890-1963) was one of the most prominent and celebrated Canadian violinists of the early and mid-twentieth century. Possessing a formidable technique, Parlow was accepted to the class of Leopold Auer at the St. Petersburg conservatory at the age of sixteen. Her early professional success took her to prestigious concert venues in North America, Europe, and Asia, where she performed under the baton of Gustav Mahler, Thomas Beecham, and Bruno Walter, among others.

We have chosen the Kathleen Parlow Collection as an ideal candidate for the first Digital Humanities project at the University of Toronto Music Library, not only because of the historical value of the subject herself, but because of the variety of materials in the collection, from manuscript music scores, diaries, daybooks, and letters to photographs and postcards This project will not only exhibit the collection in a digital space, but also create a platform for further archival digitization projects. Our goal is to arrange and display the collection in a digitized format, using detailed metadata standards and content management systems such as Islandora, Drupal and Omeka that make possible the dynamic searching, retrieval and display of documents.

L'Album de Louis Achille Delaquerrière : Flickr à la rescousse de la recherche conjointe

The Louis Achille Delaquerrière Album: Using Flickr as an Aid to Collaborative Research

LISA PHILPOTT
JOANNE PATERSON
WESTERN UNIVERSITY

Louis Achille Delaquerrière (1856 1937) était ténor à l'Opéra Comique de Paris. Il a étudié le chant notamment avec Louise de Miramont (qu'il a épousée) et Jean Baptiste Faure. Delaquerrière a tenu son premier rôle dans Le Chalet (1881) à l'Opéra Comique et a créé maints rôles, y compris celui de « Pierre » dans Madame Chrysanthème de Messager (1893). Sa carrière pédagogique s'est étendue sur une période de 25 ans, au cours de laquelle l'Opéra de Paris et l'Opéra Comique ont recruté de ses étudiants, dont Lucienne Bréval, Paul Franz, Paul Visconti, Jeanne Campredon, Jacques Isnardon, Germaine Lubin et son propre fils, José Delaquerrière.

Au fil de sa vie, Delaquerrière a monté un album de souvenirs, qui incluait des manuscrits de musique (Fabre, Liszt, Lefebvre, A. Thomas), de la correspondance avec divers compositeurs (Auber, Chabrier, Charpentier, Ravel), artistes (Emma Calvé), peintres (Charles Léandre, Giuseppe de Nittis), sculpteurs et étudiants (Paul Franz), ainsi que diverses figures du monde littéraire (de Maupassant, Jean Rictus). Il y a aussi inséré des programmes de concert, des croquis, des menus, des timbres, des cartes postales, des photographies et des coupures de journaux, dont plusieurs datent de la Grande Guerre.

Comment répondre aux souhaits du donateur en mettant cette collection à la disposition des chercheurs? Flickr nous offre la solution, douze ans après les séances de photographie initiales et dix ans après la réception de ce don.

Louis Achille Delaquerrière (1856-1937) was a tenor at the Opéra-Comique, Paris. His vocal teachers included Louise de Miramont (whom he married) and Jean-Baptiste Faure. His stage career began at the Opéra-Comique in Le Chalet (1881); he created several roles, including that of "Pierre" in Messager's Madame Chrysanthème (1893). Delaquerrière's pedagogical career spanned some twenty-five years; his students were recruited by the Paris Opéra and Opéra-Comique, and included: Lucienne Bréval, Paul Franz, Paul Visconti, Jeanne Campredon, Jacques Isnardon, Germaine Lubin, as well as his own son José Delaquerrière.

Over the course of his life, Delaquerrière assembled an album of memorabilia, the contents of which include music manuscripts (Fabre, Liszt, Lefebvre, A. Thomas), correspondence from composers (Auber, Chabrier, Charpentier, Ravel) performers (Emma Calvé), literary figures (de Maupassant, Jean Rictus), painters (Charles Léandre, Giuseppe de Nittis), sculptors and students (Paul Franz), as well as music programmes, art sketches, menus, stamps, postcards, photographs and newspaper clippings – with many items dating from the First World War

How to fulfil the donor's wishes, and make this material readily-available to scholars? Twelve years after the initial photo-shoots; ten years after the donation, the answer was Flickr.

séance session **A**

Y'a d'la musique en or dans ces archives : richesses inattendues à Bibliothèque et Archives Canada

There's Musical Gold in Them Thar Archives: Unsuspected Riches at Library and Archives Canada

ISABELLE RINGUET
MAUREEN NEVINS
LIBRARY AND ARCHIVES CANADA

Faites une visite guidée du monde de la musique à Bibliothèque et Archives Canada (BAC) pour obtenir un aperçu de sa collection considérable et variée de partitions, de lettres, de photographies et d'enregistrements sonores. Du chant grégorien à un manuscrit original de Beethoven, des œuvres des 19e et 20e siècles aux trésors créés par des Canadiens contemporains qui ont marqué le monde de la musique, vous découvrirez une mine de renseignements; de quoi nourrir votre inspiration!

Dans cette présentation, nous nous servirons de sons et d'images pour vous offrir un échantillonnage des trésors musicaux qui enrichissent les collections de BAC. Nous discuterons également des plus récentes acquisitions musicales de l'institution et de ses projets d'avenir, y compris de la direction qu'elle doit prendre afin de coopérer pleinement avec le monde numérique et la production indépendante de musique numérique.

Tour the world of music at Library and Archives Canada (LAC), and get a glimpse of its rich and diverse collection of scores, letters, photographs, and sound recordings. From Gregorian chant to an original manuscript by Beethoven, through the nineteenth and twentieth centuries, and on to treasures created by present-day Canadians who have made their mark on music, discover a wealth of information and inspiration.

In this presentation, a survey of the music treasures that enrich LAC's collections will be provided through sound and images. The institution's most recent music acquisitions, as well as its plans for the future, including the directions it must take in order to fully engage with the digital world and with independent digital music production, will also be discussed.

séance **B**
session

11h00-12H00

Présidente / Chair:
CAROLYN DOI
UNIVERSITY OF SASKATCHEWAN

Reliure de partitions : une étude de forme et de fonction

Bindings of Printed Music: An Exploration of Form and Function

KYLA JEMISON
UNIVERSITY OF TORONTO

La musicologue Kate van Orden indique que, même si les érudits et les éditeurs contemporains ont étudié de nombreuses œuvres musicales afin d'en créer des éditions Urtext, ils considèrent rarement « à quel point les caractéristiques propres au livre […] ont influencé son contenu, sans parler de son lectorat et de sa circulation » (van Orden 2000, ix x). Le présent exposé a pour but d'examiner comment la reliure, l'une des caractéristiques mentionnées, influe sur le contenu et la fonction d'une œuvre musicale. Des feuilles de musique reliées sous forme de livre qui ne s'ouvre pas à plat laissent penser que celui-ci ne servira pas dans le cadre d'un concert, mais plutôt à l'étude ou encore à la mémorisation; de plus, ces éditions comprennent souvent des commentaires détaillés sur l'œuvre. Les partitions, par contre, mettent en relief l'aspect prestation des textes musicaux, puisque leur reliure leur permet de rester en place sur un piano. De nos jours, les nombreuses options de reliures – y compris par encollage, cousues, spirales ou agrafées, à couverture souple ou rigide – permettent aux éditeurs de musique d'indiquer indirectement quel usage on fera probablement de l'édition publiée.

Musicologist Kate van Orden notes that though modern scholars and editors have examined many musical works to create Urtext editions, they rarely considered "how the formal characteristics of a book ... shaped its content, to say nothing of its readership or circulation" (van Orden 2000, ix-x). This paper seeks to explore how binding, one such formal characteristic, relates to the content and function of a musical work. Music bound in a book format that does not lay open suggests a non-performing function; such music is for study or perhaps memorization and such editions often include extensive commentary on the work. Sheet music emphasizes the performative aspect of musical texts as its binding allows it to sit easily on a piano. Today, the many binding options available - including glued, sewn, spiral, or stapled binding, with hard or soft covers - allow music publishers to indirectly indicate an edition's expected usage.

Travail en cours : le catalogage des compositions de Derek Holman

Work in Progress: Cataloguing the Compositions of Derek Holman

ALASTAIR BOYD
UNIVERSITY OF TORONTO

Derek Holman s'inscrit dans la tradition de la musique canadienne établie par des compositeurs britanniques d'une génération antérieure venus vivre au Canada, tels Healey Willan et Ernest MacMillan. Il a enseigné à la faculté de musique de l'Université de Toronto de 1966 à 1996. Durant cette période, il a également été organiste et chef de chœur dans plusieurs églises, ce qui explique qu'il ait composé, en grande partie, pour des chœurs d'église. D'ailleurs, M. Holman compose toujours.
Le présent exposé racontera brièvement la naissance de mon projet Catalogue Holman. Je présenterai ensuite la portée initiale du projet : étudier et cataloguer toute œuvre existante de M. Holman, tant publiée qu'inédite. Je décrirai les principes qui en étayent le catalogage et je parlerai des avantages de travailler avec un compositeur qui vit encore. Après avoir expliqué les principes d'organisation de la version définitive du catalogue tel qu'il est actuellement publié, je donnerai un aperçu de mon projet d'avenir, consistant à publier ce catalogue sur le Web, afin d'en faire une ressource du 21e siècle.

Derek Holman belongs to the tradition of Canadian music established by transplanted English composers of an earlier generation such as Healey Willan and Ernest MacMillan. He was a professor at the University of Toronto's Faculty of Music from 1966 until 1996. Over the same period he was busy as organist and choir director at several churches, and much of his music has consequently been for church choirs. He is still an active composer.

This paper offers a brief history of the origins of my Holman Catalogue Project, followed by a description of the original scope of the project, which was to inspect and catalogue every extant work by Holman, published and unpublished. I will describe the underlying cataloguing principles, and talk about the various advantages of working with a living composer. After explaining the organizational principles of the finished catalogue in its current published form, I will outline plans for turning the catalogue into a 21st century resource by publishing it on the web.

séance session C

14h00-15H30

Présidente / Chair:
BRIAN MCMILLAN
WESTERN UNIVERSITY

Les similitudes musicales telles que conçues par des « mélomanes invétérés »

Musical Similarity as Conceived by "Avid Recreational Music Listeners"

JASON NEAL
WESTERN UNIVERISTY

Au fil du siècle dernier, des changements socioculturels et technologiques ont favorisé l'apparition de ce que Peterson et Kern (1996) qualifient de mélomanes « omnivores », de même que de formes non hiérarchisées de classification, comme le taggage. Malgré ces tendances, le genre demeure le principal critère utilisé pour déterminer les similitudes des systèmes comprenant du contenu musical, des métadonnées ou les deux. De plus, les techniques dont de nombreux systèmes de recommandation font usage contribuent, de manière indirecte, à perpétuer la catégorisation par genre et par préférence. Le présent exposé fournira un aperçu des contextes au sein desquels ces tendances et ces tensions ont vu le jour. J'y considérerai également les possibilités d'incorporer aux systèmes de recommandation des dimensions plus nuancées de similitude, qui permettraient aux usagers de découvrir plus facilement de la musique de divers genres. Afin d'étayer ces possibilités, la présentation traitera de la façon dont les « mélomanes invétérés » conceptualisent les similitudes musicales et examinera les découvertes préliminaires d'une étude menée auprès d'eux, au moyen d'entrevues semi-structurées et d'exercices portant sur une recherche de musique.

Over the past century, sociocultural and technological developments have fostered the emergence of what Peterson and Kern (1996) call "omnivorous" music listeners, as well as non-hierarchical forms of categorization like tagging. Despite such trends, genre remains the primary basis for ascertaining similarity in systems with musical content, metadata, or both. Furthermore, techniques employed within many recommender systems indirectly continue to reflect genre-based categorization and taste. This paper will provide an overview of the contexts in which such trends and tensions have emerged. It will also consider prospects for incorporating more actively nuanced dimensions of similarity into recommender systems, which could enable users to engage more easily in cross-genre music discovery. To provide further grounding for such possibilities, the paper will discuss preliminary findings from a study that employs semi-structured interviews and music-seeking exercises conducted with "avid recreational music listeners," with a focus on the ways they conceptualize musical similarity.

L'archiviste professionnel et sa crainte de la musique populaire

The Professional Archivist's Fear of Popular Music

BROCK SILVERSIDES
UNIVERSITY OF TORONTO

Dans cette présentation, je parlerai de la raison pour laquelle de nombreux archivistes de musique hésitent à consacrer autant d'efforts et de ressources à l'acquisition de fonds d'archives et de collections de musique populaire qu'à la musique « sérieuse ». Plusieurs considérations expliquent ce comportement : les archivistes croient que la musique populaire est éphémère et qu'elle passera, qu'elle est en général produite à des fins mercantiles et, qu'en définitive, ils ne seront pas pris au sérieux sur les plans professionnel et personnel. La présentation proposera que l'acquisition de musique populaire constitue néanmoins un objectif de collection légitime et même crucial. Les documents d'archives de la musique populaire ont le potentiel de fournir du matériel de recherche sur l'activité artistique, certaines pages de l'histoire de la culture et de la société de masse, la création d'une industrie importante aux multiples facettes et une technologie en mouvance.

This talk will discuss why many music archivists are hesitant to put as much effort and resources into acquiring archival fonds and collections relating to popular music, as they do for "serious" music. There are a number of reasons for this: because they think popular music is ephemeral and of little enduring importance, because it is generally produced for commercial purposes, and because they suspect they will not be taken seriously both as members of a profession and on a personal level. The presentation will argue that the acquisition of popular music, however, is a legitimate and even crucial collecting objective. Popular music archival documents can and do provide research materials on artistic activity, on aspects of mass social and cultural history, on the development of an important and large multi-faceted industry, and on constantly changing technology.

Les archives sonores: de l'archivistique à la creation

Sound archives: From archiving to creation

SIMON CÔTÉ-LAPOINTE
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

La création à partir de documents sonores et visuels est, depuis l'ère numérique, de plus en plus courante et devient un élément de plus à prendre en compte pour les professionnels de l'information. Comment les institutions et les gardiens du savoir réagissent-ils à cette nouvelle manière d'utiliser et de s'approprier les documents? Comment des enjeux tels que le droit d'auteur, l'accès, la quantité et la qualité des documents, les ressources disponibles et la volonté politique se transposent-ils dans ce nouveau paradigme de l'information? Dans cette présentation, Simon Côté-Lapointe partage sa démarche, les réflexions et les constats qui découlent de son projet de création multimédia à partir d'archives audiovisuelles montréalaises.

Since the onset of the digital age, the creation of content from audio-visual materials has become increasingly common and is now an added element for information professionals to consider. But how do institutions and gatekeepers of knowledge respond to the new ways of using and handling this content? How do such issues as copyright, access, quality, quantity of documents, available resources and political considerations affect this new paradigm of information? In this presentation, Simon Côté-Lapointe will share his approach, reflections and observations arising from his multimedia creation project in association with Montreal's audiovisual archives.

VENDREDI LE 4 JUIN

FRIDAY JUNE 4

séance session D

9h00-10H30

Présidente / Chair:
CHERYL MARTIN
WESTERN UNIVERSITY

Au-delà des piles : stratégies de promotion des collections spéciales des bibliothèques de musique

Beyond the Stacks: Strategies for Promoting Music Library Special Collections

CAROLYN DOI
UNIVERSITY OF SASKATCHEWAN

Les collections spéciales de musique représentent de belles ressources, bien que grandement sous-exploitées par les chercheurs. En trouvant des façons créatives de promouvoir les collections spéciales, il est possible d'accroître l'engagement communautaire, de contribuer au dialogue des chercheurs et de conscientiser les gens aux fonds documentaires. Le présent exposé inclura plusieurs stratégies visant la promotion des collections spéciales des bibliothèques de musique virtuelles et actuelles. En m'inspirant de la réalité de la Bibliothèque d'éducation et de musique de l'Université de la Saskatchewan, je parlerai notamment des passerelles numériques donnant accès aux collections de musique, des partenariats interdisciplinaires et de l'organisation d'expositions multimédias.

Music special collections are rich but largely untapped resources for scholarly investigation. Finding creative ways to promote these special library collections can potentially increase community engagement, contribute to scholarly dialogue and build awareness of library holdings. This paper includes several strategies for promoting music library special collections online and in the physical library space. Specific examples from the Education & Music Library at the University of Saskatchewan will be discussed including digital pathways into music collections, interdisciplinary partnerships and curating multimedia exhibitions.

De concert avec notre collectivité : la promotion de partenariats visant l'amélioration des services offerts aux musiciens

In Concert with Our Community: Fostering Partnerships to Enhance Services to Musicians

CATHY MARTIN
MCGILL UNIVERSITY

Comme toutes les autres bibliothèques de musique, la Bibliothèque de musique Marvin Duchow de l'Université McGill sert des groupes d'usagers aux besoins divers et pointus en matière d'information. Afin de répondre à ces besoins – et d'améliorer par le fait même l'accès des utilisateurs aux collections et aux services –, notre personnel travaille de concert avec des départements connexes au sein de l'université et des groupes communautaires. Nous collaborons par exemple avec le bureau des réservations de l'École de musique Schulich pour développer des listes de « musique pour les engagements d'un soir » et les afficher sur le catalogue WorldCat de McGill. Nous travaillons de pair avec les organisateurs de l'Académie Internationale de Quatuor à Cordes de McGill pour veiller à ce que les collections de la bibliothèque incluent des éditions et des formats appropriés au répertoire qu'ils ont programmé. En utilisant des moyens novateurs, nous coopérons avec le service des enregistrements sonores de l'université pour mettre à disposition les concerts des membres de la faculté et autres médias. Ces exemples, et bien d'autres, seront cités durant la séance pour démontrer que la collaboration des effectifs de la bibliothèque avec d'autres services leur permet de mieux comprendre les utilisateurs et donc de mieux répondre à leurs besoins.

Like all music libraries, McGill University's Marvin Duchow Music Library serves user groups with diverse and specialized information needs. In order to respond to these varying needs—and thereby enhance users' access to collections and services—staff have been working in tandem with related academic and community units. These collaborations include: working with the Schulich School of Music Booking Office to develop "gig music" lists on McGill's WorldCat catalogue, coordinating with organizers of the McGill International String Quartet Academy to ensure the Library's collection includes suitable editions and formats of their programmed repertoire, and engaging with the School's Sound Recording Area to make faculty concert recordings and other media available in new ways. These and other examples will be described during the session, demonstrating how the Library's teamwork with various units enables staff members to better understand the users they serve and to respond with relevant measures.

La bibliothèque de musique universitaire comme dépôt d'archives numériques de concerts : droit d'auteur et questions de propriété intellectuelle

séance session D

The Academic Music Library as a Digital Performance Repository: Copyright, Intellectual Property Issues

SCOTT A. MACDONALD
WESTERN UNIVERSITY

Sur le plan historique, les bibliothèques de musique universitaires au Canada ont fait office à la fois de bibliothèques, de dépôts de documents audio et visuels, et d'archives. La croissance des services de diffusion et d'archives numériques, comme medici.tv, Berliner Philharmoniker Digital Concert Hall et Met Opera on Demand, avantage les bibliothèques de musique universitaires, puisqu'elles peuvent dorénavant établir leur propre dépôt d'archives numériques de concerts. La création de cette ressource sans prix permettrait d'archiver l'histoire des représentations ayant eu lieu dans un établissement scolaire, ce qui constituerait une belle addition à toute collection, et pourrait servir d'outil pédagogique auprès des étudiants, des membres de la faculté et des chercheurs. La présentation traitera en profondeur des sujets suivants : les questions juridiques de propriété intellectuelle et de droit d'auteur, y compris l'équilibre souhaité entre les droits des prestataires (les membres de la faculté, les étudiants et les artistes invités) et les droits des établissements dans le contexte du statut du droit d'auteur canadien; les paiements de redevance; les ententes contractuelles et de prestation que concluent les éditeurs et les distributeurs de musique avec les établissements scolaires.

Academic music libraries in Canada have historically served concurrently as libraries, document and audio/visual repositories, and archives. With the rise in digital streaming services and archives including medici.tv, the Berlin Philharmonic Digital Concert Hall and the Met Opera on Demand, academic music libraries are now in the ideal position to establish their own digital performance repositories and archives within their respective institutions. The establishment of this invaluable resource would serve as an archive to showcase the history of performances at an institution, which would be a beneficial addition to a library collection, as well as serve as a great educational tool for students, faculty and guest researchers. This presentation will discuss in depth: the legal as well as copyright and intellectual property rights issues including balancing performer's rights (for faculty, students and guest performers) and institutional/ educational rights within the Canadian copyright statute; royalty payments, and contractual and performance agreements between music publishers/distributors and academic institutions.

séance session E

11h00-12H00

Présidente / Chair:
JAMES MASON
UNIVERSITY OF TORONTO

Des noms et des hommes : points d'accès autorisé auprès de personnes et de personnes morales mentionnées dans les collections d'enregistrements sonores historiques

Names Along the Way: Authorized Access Points for Persons and Corporate Bodies Identified in a Historic Sound Recording Collection

SOPHIE RONDEAU
SYRACUSE UNIVERSITY

La Belfer Audio Archive des bibliothèques de la University of Syracuse contient l'une des plus grandes collections d'enregistrements sonores historiques des États Unis. Si l'on peut facilement accéder à des artistes et à des compositeurs bien connus depuis certains points d'accès existants, une bonne partie de la collection n'offre aucun point d'accès à des personnes, à des familles et à des personnes morales associées aux enregistrements. Les centaines de milliers d'enregistrements sonores non catalogués recelaient donc un potentiel important, soit celui de créer un grand nombre de points d'accès pour des noms. Après avoir terminé avec succès une période d'évaluation, les catalogueurs de musique des bibliothèques de la Syracuse University ont été accueillis par le NACO-Music Project. Ils ont également reçu la permission de créer, par eux-mêmes, des fichiers d'autorité de noms. Le présent exposé révélera certaines des personnes et des personnes morales intéressantes que nous avons rencontrées au cours du processus menant à l'autonomie et au delà. De plus, il mentionnera les ouvrages de référence les plus consultés, particulièrement en ce qui concerne la création de fichiers d'autorité de noms pour la collection Belfer.

The Belfer Audio Archive at Syracuse University Libraries holds one of the largest collections of historic sound recordings in the United States. While many of the performers and composers are well known with existing authorized access points, there is also a significant portion of the collection whereby no authorized access points exist for persons, families, or corporate bodies associated with the recordings. With hundreds of thousands of uncatalogued sound recordings, there was great potential to create a large number of authorized access points for names. Accepted into the NACO-Music project, Syracuse University Libraries' music cataloguers successfully completed a review period and were granted independence to create name authority records. This paper will explore some of the interesting persons and corporate bodies encountered and established along the way toward and beyond independence. As well, it will examine some of the more commonly consulted reference sources particular to creating name authority records for Belfer materials.

Où sont passés tous les chants des ouvriers? : préserver la culture canadienne du travail

Where have all the labor songs gone?: Preserving Canadian Labor Culture

MADELEINE BOYER
UNIVERSITY OF TORONTO

Les chants des ouvriers, soit ceux du mouvement ouvrier, ont été peu étudiés en général. On les a regroupés sous des classifications de genre élargies, comme des chants de protestation ou de travail, mais autrement, ils ont reçu très peu d'attention de la part des chercheurs, surtout au Canada. Malgré une mini-résurgence d'intérêt sur la scène mondiale durant les dernières décennies, un grand nombre de ces chants demeurent inconnus ou se sont même perdus. De ce fait, les voix du passé s'éteignent, parfois pour toujours. Nous devons déployer plus d'efforts afin de les acquérir et de les conserver, puisque ces documents éducatifs sauvegardent la culture, l'identité, l'idéologie et l'Histoire, et nous transforment en observateurs directs du mouvement, de l'époque et de la collectivité concernés. Le présent exposé est le fruit de mon mémoire de maîtrise, soutenue à l'Université York, et de mon examen du fonds d'archives numériques de Mark Gregory, Unionsong.com. J'y parlerai de la nouvelle orientation de ma recherche et de la façon dont Web 2.0 contribuera à préserver les chants du mouvement ouvrier canadien.

Labor songs, the songs of the labor movement, have generally been an understudied genre. Clustered under broader genre classifications such as protest songs or work songs, these songs have otherwise received very little attention by academics, especially within Canada. Despite a mini-resurgence of interest worldwide over the past few decades many of these songs remain hidden or even lost, extinguishing voices of the past, sometimes forever. Augmented documentation and preservation efforts need to be taken as these educative documents preserve culture, identity, ideology, and history and give us firsthand looks into the movement, the era, and the community. Based on my York University master's research and looking at Mark Gregory's digital archival initiative Unionsong.com, this paper will discuss the new directions I plan to take my research and how web 2.0 will aid in preserving the songs of the Canadian labor movement.

séance session **F**

PLÉNIÈRE ACBM
CAML PLENARY

14h00-16H00

Présidente / Chair:
TIMOTHY NEUFELDT
UNIVERSITY OF TORONTO

Ouvrir et fermer le dossier des espaces des bibliothèques de musique de l'Ouest canadien

An Open and Shut Case: Music Library Spaces in Western Canada

JANNEKA GUISE
UNIVERSITY OF MANITOBA
SEAN LUYK
UNIVERSITY OF ALBERTA
KEVIN MADILL
UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

À l'heure où les bibliothèques universitaires canadiennes s'efforcent de se réinventer en raison de contraintes budgétaires et de nouveaux modèles de bibliothéconomie, le milieu physique des bibliothèques de musique est vulnérable. Les bibliothécaires de musique doivent à la fois justifier leur existence même et se métamorphoser, ainsi que leur environnement, afin de continuer de s'avérer pertinents pour leur communauté spécialisée et le réseau de bibliothèques en entier.

La plénière présentera trois exemples de l'Ouest canadien. Kevin Madill (Université de la Colombie Britannique) parlera de communiquer de nouveau avec sa communauté d'utilisateurs après une fermeture ou une amalgamation, et des contraintes d'espace dans la nouvelle configuration. Sean Luyk (Université de l'Alberta) abordera les pour et les contre des fermetures des bibliothèques de musique et jugera de leur incidence sur son établissement. Janneka Guise (Université du Manitoba) dévoilera les projets relatifs à la nouvelle bibliothèque de musique de son établissement, qui doit ouvrir à l'automne 2015, et des répercussions possibles.

Après ces exposés, David Gramit, membre de la faculté de musique de l'Université de l'Alberta, James Maiello (Université du Manitoba) et Don McLean (Université de Toronto) se joindront aux présentateurs pour une période animée de questions et réponses. Par exemple : Quels avantages recèle l'amalgamation de la bibliothèque avec d'autres espaces? Quelles sont les difficultés inhérentes au fait d'intégrer la bibliothèque de musique dans un autre endroit? Au 21e siècle, quels sont les besoins des membres de la faculté et des étudiants en matière de bibliothèque de musique? Les membres de l'auditoire seront alors encouragés à participer à la discussion.

As Canadian academic libraries struggle to re-invent themselves in the wake of budget cuts and new models of librarianship, music library spaces are vulnerable. Music librarians have both the challenge of justifying their own existence, and the opportunity to reinvent themselves and their spaces to remain relevant to their specialized community and to the library system as a whole.

This plenary session will first present three cases from Western Canada. Kevin Madill (University of British Columbia) will talk about reconnecting with his patron base post closure/amalgamation, and space issues in the new configuration. Sean Luyk (University of Alberta) will discuss the dos and don'ts of music library closures and an assessment of the impact at his institution. Jan Guise (University of Manitoba) will present the plans and implications for the new music library at her institution, scheduled to open in Fall 2015.

Following these presentations, music faculty David Gramit (University of Alberta), James Maiello (University of Manitoba), and Don McLean (University of Toronto) will join the presenters on stage for a lively Question and Answer period. For example: What are the benefits of an amalgamated music library space? What are the challenges of an embedded music library space? What do faculty and students need from the music library of the 21st century? Audience members will be encouraged to join the conversation.