

Université de Montréal

Singularités et similarités chez les compositeurs
de musique traditionnelle québécoise, écossaise et irlandaise

par

Jean Duval

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître
en musicologie
option ethnomusicologie

mai 2008

© Jean Duval, 2008

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Singularités et similarités chez les compositeurs
de musique traditionnelle québécoise, écossaise et irlandaise

présenté par :

Jean Duval

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nathalie Fernando

.....
président-rapporteur

Monique Desroches

.....
directeur de recherche

Philip Tagg

.....
membre du jury

Résumé et mots clés

Autrefois souvent inconnus, les compositeurs du répertoire de musique de danse dans les traditions québécoise, irlandaise et écossaise sont de nos jours plus facilement identifiables que dans le passé. L'objectif de la présente recherche consiste à approfondir la connaissance que l'on a des « compositeurs traditionnels » contemporains, de ce qui les rapprochent les uns des autres et de ce qui les singularisent. La recherche porte sur leur formation, leurs motivations, leurs sources d'inspiration, les procédés compositionnels qu'ils utilisent, les modes de transmission qu'ils privilégient, l'innovation dont ils font preuve et leur signature musicale ainsi que les questions identitaires. L'analyse des informations obtenues auprès de douze compositeurs permet d'établir des catégories pour plusieurs de ces aspects. Une analyse musicale comparée de la composition la plus connue et de la composition préférée de chacun complète ce parcours. L'ensemble de la démarche sert, entre autres, à définir le concept de territoire compositionnel, à valider le modèle proposé par Quigley pour décrire le processus compositionnel et à souligner l'importance de la satisfaction personnelle et du don comme motivations à composer. La recherche met une emphase sur la singularité de chaque compositeur, car aucun ne présente le même profil pour l'ensemble des aspects étudiés.

Mots clés : composition; violon traditionnel; cornemuse; processus compositionnel; inspiration; transmission; identité.

Summary and key words

Singularities and similarities among composers of traditional Québécois, Scottish and Irish music

Though in the past they were often unknown, nowadays the composers of dance tunes in the Québécois, Scottish, and Irish traditions are more easily identifiable. The objective of this research is to deepen our understanding of these contemporary « traditional composers » by emphasizing the elements that they share and the ones that make them unique. The research deals with aspects such as musical training and development, motivations to compose, sources of inspiration, compositional process, means of transmission of tunes, innovation and signature, and cultural identity. Based on interviews with twelve composers, this study presents a set of categories on several of these aspects. It also compares and analyzes the best known and preferred tunes of each composer. Among other outcomes, this research developed the concept of compositional territory, validated Quigley's model of compositional process, and revealed the importance of personal satisfaction and of giving as motivations to compose. The singularity of each composer is apparent, as none shares exactly the same profile according to the aspects that were studied.

Key words : composition; fiddling; bagpipe; compositional process; inspiration; transmission; identity.

2.2.3.6	Après-guerre : les orchestres de musique traditionnelle.....	54
2.2.3.7	Le mouvement souverainiste et la deuxième vague revivaliste	55
2.2.4	Résumé et conclusion de la perspective historique	58
2.3	Revue des écrits ethnomusicologiques portant sur la composition ou des compositeurs de musique traditionnelle québécoise, écossaise ou irlandaise	60
2.3.1	Travaux généraux	60
2.3.1.1	Bayard et les « <i>tune families</i> »	60
2.3.1.2	Spielman et les « <i>fiddling styles</i> » nord-américains	62
2.3.1.3	McCullough et la musique irlandaise à Chicago	63
2.3.1.4	Jardine et les compositions du XX ^e siècle dans la tradition irlandaise	65
2.3.1.5	Garrison et l'apprentissage du violon au Cap Breton.....	66
2.3.1.6	Écrits variés portant sur la composition de musique traditionnelle au Canada	67
2.3.2	Travaux spécifiques sur certains compositeurs	68
2.3.2.1	Moloney et le violoneux-compositeur irlandais-américain Ed Reavy	68
2.3.2.2	Ornstein et le répertoire du violoneux-compositeur québécois Louis « Pitou » Boudreault.....	72
2.3.2.3	Quigley et le processus compositionnel chez le violoneux-compositeur terre-neuvien Émile Benoit.....	73
2.3.2.4	Holohan et les questions de style et de signature chez le violoneux-compositeur irlandais Paddy Fahey.....	77
2.3.2.5	Hutchinson et le style du cornemuseur-compositeur irlandais-canadien Chris Langan	82
2.3.3	Travaux non-académiques mais d'intérêt	83
2.3.3.1	Compilation des enregistrements de tradition irlandaise de Ng....	83
2.3.3.2	Duval et Jones sur le répertoire de Packie Manus Byrne	85
2.3.3.3	Discussions en lignes sur la composition.....	85
3	Méthodologie de terrain.....	87
3.1	Choix du nombre des informateurs.....	87
3.2	Sélection des informateurs	87
3.2.1	Critères de sélection	88
3.2.2	Regroupements limités	89
3.3	Préparation au travail de terrain.....	90
3.4	Procédé d'acquisition des données	91
3.4.1	Questionnaire	91
3.4.2	Exemples musicaux	92
3.4.3	Questions d'entrevues	93
3.5	Présentation des résultats et analyse des données	95
4	Portraits des compositeurs	96
4.1	Jean-François Bélanger.....	97
4.1.1	Discographie	97
4.1.2	Cheminement musical	97
4.1.3	Motivations et inspiration	98
4.1.4	Procédé compositionnel.....	99
4.1.5	Répertoire	99
4.1.6	Originalité et signature	100
4.1.7	Transmission.....	100
4.2	Michel Bordeleau	101
4.2.1	Discographie	101
4.2.2	Cheminement musical	101

4.2.3	Motivations et inspiration	102
4.2.4	Procédé compositionnel.....	103
4.2.5	Répertoire	103
4.2.6	Originalité et signature	104
4.2.7	Transmission.....	104
4.3	Packie Manus Byrne	105
4.3.1	Discographie	105
4.3.2	Cheminement musical	105
4.3.3	Motivations et inspiration	106
4.3.4	Procédé compositionnel.....	107
4.3.5	Répertoire	107
4.3.6	Originalité et signature	108
4.3.7	Transmission.....	108
4.4	Liz Carroll.....	109
4.4.1	Discographie	109
4.4.2	Cheminement musical	109
4.4.3	Motivations et inspiration	110
4.4.4	Procédé compositionnel.....	111
4.4.5	Originalité et signature	111
4.4.6	Répertoire	112
4.4.7	Transmission.....	112
4.5	Richard Forest	114
4.5.1	Discographie	114
4.5.2	Cheminement musical	114
4.5.3	Motivations et inspiration	115
4.5.4	Procédé compositionnel.....	115
4.5.5	Répertoire	115
4.5.6	Originalité et signature	116
4.5.7	Transmission.....	116
4.6	Ross Griffiths	117
4.6.1	Discographie	117
4.6.2	Cheminement musical	117
4.6.3	Motivations et inspiration	118
4.6.4	Procédé compositionnel.....	119
4.6.5	Originalité et signature	119
4.6.6	Répertoire	120
4.6.7	Transmission.....	120
4.7	Jerry Holland.....	121
4.7.1	Discographie	121
4.7.2	Cheminement musical	121
4.7.3	Motivations et inspiration	122
4.7.4	Procédé compositionnel.....	123
4.7.5	Répertoire	123
4.7.6	Originalité et signature	124
4.7.7	Transmission.....	124
4.8	Patrick Hutchinson	125
4.8.1	Discographie	125
4.8.2	Cheminement musical	125
4.8.3	Motivations et inspiration	126
4.8.4	Procédé compositionnel.....	126
4.8.5	Répertoire	127

4.8.6	Originalité et signature	128
4.8.7	Transmission	128
4.9	Claude Méthé.....	129
4.9.1	Discographie	129
4.9.2	Cheminement musical	129
4.9.3	Motivations et inspiration	130
4.9.4	Procédé compositionnel.....	131
4.9.5	Répertoire	132
4.9.6	Originalité et signature	133
4.9.7	Transmission.....	133
4.10	Jean-Claude Mirandette.....	134
4.10.1	Discographie	134
4.10.2	Cheminement musical	134
4.10.3	Motivations et inspiration	135
4.10.4	Procédé compositionnel.....	136
4.10.5	Répertoire	136
4.10.6	Originalité et signature	137
4.10.7	Transmission.....	137
4.11	Brenda Stubbert.....	138
4.11.1	Discographie	138
4.11.2	Cheminement musical	138
4.11.3	Motivations et inspiration	139
4.11.4	Procédé compositionnel.....	140
4.11.5	Répertoire	140
4.11.6	Signature et originalité	140
4.11.7	Transmission.....	141
4.12	Otis Tomas.....	142
4.12.1	Discographie	142
4.12.2	Cheminement musical	142
4.12.3	Motivations et inspiration	143
4.12.4	Procédé compositionnel.....	143
4.12.5	Répertoire	143
4.12.6	Originalité et signature	144
4.12.7	Transmission.....	144
5	Analyse et discussion - Vers une taxonomie des compositeurs de musique traditionnelle.....	145
5.1	Questions identitaires : territoires et traditions.....	146
5.1.1	Le traditionalisme des compositions	147
5.1.2	La territorialité des compositeurs	149
5.1.3	Composition territorialisante à divers degrés	152
5.1.4	La notion de territoire compositionnel	153
5.2	Statut, formation et contexte de production	156
5.2.1	La composition de musique traditionnelle n'est pas une profession	156
5.2.1.1	Traditionnalistes par opposition à revivalistes.....	160
5.2.1.2	Où jouent-ils? Où jouent-elles?.....	163
5.3	Motivations.....	165
5.3.1	La composition pour le plaisir et la satisfaction personnelle	165
5.3.2	La composition comme offrande ou partage.....	166
5.3.3	La composition en fonction d'un besoin précis	167
5.3.4	La composition thérapeutique.....	168
5.3.5	Obstacles à la composition	168

5.4	Processus compositionnel	169
5.4.1	Notification	171
5.4.1.1	Musicomoteurs et musicalisateurs	172
5.4.1.2	Stimulus sonore	172
5.4.1.3	Sensibilité au lieu et au moment de création	173
5.4.1.4	Les fragments mélodiques	174
5.4.2	Mélodisation	174
5.4.3	Ornementation et harmonisation	176
5.4.4	Titrage	177
5.4.5	Comparsaison	180
5.4.6	Révision	181
5.4.7	Intégration au répertoire	182
5.5	Originalité et innovation	184
5.5.1	Originalité	184
5.5.2	Innovation	187
5.6	Signature musicale et répertoire	189
5.6.1	Importance du répertoire	190
5.6.2	Formes préférées	191
5.6.3	Tonalités et modes préférés	192
5.7	Transmission	194
5.7.1	Enseignement	195
5.7.2	Enregistrements commerciaux	196
5.7.3	Publications	196
5.8	Analyse musicale des pièces sélectionnées	198
5.8.1	Jean-François Bélanger	198
5.8.2	Michel Bordeleau	201
5.8.3	Packie Manus Byrne	204
5.8.4	Liz Carroll	206
5.8.5	Richard Forest	209
5.8.6	Ross Griffiths	212
5.8.7	Patrick Hutchinson	216
5.8.8	Jerry Holland	219
5.8.9	Claude Méthé	222
5.8.10	Jean-Claude Mirandette	224
5.8.11	Brenda Stubbert	227
5.8.12	Otis Tomas	229
5.9	Conclusion de l'analyse : la singularité inhérente	232
6	Conclusion	234
7	Bibliographie	239
	Annexe A – Glossaire	xvi
	Annexe B – Exemples sonores	xxi

Liste des tableaux

Tableau 1 – Liste des compositeurs étudiés et renseignements de base, y compris la façon dont le contact a été établi.....	90
Tableau 2 – Liste des entrevues réalisées (lieu et date)	92
Tableau 3 – Lieux de naissance et de vie, et identification compositionnelle	147
Tableau 4 – Catégorisation des compositeurs d’après leur territoire compositionnel mélodique	156
Tableau 5 – Catégorisation des compositeurs selon leur statut professionnel et l’importance relative de la composition dans leur activité musicale.....	158
Tableau 6 – Âge d’exposition à la musique traditionnelle, formation et degré de musicolittératie chez les compositeurs	161
Tableau 7 – Contexte de production des compositeurs	164
Tableau 8 – Motivations à composer chez les compositeurs	165
Tableau 9 – Catégorisation des compositeurs selon leur profil d’inspiration	171
Tableau 10 – Catégorisation des compositeurs selon leur façon de mélodiser	175
Tableau 11 – Importance relative du type de sujet des titres en proportion au total des compositions publiées ou enregistrées chez quelques-uns des compositeurs (%).....	179
Tableau 12 - Catégorisation des compositeurs selon leurs habitudes de titrage.....	180
Tableau 13 – Catégorisation des compositeurs selon leur degré d’innovation actuel	189
Tableau 14 – Importance du répertoire, formes et tonalités préférées chez les compositeurs	191
Tableau 15 – Éléments d’une signature chez les compositeurs selon les entrevues et mon analyse.....	194
Tableau 16 – Modes de transmission des compositions chez les compositeurs	195
Tableau 17 – Proportion des pièces composées par rapport au total des pièces enregistrées sur les principaux albums solos de quelques-uns des compositeurs	197

Liste des figures

Figure 1 – Jean-François Bélanger	97
Figure 2 – Michel Bordeleau	101
Figure 3 – Packie Manus Byrne.....	105
Figure 4 – Liz Carroll	109
Figure 5 – Richard Forest	114
Figure 6 – Ross Griffiths	117
Figure 7 – Jerry Holland	121
Figure 8 – Patrick Hutchinson.....	125
Figure 9 – Claude Méthé	129
Figure 10 – Jean-Claude Mirandette	134
Figure 11 – Brenda Stubbert	138
Figure 12 – Otis Tomas	142

Liste des sigles et abréviations

AQLF : Association québécoise des loisirs folkloriques

CCE : Comhaltas Ceoltóiri Éireann (Association des musiciens irlandais)

PRPPB : Peel Regional Police Pipe Band

RSCDS : Royal Scottish Country Dance Society

SPDTQ : Société pour la promotion de la danse traditionnelle québécoise

Remerciements

Je remercie Monique Desroches, ma directrice de recherche, qui a su m'inspirer, me diriger et me faire découvrir le fascinant domaine de l'ethnomusicologie.

Je remercie les douze musiciens et compositeurs qui se sont prêtés à ma recherche soit Jean-François Bélanger, Michel Bordeleau, Packie Manus Byrne, Liz Carroll, Richard Forest, Ross Griffiths, Jerry Holland, Patrick Hutchinson, Claude Méthé, Jean-Claude Mirandette, Brenda Stubbert et Otis Tomas. J'espère qu'à la suite de la lecture de ce mémoire, tout lecteur pourra comme moi partager le respect et l'admiration que j'ai pour ces créateurs.

Je remercie tous mes amis musiciens des sessions de musique québécoise, irlandaise et écossaise, de Montréal et d'ailleurs, qui ont montré de l'intérêt pour ma recherche, ce qui a été très stimulant. Je tiens à remercier plus particulièrement Jocelyn Haas-Goerner, David Papazian et Daniel Roy, qui m'ont aidé à prendre contact avec les compositeurs que je ne connaissais pas déjà personnellement, ainsi que Pierre Chartrand qui a partagé avec moi ses connaissances sur la tradition au cours de conversations inspirantes.

Je remercie finalement Kara, qui m'a soutenu et encouragé jusqu'à l'aboutissement de ce projet, et ma sœur France, qui m'a aidé à trouver les mots justes. Elles ont ma reconnaissance éternelle.

Avant-propos

Depuis plus de vingt-cinq (25) ans, je me passionne pour la musique traditionnelle québécoise, irlandaise et écossaise. Je la joue, principalement aux flûtes et au violon, pour le plaisir avant tout, mais aussi de façon semi-professionnelle, au sein de différentes formations, parallèlement à ma profession d'agronome et à mes études en ethnomusicologie. Comme plusieurs autres musiciens, je la joue en concert, lors de veillées de danse, dans les « sessions »¹, qui sont des rencontres de musiciens traditionnels dans un lieu public, lors de fêtes et à la maison. Par ailleurs, je collectionne les recueils et les enregistrements de musique traditionnelle québécoise, écossaise et irlandaise, particulièrement ceux qui contiennent des compositions originales. Dès 1983, j'ai consacré une part de mon temps à la composition d'airs de danse dans les styles québécois, écossais et irlandais. Jusqu'à ce jour, j'ai composé plus de deux cent (200) pièces, dont quelques-unes ont été enregistrées commercialement par différents musiciens; certaines sont jouées dans les sessions au Québec et même ailleurs au Canada, aux États-Unis et en Irlande. C'est une grande satisfaction personnelle de savoir que certaines de mes pièces sont acceptées au sein même de la tradition. Fort de ce bagage et d'une certaine curiosité intellectuelle, j'ai toujours eu comme projet d'analyser de manière systématique la musique traditionnelle. Le présent mémoire est donc l'œuvre d'un apprenti ethnomusicologue issu du milieu même qu'il étudie, avec les avantages et les désavantages que cela comporte.

J'ai toujours été intrigué par le fait que, avec une oreille avertie, il soit possible de reconnaître le style, la provenance (irlandaise, écossaise, québécoise ou canadienne) d'une pièce et même la signature de certains compositeurs dans un langage musical somme toute assez simple, constitué

¹ Un glossaire présenté en annexe définit plusieurs des termes et néologismes employés dans ce mémoire.

uniquement d'une ligne mélodique. En effet, les formes de pièces de danse sur lesquelles je m'attarderai dans ce mémoire comportent le plus souvent une ligne mélodique de deux fois huit mesures qui s'aventure rarement au-delà de la première position de jeu au violon (*sol* 2 à *si* 4) et qui se limite à fort peu de tonalités et de métriques. Pourtant, il existe des compositeurs dont on peut reconnaître la signature, même quand leurs pièces sont jouées par d'autres musiciens qu'eux-mêmes. Que dire du répertoire de la cornemuse écossaise qui compte plusieurs milliers de pièces mais qui repose sur un registre restreint de huit notes (*sol* 3 à *la* 4); le défi d'une signature est là encore plus grand.

Ce n'est toutefois qu'au festival « La Grande Rencontre » organisé par la SPDTQ, au Parc Lafontaine à Montréal, en août 2005, que j'ai eu l'idée précise de cette recherche. Lors d'un atelier, j'ai entendu Michel Bordeleau (autrefois de «La Bottine souriante », et maintenant membre des « Charbonniers de l'enfer ») jouer certaines de ses compositions au violon et je me suis dit en écoutant ses reels : « Voilà un langage tout à fait traditionnel mais à la fois propre à lui. Il faut que j'explore le sujet et que je fasse connaître mes travaux sur la question ». Ce qui m'a amené à retourner sur les bancs de l'école. Dès le mois d'octobre 2005, j'ai communiqué avec ma directrice de recherche actuelle, Monique Desroches, et j'ai commencé mes études de maîtrise en ethnomusicologie en janvier 2006. Voici donc le fruit né de la curiosité intellectuelle et d'une véritable passion.

1 Introduction

1.1 Hypothèse

Mon hypothèse de départ s'énonçait comme suit : Il est possible pour le compositeur d'une pièce de danse dans les traditions québécoise, irlandaise ou écossaise, au-delà de son style de jeu, de se singulariser par rapport au répertoire de pièces traditionnelles tout en restant intégré et accepté dans la tradition. À mesure que progressait ma recherche, j'ai cru bon d'élargir la notion de singularité, au départ limitée au répertoire du compositeur, pour inclure des aspects tels que le bagage musical acquis, les sources d'inspiration, la motivation à composer, de même que les notions d'identité et de transmission, lesquelles peuvent être propres à chaque compositeur. Il m'a aussi semblé essentiel d'élargir mon regard en intégrant des questions historiques et sociales. Ainsi, ce qui s'annonçait au départ comme une analyse strictement musicale a donc évolué en une recherche pleinement ethnomusicologique.

1.2 Approche disciplinaire

L'approche adoptée pour cette recherche s'inscrit dans la foulée du modèle ethnomusicologique proposé par Rice (1987). Ce modèle comprend trois composantes : la construction historique, le maintien social et l'expérience individuelle. La composante historique de la composition en musique traditionnelle est traitée principalement dans la revue de littérature. Elle m'a servi à situer la composition de musique traditionnelle aujourd'hui par rapport à ce qu'elle était dans le passé et, simultanément, à mesurer l'étendue (et les carences) du savoir ethnomusicologique sur ce sujet. De plus, comme l'un de mes informateurs est très âgé, une certaine perspective historique est intrinsèque aux résultats.

La composante de l'expérience individuelle se situe au cœur de ma recherche. Quels sont les aspects propres à chaque compositeur? Qu'est-ce qui le singularise tant dans son discours musical que sous d'autres aspects comme le procédé (et le processus) compositionnel, l'inspiration, la motivation, l'innovation et la signature? Malgré la singularité, existe-t-il un modèle de compositeur traditionnel ?

Enfin, la question du maintien social a été abordée par le biais des questions identitaires et d'une analyse transculturelle. Que partagent les compositeurs des traditions québécoise, écossaise et irlandaise ? Qu'est-ce qui distinguent les différentes traditions en matière de composition ? Quel est le niveau de perméabilité culturelle entre ces trois traditions ? Cette deuxième approche est limitée par le nombre d'informateurs ; après tout, il ne s'agit pas d'une enquête sociologique. Il n'en reste pas moins que certains traits communs à plus d'un compositeur ou même propres à chaque tradition sont ressortis.

1.3 Limites de la démarche adoptée

1.3.1 La singularité dans le jeu

J'ai cherché le plus possible à éviter de faire intervenir les aspects d'interprétation musicale dans le corpus étudié. La singularité dans l'exécution, le style personnel autrement dit, fait selon moi partie intégrante de cette musique traditionnelle. Elle peut être involontaire chez nombre de musiciens traditionnels qui n'ont pas suivi un créneau « officiel » de formation ou, au contraire, recherchée comme il en est pour la tradition irlandaise. Exception faite du joueur de cornemuse écossaise, le musicien typique des traditions étudiées n'est pas formé pour jouer en groupe d'une façon parfaitement identique à celle des autres musiciens, comme dans une section de violons d'un orchestre de musique classique occidentale. Bref, le musicien traditionnel en tant qu'interprète est nécessairement singulier. J'ai choisi de

ne pas me pencher sur la question pour ne pas compliquer à outrance mon analyse, compte tenu du nombre élevé d'informateurs. D'autres s'en sont acquittés admirablement, bien qu'ils n'aient porté leur attention que sur un seul musicien (voir Hutchinson 1997).

1.3.2 La « quasi-composition »

Pour le corpus de cette recherche, il persiste une zone grise entre l'interprétation et la composition. En effet, il arrive qu'un musicien traditionnel réputé prenne une pièce connue du répertoire et en fasse une version suffisamment distincte du modèle habituel pour que sa version devienne presque une pièce à part entière. Dans une tradition de soliste, les chances que se produise un tel phénomène sont plus grandes que lorsque plusieurs musiciens jouent ensemble. Néanmoins, ce sujet ne sera abordé que brièvement dans la revue de littérature et sera absent de cette recherche. En somme, pas plus que la plupart de mes informateurs, je ne considère les variantes de pièces connues comme des compositions.

1.3.3 Chants, danses, accompagnement et arrangement

Plusieurs informateurs sont aussi des chanteurs, des accompagnateurs ou des danseurs. Certains ont écrit des chansons originales. D'autres créent fréquemment des accompagnements originaux de guitare ou de piano, d'autres voix et des arrangements pour les mélodies qu'ils composent. Je m'intéresse à ces compétences uniquement dans la mesure où elles ont un impact sur la composition de musique de danse. De même, si les compositeurs sont à la recherche de timbres particuliers ou d'autres effets sur leurs enregistrements commerciaux, j'ai choisi de ne pas aborder cet aspect, restreignant le concept d'œuvre à sa plus simple expression, soit la ligne mélodique. Afin de ne pas allonger un travail de recherche déjà considérable, mon matériau d'analyse musicale reste donc essentiellement mélodique.

1.3.4 Réception des oeuvres

Finalement, le pôle de la réception des œuvres n'est abordée qu'à travers les impressions des compositeurs eux-mêmes et, à l'occasion, ma propre connaissance du milieu des musiques traditionnelles concernées.

Composante importante du maintien social des musiques, il eut été intéressant d'explorer davantage la perception des musiciens, danseurs et auditeurs à propos des compositeurs étudiés et de leurs œuvres, mais, encore une fois, j'ai préféré limiter cette recherche en portant surtout attention au pôle de la production.

2 Revue de littérature

Le bilan critique de la littérature comporte trois parties. La première est consacrée à la composition comme sujet d'étude en ethnomusicologie en général. La deuxième offre une perspective historique de la composition et des compositeurs dans les traditions écossaise, irlandaise et québécoise. La troisième partie porte sur les recherches ethnomusicologiques qui ont été faites dans les trois traditions retenues et qui contiennent des informations pertinentes sur la composition ou les compositeurs.

2.1 Une vision ethnomusicologique de la composition

Dans cette partie, je m'intéresserai surtout à ce que des ethnomusicologues comme Merriam, Blacking et Nettl ont dit à propos de la composition comme acte créateur et de ceux qui réalisent cet acte. Comme l'idée d'alternance, d'équilibre ou de choix entre l'innovation et le conservatisme en composition présente ici un intérêt, j'examinerai ce qu'en ont dit ces mêmes auteurs lorsqu'ils ont abordé le sujet, mais aussi ce qu'en ont dit des ethnomusicologues, comme During et Potter, dans les formes apparentées à la composition que sont l'improvisation et la variation.

Je porterai attention aussi à ce que ces chercheurs ont écrit à propos de la singularité et de l'originalité chez les compositeurs, de ce fragile équilibre existant entre la nécessité de suivre les règles d'une musique traditionnelle pour être accepté par la collectivité et le désir ou non d'enfreindre ces mêmes règles pour se distinguer des autres et affirmer son individualité.

2.1.1 Merriam et les procédés compositionnels

Alan P. Merriam (1923-1980), dans *The Anthropology of Music* (1964), consacre à la composition son neuvième chapitre qu'il intitule « *The Process of Composition* ». Il s'agit d'un tour d'horizon des écrits ethnomusicologiques sur le sujet, avec une emphase sur les sources et les procédés de composition. Il cite plusieurs chercheurs dont Basden, Densmore, Thurow et autres, ayant démontré l'importance de la composition dans différentes traditions. Merriam distingue trois types de compositeurs dans les diverses traditions : le compositeur spécialiste, reconnu dans la société, prolifique, fréquemment rémunéré ; le compositeur occasionnel, souvent amené à composer pour une occasion spéciale ; et la création collective, fruit du travail collectif de plusieurs compositeurs, qui est un phénomène plus rare. Merriam (1964 : 174) avance que, dans toute société, le nombre de compositeurs peut être beaucoup plus grand qu'on ne le croit habituellement. La perspective historique présentée plus loin m'a permis de constater que tel est le cas dans les trois traditions sur lesquelles ont porté mes recherches.

La liste des procédés compositionnels identifiés dans diverses traditions qui a été dressée par Merriam représente, à mon sens, son apport le plus significatif sur le sujet. Il décrit les six procédés suivants (1964 : 177-180) :

- la reprise et le mélange de sections de mélodies existantes et leur remodelage en une nouvelle mélodie, le procédé le plus fréquent selon lui;
- l'improvisation grâce à laquelle de nouvelles idées se cristallisent;
- la recréation communautaire, soit la création de variations qui s'éloignent de plus en plus d'un modèle initial ;
- la création spontanée venant d'une émotion forte;
- la transposition ou l'emprunt à une autre tradition;
- le désir de créer quelque chose de radicalement nouveau en altérant profondément une mélodie existante;

Je reviendrai sur les procédés de composition et sur les étapes du processus compositionnel dans la troisième partie de la revue de littérature, ce sujet d'étude étant commun à plusieurs chercheurs dans les traditions étudiées ici. En bon anthropologue des années 1960, Merriam conclut son chapitre en disant que, mis à part pour l'écriture musicale, la composition n'est pas différente entre les peuples « lettrés » et ceux qui ne le sont pas.

2.1.2 Blacking et l'évidence biologique

Les idées avant-gardistes de Percy Grainger (1882-1961) ont servi de base à John Blacking (1928-1990) dans son livre intitulé *A Common-sense View of All Music* (1987). Selon Blacking, chaque composition, voire chaque prestation musicale, est nécessairement nouvelle et unique.

« The most private act of musical composition is likewise a social fact that is influenced by a set of acquired conventions. But because each individual's social experience, and consequent individuality, is unique, and because the circumstances of composition and performance are unique, it is unlikely that identical music will be created twice. In this respect, novelty in composition and performance is the expected product of every musical situation and not to be wondered at »
(Blacking 1987 : 33).

Selon l'auteur, malgré cette singularité inhérente, certaines compositions sont plus originales que d'autres et certains compositeurs sont davantage valorisés par leurs pairs et leur public, et ce, pour des raisons biologiques d'évolution de l'espèce.

« Nevertheless, in every society there are some musicians whose compositions and performances are considered to be more original and more generally affecting than others. There is also the paradox that the more individual and personal composers are, the more universal may be their appeal. One common explanation for this is that individuality and personal dominance are the most important human attributes, and the keys to cultural progress, and that in the universal struggle for survival, the less able will recognize and applaud these

qualities in others and be thankful for the security that they afford » (Blacking 1987 : 33).

Blacking explique aussi le succès de certains compositeurs par leur esprit de réorganisation synthétique.

« This is how the most personal composer can have the most universal appeal : they communicate to others at the level of the innate; they begin with cultural conventions, but transcend them by reorganizing their sound structures in a personal, but basically universal, way, rather than slavishly following culturally given rules » (Blacking 1987 : 34).

Bien qu'il soit pertinent à cette recherche, ce dernier trait serait difficile à démontrer sans recourir à l'analyse d'un vaste échantillonnage du répertoire de chacun des informateurs. Au-delà de la démonstration de la singularité de chaque compositeur, l'apport de Blacking aura été d'établir les critères de succès et de reconnaissance d'un compositeur.

2.1.3 Nettl et ses trois continuums

Dans son ouvrage majeur *The study of ethnomusicology ; twenty-nine issues and concepts* (1983), Bruno Nettl consacre le second chapitre à la composition. Il montre comment la notion de composition diffère d'une culture à une autre en comparant la place de la composition dans la musique occidentale savante à celle qu'elle occupe dans d'autres cultures, telles que celles de l'Inde, de la Perse et de certains groupes amérindiens d'Amérique du Nord. Comme mode d'analyse de la composition dans un contexte ethnomusicologique, Nettl suggère de considérer trois continuums qu'il décrit comme des pôles : l'inspiration versus le travail acharné; l'improvisation versus les décisions mûries; le respect ou non de la séquence des trois étapes du processus compositionnel que sont la précomposition, la composition et la révision d'une pièce. J'ai retenu ici ces trois continuums en les abordant sous les thèmes des sources d'inspiration et du processus

compositionnel, mais en incluant aussi d'autres continuums que j'ai observés et qui ne sont pas mentionnés par Nettl. L'idée d'un spectre entre deux pôles plutôt qu'une dichotomie est utile dans un travail de catégorisation. En effet, cela permet d'éviter une simplification réductrice en identifiant un ou des stades intermédiaires entre deux extrêmes opposés.

Pour Nettl, la création et la nouveauté sont propres à chaque culture : « *In each culture the musician is given something and has the job of adding something else, but the nature of given and added varies greatly* » (Nettl 1983 : 30). Il estime qu'en général les répertoires de musiques folkloriques européennes et anglo-américaines appartiennent à un modèle où la place pour l'innovation est habituellement assez restreinte.

« A song, once composed, remained intact, as indicated for instance by broad similarity of tunes collected in places and at times far apart. One learned the songs from one's parents and friends, and then sang them, introducing minor variations and gradually developing variants that were still clearly recognizable as forms of the original. New songs might be composed, but they were cast in the rhythmic, melodic, and textually formal mold of the previously existing material »
(Nettl 1983 : 31).

Nettl croit que la composition de nouvelles chansons ou mélodies est possible, mais qu'elle demeure subordonnée aux modèles existants. Même si, globalement, je serais prêt à abonder dans le même sens, la perspective historique présentée plus loin indique l'apparition et la disparition de périodes intenses de création d'un nouveau répertoire, parallèlement à un processus de transmission et de création de variantes qui, lui, est à peu près constant. Cet énoncé pourrait aussi être mis en doute par rapport à certaines traditions, comme celle de la cornemuse écossaise où il y a peu de place pour la création de variantes, sauf pour les joueurs exceptionnels ou ceux de la marge. Les périodes intenses de nouvelles compositions peuvent-elles être expliquées par des événements historiques ou l'adoption d'un nouvel

instrument de musique, d'une nouvelle technologie de transmission? Le sujet serait intéressant à explorer.

Nettl aborde aussi la question du contraste entre les éléments d'innovation et de conservatisme. Il montre que la société occidentale vénère souvent les prouesses, particulièrement dans l'exécution d'une pièce, mais aussi dans la création, un trait qu'on retrouve aussi dans certaines musiques traditionnelles.

« In some societies, including our own, the essence of musical creation is to accomplish the difficult....In European folklore we find the concept of the musician, usually a violinist, in league with the devil, who is able to play « devilishly » difficult music, cast supernatural spells over other humans because of his incredible musical skills, able perhaps to seduce women with the uncanny sound of his instrument »
(Nettl 1983 : 33).

En contraste avec ces éléments d'innovation et de difficulté, les musiques traditionnelles comportent toutes des éléments inhibiteurs d'innovation, qui varient selon la culture. Citant les travaux de McAllester et Herzog, Nettl explique comment chez des Amérindiens de la côte Ouest de l'Amérique du Nord les erreurs étaient punies et les innovations inhibées. Ainsi, chaque société possède ses critères du bon, de l'acceptable et du hors-norme.

« The criteria for innovation lead quickly to a consideration of the concept that in many societies there are distinctions between what is good music (or music-making) and what is unusually good, barely acceptable, or beyond the pale of music » (Nettl 1983 : 34).

Faisant référence aux grands maîtres de la musique classique occidentale et rejoignant Blacking sur ce point, Nettl fait valoir que leur succès ne tient pas nécessairement à l'innovation radicale, mais plutôt à leur signature musicale.

« Only by exception is broad stylistic innovation a criterion for identifying the greatest masterpieces. But innovation on a smaller scale is more often a factor. The superstar sounds less like anyone

else than does the average musician, and his works sound less like one another, yet his imprint may be readily perceived in a selection of a few measures of his music. In these senses, what he does is new because it is different, unique, not necessarily because he changes the direction in which the music of his contemporary moves »
(Nettl 1983 : 33).

De telles « stars » de la composition ont existé et existent dans les traditions sur lesquelles porte cette recherche. Par exemple, les violoneux-compositeurs Paddy Fahey et Ed Reavy ont certainement leur signature dans la tradition irlandaise ou encore l'accordéoniste Philippe Bruneau dans la tradition québécoise. Tout en ayant un langage qui leur est propre, ces stars ressortent plutôt par leur grande maîtrise du langage traditionnel que par leur côté légèrement innovateur. Nettl mentionne aussi que, dans d'autres traditions comme celle des Pieds-Noirs, ce qui fait un grand compositeur tient davantage à son côté prolifique qu'à l'innovation ou à la maîtrise du langage. Dans les traditions qui m'intéressent, le nombre de pièces composées par une personne, sans être un critère absolu, permet de distinguer un compositeur d'occasion d'un autre qui s'y consacre de façon sérieuse. Comme ces traditions ne retiennent souvent qu'une ou deux pièces d'un même compositeur, le fait d'avoir composé un grand nombre de pièces ne représente pas un gage de succès.

Un autre apport de Nettl au sujet de la composition est la démonstration de l'influence de la notation musicale et de son effet sur la pratique musicale de la musique traditionnelle iranienne. Si la notation a apporté une certaine liberté par rapport à la mémorisation autrefois obligatoire dans cette tradition, elle a engendré aussi un appauvrissement des styles. Il distingue quatre types de pièces (Nettl 1983 : 192) : les pièces composées sans notation et transmises sans notation, majoritaires dans la plupart des traditions; les pièces composées oralement et transmises par notation (collectage); les pièces composées avec (par) notation et transmises et jouées par notation (fréquentes en musique classique occidentale); les pièces composées avec

notation et transmises oralement (fréquentes en musique populaire). À mon avis, des pièces appartenant à chacun de ces types peuvent se retrouver aujourd'hui dans les traditions écossaise, irlandaise et québécoise. Je traiterai de ce sujet sous le thème de la transmission dans l'analyse des entrevues menées auprès des informateurs.

2.1.4 During : innovation et tradition

Dans « Quelque chose se passe » (1994), Jean During apporte un éclairage des plus intéressants sur la question de l'innovation dans la musique traditionnelle d'Asie centrale. Ce grand maître de l'écriture² souligne par une formule toute simple le délicat équilibre qui existe entre la nécessité des changements pour qu'une tradition musicale se régénère et pour perpétuer la tradition dans la communauté : « la musique change, mais reste la même » (During 1994 : 71). La faculté d'invention, le *hâl*, est jugé essentielle dans cette tradition mais le musicien doit aussi adhérer à la tradition. À partir de ses recherches, il établit deux règles pour que les changements ou l'innovation aient du succès dans les traditions d'Asie centrale.

- les changements ne doivent pas altérer les matrices.
 - « Certains changements sont jugés inacceptables simplement parce qu'ils sont trop brutaux. Il est possible qu'avec le temps, ils finissent par s'imposer. Selon certains, les grands changements seraient le résultat de l'accumulation des petits changements » (During 1994 : 79).
- le changement doit procéder de l'intérieur et non de l'extérieur.
 - « L'innovateur doit posséder une connaissance parfaite des formes traditionnelles; il ne doit pas emprunter des éléments à des traditions étrangères (surtout si elles sont identifiables par le public ou les connaisseurs) » (During 1994 : 80).
 - « [une oeuvre] atteint sa singularité suprême lorsqu'elle ne représente plus une communauté et ses normes, mais seulement un individu isolé qui obéit à de nouvelles lois » (During 1994 : 190).

² Je me permettrai de faire plusieurs citations tant je trouve ses idées pertinentes et son écriture, admirable et imagée.

During place le musicien dans ce contexte d'équilibre et de désir de changement ou de conservatisme. Ainsi, il note que l'itinéraire personnel des artistes innovateurs est souvent semblable. Ils commencent par répéter ce que font les anciens, puis « ils se libèrent et explorent de nouvelles voies, puis souvent reviennent au point de départ, mais un point légèrement déplacé, chargé d'expériences nouvelles » (During 1994 : 228). Ce parcours existe sans doute dans plusieurs traditions car je l'ai retrouvé chez plusieurs informateurs. During fait aussi remarquer comment les jeunes musiciens, confrontés à la modernité, sont moins enclins à considérer la tradition comme immuable. Finalement, il s'attarde au mécanisme d'acceptation du « nouveau », de ce qui sera soit un « air du jour » ou un « air durable » puisque « le temps filtre les œuvres et retient les meilleures ».

« Mais quelles que soient la nature de l'impulsion créatrice et l'appréciation de son originalité, l'œuvre ne devient telle que par la reconnaissance dont elle fait l'objet. Pour qu'elle gagne tout le poids de l'authenticité, il faut que le consensus la récupère, qu'elle s'ouvre à un public qui se reconnaisse en elle » (During 1994 : 191).

Il constate aussi que, de toute façon, « l'œuvre traditionnelle, dans la plupart des cas, n'appartient pas à son créateur » (During 1994 : 351). C'est certainement un trait que l'on retrouve dans les traditions qui m'intéressent où les musiciens ont tôt fait d'adapter, de jouer ou de transmettre les nouvelles pièces à leur façon.

2.1.5 L'innovation et la signature dans l'improvisation

Même si j'ai précisé dans ma préface que je ne m'attarderais pas à la singularité dans l'exécution, je pense qu'il est pertinent d'examiner brièvement la question quand il s'agit des domaines qui chevauchent la composition et l'interprétation, tels l'improvisation et l'art de la variation. Nettl constate que dans les sociétés où la composition ne fait pas partie de la

tradition, la créativité des musiciens tend à s'exprimer autrement, par exemple dans l'improvisation.

« In traditional Persian society, where radical innovation was not valued, through-out composition was not stressed. Rather it was improvisation, viewed not as the creation of new material but simply as the performance, in slightly changed and personalized form, of something that already existed » (Nettl 1983 : 33).

À l'instar de la composition, la démarcation entre l'innovation acceptable et celle qui ne l'est pas est parfois ténue dans le processus d'improvisation :

« What distinguishes the stars among the improvisers, who are in fact the most significant composers in Iran, is their ability to do something new within very strict confines...Radical innovation almost automatically places one outside the category » (Nettl 1983 : 35).

Dans son mémoire de maîtrise en ethnomusicologie déposé à l'Université de Montréal en 1993 et intitulé « *Hariprasad Chaurasia : The Individual and the North Indian Classical music Tradition* », Catherine Potter s'est intéressée à la singularité musicale du grand interprète et compositeur de flûte *bansuri* indien, Hariprasad Chaurasia. En référence aux mécanismes de continuité et de changements dans la tradition classique du Nord de l'Inde, Potter affirme que « *The important place accorded to improvisation and the high value given to originality or innovation are the tradition's built-in mechanism for change* » (Potter 1993 : 27). Selon Chaurasia, la créativité du musicien dans une tradition consiste à trouver son identité à partir de ce qui a été appris d'un maître, à élargir la tradition plutôt qu'à juxtaposer l'innovation à la tradition. Potter explique la grande liberté d'exploration que se permet Chaurasia dans l'improvisation par le fait qu'il a choisi un instrument sans longue tradition de performance comme le sitar, et qu'il ne soit pas né dans une famille musicale. Tout comme pour un improvisateur, le bagage musical et les instruments joués par un compositeur ont un rôle à jouer dans la composition, deux éléments qui seront considérés dans mon analyse.

2.1.6 Que retenir de cette partie

Plusieurs éléments peuvent contribuer au succès d'un compositeur. S'il veut réussir à percer dans la tradition à laquelle il se rattache, il doit commencer par apprendre le langage musical propre à cette tradition et le maîtriser. Les procédés compositionnels qu'il peut utiliser sont nombreux, allant de la création de variantes de mélodies existantes à celle de mélodies nouvelles. Ces dernières devront néanmoins respecter certains critères, sous peine de ne pas être acceptées par la tradition. Le compositeur doit explorer l'innovation sans sortir radicalement de la tradition et, idéalement, synthétiser l'essentiel de ce langage dans ses compositions. S'il veut se distinguer, il doit en plus se doter d'un langage propre qui sera reconnaissable par ses pairs. Le fait d'être prolifique peut aussi le distinguer. J'ai vérifié dans quelle mesure ces éléments s'appliquent ou non aux compositeurs auxquels je me suis intéressés.

2.2 Perspective historique sur les traditions étudiées et sur leurs compositeurs

Les trois traditions musicales étudiées à travers des compositeurs, la québécoise, l'irlandaise et l'écossaise, peuvent être qualifiées de semi-orales. En effet, à tout moment de leur histoire, et sans doute encore plus aujourd'hui, une partie des adeptes savent lire et écrire la musique à des degrés divers, et utiliser la notation à l'occasion, surtout comme aide-mémoire, tandis qu'une autre partie apprend, joue et transmet uniquement sur une base orale. Une emphase est toutefois mise sur l'oralité dans l'apprentissage, la transmission et l'exécution du répertoire de ces traditions. C'est pourquoi il demeure malséant d'utiliser des partitions dans la plupart des contextes de production, que ce soit une veillée de danse, une « session » ou même un concert. Lors de l'apprentissage dans les écoles de musique traditionnelle, la notation musicale des pièces enseignées n'est souvent fournie qu'après un apprentissage effectué essentiellement à l'oreille. Les structures souvent simples et courtes des *reels* et des *jigs*³ permettent de mémoriser facilement une grande quantité de répertoire pour quiconque s'y applique le moins possible. Cela étant dit, la notation musicale occidentale classique, ou quelques fois les notations alphabétiques aussi très populaires, ont leur importance pour tout ce qui concerne l'histoire, et même la transmission, du répertoire de ces traditions. Je ferai donc référence dans cette seconde partie de la revue de littérature non seulement aux écrits sur l'histoire de ces traditions et de leurs compositeurs mais aussi aux sources écrites du répertoire.

Avant d'explorer l'histoire, il importe de mentionner le lien étroit entre la musique traditionnelle et la danse. À toute époque, les besoins musicaux des

³ Voir le glossaire en annexe pour une définition de ces formes musicales. Comme le mot *reel* sera employé fréquemment tout au long de ce mémoire, et qu'il est couramment employé en français, je ne le mettrai pas en italique à partir d'ici. J'utiliserai aussi la forme française du mot *jig*, soit simplement gigue.

danseurs et les danses à la mode influencent le répertoire des musiciens traditionnels. Que ce soit pour la danse solo ou les danses de groupes, lorsqu'une nouvelle danse apparaît, le musicien traditionnel doit adapter le matériel existant, apprendre de nouvelles pièces ou en créer en fonction des nouveaux besoins des danseurs. Cependant, dans les traditions ici analysées, il existe aussi tout un répertoire destiné à l'écoute et constitué soit de l'adaptation de chansons, soit de pièces particulières à un instrument ou encore, de pièces qui utilisent les mêmes formes que les pièces de danse avec ou sans changement de tempo.

2.2.1 La tradition écossaise

L'Écosse est le berceau d'une partie du répertoire de base des violoneux des trois traditions dont je vais parler. Plusieurs pièces d'origine écossaise, surtout des reels datant du XVIII^e siècle, survivent encore aujourd'hui dans les trois traditions, par exemple les reels *Mason's apron*, *Money musk*, *Lord Macdonald* et *Fisher's hornpipe*. C'est pourquoi je vais traiter de cette tradition en premier lieu. C'est aussi celle qui est la mieux documentée et où les violoneux-compositeurs sont le plus clairement identifiés (Alburger 1983).

Bien qu'on parle souvent de l'Écosse comme un tout, elle est constituée en réalité de deux « pays » différents au plan culturel. On trouve d'un côté les *Highlands* ou Hautes Terres, situées dans l'ouest et le nord-ouest, le pays des habitants d'origine celtique, dont plusieurs sont encore gaélophones. De l'autre côté, à l'est et au sud-est, les *Lowlands* ou Basses Terres sont habitées depuis le haut Moyen Âge par des habitants qui sont d'origine anglo-saxonne tout comme les habitants de l'Angleterre, mais qui possèdent cependant un dialecte distinct de l'anglais. L'Écosse a perdu son indépendance et a été unie à l'Angleterre en 1707, époque où la tradition écossaise de violon prenait justement forme dans les vallées des Hautes Terres. Cette même région est à l'origine de l'ancienne tradition de

cornemuse écossaise qui se poursuit et évolue encore de nos jours, plus forte que jamais. L'apogée de la culture gaélique des Hautes Terres a eu lieu au XIV^e siècle alors qu'une riche tradition orale de poésie avait cours. Dans les siècles qui ont suivi, un déclin progressif a eu lieu, entre autres, en raison des guerres sans fins entre les clans rivaux ou avec l'Angleterre. En 1746, un coup mortel et presque final a été porté à la culture des Hautes Terres et sa structure archaïque de chefs de clan, alors qu'une dernière rébellion a été mâtée sans pitié par les forces anglaises. Les *plaids* de tartan et la cornemuse, ces deux symboles de la culture des *Highlanders*, ont été interdits jusqu'en 1780, pour ensuite être récupérés par l'ensemble de l'Écosse et même par l'Angleterre. Ainsi, les meilleurs joueurs de cornemuse proviennent souvent de régiments écossais intégrés à l'armée britannique, encore aujourd'hui. Les motifs de tartan propres à chaque clan sont une invention anglaise du début XIX^e siècle (Hobsbawm et Ranger 1992). Malgré cette récupération, il subsiste toujours des distinctions entre les deux parties de l'Écosse, particulièrement dans les îles Hébrides où la culture gaélique reste forte.

2.2.1.1 L'âge d'or de la tradition écossaise au XVIII^e siècle

L'adoption du violon un peu partout en Écosse au cours du XVII^e siècle a donné naissance à un répertoire populaire de pièces de danses transmis de façon orale dont nous savons peu de choses. Dans les Hautes Terres, certains chefs de clans ont introduit le violon en espérant ainsi « civiliser » leurs concitoyens et remplacer la cornemuse et la harpe. Ils ne se doutaient pas que le violon serait rapidement adopté pour faire danser les gens grâce à une adaptation du répertoire traditionnel de la cornemuse (Carlin 1986).

L'anglais Henry Playford (c1657-c1707) a publié à Londres un premier recueil de mélodies écossaises (Playford 1700), destiné surtout à un public anglais pour qui l'Écosse représentait un certain exotisme. Un autre de ses recueils, *Apollon's banquet*, contenait aussi de nouveaux airs écossais. Ces recueils ont été suivis par la publication, par des éditeurs écossais, de

mélodies traditionnelles arrangées à la mode baroque pour violon et clavecin, et ce, tout au long de la première partie du XVIII^e siècle. Ce n'est qu'en 1757 que l'écosseis Robert Bremner (c1720- 1789), éditeur de musique, publie un premier recueil intitulé *Scots Reels or Country Dances*, recueil vraiment destinés aux violoneux « lettrés » et couvrant une partie du répertoire de l'époque (Bremner 1757). Bremner donnait le nom du compositeur d'une pièce quand il le connaissait. À partir de ce moment, la parution de nouvelles publications s'accélère. La création d'un large répertoire de musique de danse pour violon dans les Basses-Terres de l'Écosse dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle est considérée comme l'âge d'or de la musique traditionnelle écossaise (Hunter 1979 : iii).

Les formes dominantes du répertoire dès cette époque sont le *strathspey*⁴, une danse en 4/4 contenant le fameux *scotch snap*, un motif rythmique iambique, et le reel. Le mot reel décrivait à l'origine seulement le mouvement en forme de huit qu'un ou deux danseurs exécutent autour d'un couple de danseurs (Emmerson 1971). Ces deux formes de musique et de danse existaient déjà dans le répertoire de cornemuse et de violon des Hautes Terres de l'Écosse, mais sans leurs dénominations de strathspey et reel qui ne sont apparues que dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. La tradition de musique de danse écossaise compte de nombreuses autres formes de moindres importances, telles que la gigue, le *scotch measure*, les airs pastoraux, etc. Le répertoire de cornemuse écossaise compte aussi plusieurs formes spécifiques à la vie militaire (*retreats*, etc.) et de nombreuses marches en 6/8 ou en 4/4 (Collinson 1966).

Fait déterminant pour l'édition de recueils de musique traditionnelle, l'âge d'or de la tradition écossaise a bénéficié de l'appui et du patronage de la noblesse écossaise dès ses débuts.

⁴ Voir glossaire. Ce terme ne sera plus en italique à partir d'ici.

« *One interesting feature of this, the most prolific period of fiddle-music writing, was the patronage afforded to the fiddler by the aristocracy and landed gentry. They subscribed to the collections (many, in fact, were the dedicatees) and some contained compositions from the pen of these aristocratic amateurs such as Colonel Hugh Montgomerie, twelfth Earl of Eglintoun, Sir Alexander Don of Newton Don, Sir Alexander Boswell of Auchinleck and Miss Lucy Johnston of Hilton* » (Hunter 1979 : xii).

Dès cette époque, les collecteurs et éditeurs du répertoire transmis oralement sont aussi souvent des compositeurs, et déjà la différence n'est pas toujours claire entre une version d'une pièce associée à un seul musicien interprète et une composition originale. Dans un contexte où il cherchait le soutien financier de la classe aisée, le compositeur avait avantage à ce que plusieurs pièces lui soient attribuées. Parmi les compositeurs écossais les plus célèbres du XVIII^e siècle, on peut en retenir cinq qui illustrent bien l'époque selon moi. Niel Gow (1727-1807), renommé pour son coup d'archet puissant et caractéristique dans les strathspeys, était considéré comme le premier violoneux d'un talent exceptionnel. Il aurait composé quatre-vingt-sept (87) pièces (dont quelques unes sont considérées comme du plagiat, volontaire ou non) au cours de sa longue vie, notamment des airs lents encore joués fréquemment. Il a fait publier ses compositions tardivement, quand il avait plus de soixante (60) ans, conjointement avec celles de son fils. Nathaniel Gow (1763-1831)⁵, fils du précédent, est devenu éditeur de musique d'abord en Écosse, ensuite à Londres où un marché lucratif a existé pour la musique traditionnelle pendant une cinquantaine d'années. Les copies contrefaites de ses publications abondaient. Le nombre de pièces écossaises qu'il a publiées jusqu'en 1822 s'élève à cinq cent soixante (560). Parmi les cent quatre-vingt-dix-sept (197) pièces qu'il prétend avoir composées, une dizaine sont encore très populaires, et certaines le sont en Irlande. Il avait l'habitude « d'améliorer » les pièces qu'il publiait et qu'il n'avait pas composées lui-même. Dans l'introduction d'un de ces recueils, il fait remarquer : « *in every part of Scotland where we have occasionally been,*

⁵ Les collections regroupées des Gow ont été rééditées et publiées par Carlin (1986).

and from every observation we were able to make, we have not once met with two professional musicians who played the same notes of any tune ». Ceci illustre bien qu'il s'agissait à l'époque d'une tradition vivante admettant les variantes sans sourciller. Robert Mackintosh (1745-1807), le rouquin violoneux rival de Niel Gow, a publié quatre volumes de musique contenant au total trois cent cinquante-sept (357) pièces, dont un petit nombre étaient de sa plume. Ses compositions trop ardues (dans des tonalités difficiles) ont été peu retenues dans la tradition. William Marshall (1748-1833)⁶, valet du duc de Gordon, était un homme brillant en sciences, en danse et dans de nombreux autres domaines. Qualifié par le grand poète écossais Robert Burns, son contemporain, de « *first composer of strathspeys of the age* », il avait la réputation d'être un compositeur intuitif. Selon un témoin de l'époque cité par Hunter (1979), les pièces lui venaient « *as a result of momentary whim of fitful inspiration. They cost him no labour, and once he had hit upon a rythm he seldom retouched it* ». On connaît deux cent cinquante-sept (257) pièces de sa création, dont quatre demeurent de grands classiques du répertoire. Daniel Dow (?-1783) était violoniste et guitariste. On lui doit l'un des plus fameux reels de la tradition, intitulé *Sir Archibald Grant of Monemusk's reel*, ou de façon abrégé *Money Musk* ou *Monymusk* en Irlande et au Québec.

Dans son étude sur la période de l'âge d'or écossais, intitulée *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteen Century* (1972), David Johnson, nomme ce nouveau genre de composition, différent de l'approche classique, le *Scots Drawing Room Style*. À mon avis, nous revivons une époque semblable d'intense création partagée par plusieurs couches de la société à la différence près que la musique traditionnelle est marginale plutôt que dominante comme dans la société écossaise du XVIII^e siècle.

⁶ Les quatre volumes des compositions de Marshall datés de 1781, 1800, 1822 et 1845 ont été réédités et publiés par Perron et Miller (1978).

2.2.1.2 Le déclin de l'âge d'or au XIX^e siècle

On retrouvera plusieurs des traits observés chez ces premiers compositeurs de l'âge d'or écossais chez leurs successeurs des XIX^e et XX^e siècles. Vers 1820, la musique traditionnelle perd cependant de sa popularité et son soutien chez la noblesse et la bourgeoisie écossaise; elle redevient une musique plus populaire ou, dans les classes moyennes à riches, une musique d'adeptes. Tout au long du XIX^e siècle, apparaissent quelques collections, fruits de collecteurs souvent aussi violoneux et compositeurs. Le violoneux/maçon/ferblantier Peter Baillie (1774-1843) publie à Édimbourg en 1825 un recueil intitulé *A selection of Original Tunes Arranged for the Piano Forte and Violin* qui, comme son titre l'indique, contenait uniquement ses compositions. James Hill (c.1814-1860) était un violoneux né en Écosse mais qui a passé sa vie dans le Nord de l'Angleterre (Dixon 1987). On lui doit plusieurs pièces, surtout des *hornpipes*⁷ souvent acrobatiques, encore jouées tant dans les traditions écossaises qu'irlandaises : *Steamboat, Hawk, High Level, Bee's Wings*. Ce sont aussi des pièces favorites des violoneux de concours au Canada. Tout au long du siècle, le répertoire ne cesse d'augmenter, sans qu'il soit possible d'établir l'origine des pièces. Ainsi, le *Athole Collection* qui a été publié par James Stewart-Robertson (1823-1896) en 1884 et qui totalise huit cent soixante-dix (870) pièces, ne contient que deux douzaines des compositions de l'auteur, discrètement identifiées par ses initiales JSR. Très peu de noms de compositeurs figure dans ce recueil (Stewart-Robertson 1961). De nombreuses collections, beaucoup plus maigres que le *Athole collection*, prétendent offrir les meilleures pièces du répertoire, avec accompagnement de piano, époque oblige. Elles négligent en général de mentionner le nom du compositeur. Le côté anonyme de l'origine des pièces se généralise, peut-être à cause de la distance grandissante dans le temps par rapport à l'âge d'or, ou en raison du changement de marché ciblé pour ces collections.

⁷ Voir glossaire. Ce terme ne sera pas mis en italique à partir d'ici.

Avec le XIX^e siècle, un nouvel élément est à considérer : le désir de se rattacher à une longue tradition. En effet, l'âge d'or révolu, la nostalgie s'installe. La collection qui a d'abord été publiée en 1816 par Simon Fraser (1773-1852), militaire et violoneux, et qui a ensuite paru en version révisée en 1874, vingt-deux (22) ans après sa mort, contient plusieurs strathspeys et reels mais surtout des airs de chansons gaéliques sans leurs paroles. Le tout avait été rassemblé par l'auteur dans les Hautes Terres au cours de sa carrière militaire, ou avant lui par son père (Fraser 1982). Fait remarquable, la collection fait appel au côté ancien de son contenu plutôt qu'à sa nouveauté, même si la lecture des notes révèle que certains airs sont de la plume de contemporains de Fraser. Sous le titre du document, on trouve la remarque suivante : « *Chiefly acquired during the interesting period from 1715 to 1745, through the authentic source narrated in the accompanying prospectus* ». Voilà un commentaire qui prend toute son importance aujourd'hui. En effet, le fait de mentionner la source illustre le lien avec la tradition, la force de la tradition. Si l'on ne mentionne pas le nom du compositeur (même s'il est connu), cela permet d'occulter la nouveauté, de renforcer l'importance de la présence d'une pièce dans une collection. Qui n'aime pas le bon vieux temps? Dans le même esprit, le *Skye Collection* de Keith Norman MacDonald publiée en 1887 comporte souvent la mention *very old* ou *old set* (MacDonald 1980). Malgré cette valorisation du passé qui domine au XIX^e siècle, certains violoneux-compositeurs persistent à publier de nouvelles pièces, tel Alexander Walker (1819- ?) en 1866 (Walker 1991).

2.2.1.3 Du XIX^e au XX^e siècle : le grand Skinner

Chevauchant les XIX^e et XX^e siècles, le plus célèbre des compositeurs écossais, virtuose du violon, a été James Scott Skinner (1843-1927). Il existe environ quatre-vingt (80) de ses enregistrements sur cylindres. Il a commencé à jouer à six ans et n'a pas su lire la musique avant la fin de son

adolescence. Personnage flamboyant (tout comme son jeu de violon), Skinner a enseigné la danse autant que le violon en qualité de maître à danser. Il aurait écrit environ six cent (600) pièces. Son recueil de pièces le plus célèbre, et encore publié aujourd'hui, demeure *The Scottish Violinist* (Skinner 1900). L'université d'Aberdeen, sa ville d'origine, a cependant rendu disponible en ligne la collection complète des pièces publiées de Skinner (www.abdn.ac.uk/scottskinner/collection.shtml).

Avec l'Écosse des Basses Terres nous avons affaire à une tradition où l'oralité n'est pas marquante ou omniprésente. Plusieurs grands noms de la tradition des XIX^e et XX^e siècles étaient aussi des musiciens qui savaient lire et écrire la musique, et qui jouaient même de la musique d'art occidentale. Le début du XX^e siècle est cependant une époque plus tranquille au niveau de la composition de pièces de danse au violon, si l'on en juge par le faible nombre de compositeurs identifiables à cette époque. La grandeur de James Scott Skinner semble avoir relégué dans l'ombre les autres compositeurs. On trouvait pourtant encore quelques porteurs de flambeaux, comme Murdoch Henderson qui publie une collection de cent trente (130) pièces dont quarante (40) de sa plume (Henderson 1935). La tradition de violon a survécu de plus en plus hors de l'oralité, ce qui a figé le style de jeu. Encore aujourd'hui, plusieurs des « grands » actuels du violon écossais, comme leurs prédécesseurs, ont une formation classique et lisent la musique. Leurs modèles sont souvent les violonistes classiques. Ainsi, il n'y a pas si longtemps, la préface de la collection Hunter publiée en 1979 a été signée par Yehudi Menuhin. Un élément important du déclin de la tradition de violon fut le remplacement au cours du XX^e siècle du violon par l'accordéon (accordéon piano principalement) comme instrument de prédilection pour accompagner la danse, ce qui a aussi contribué à « assécher » le violon, le coupant de ses racines d'instrument à faire danser. On voit apparaître dans les années 1930 à 1960 des collections de pièces composées par des

accordéonistes tels que Angus Fitchet (MacLeish et Fitchet 1958) ou Jimmy Shand (1953).

Il importe ici de revenir brièvement sur la tradition de la cornemuse écossaise. Celle-ci perdure en grande partie au sein de régiments écossais dans les armées britannique et canadienne, ou de corps de police. Son répertoire est distinct du répertoire de violon. La tradition de cornemuse possède ses propres compositeurs, souvent des *pipe majors*. La notation musicale fait partie de la tradition. En raison du jeu en groupe, les versions des pièces sont très précises et les variantes, peu nombreuses. Il y a somme toute peu d'échanges ou d'adaptations de pièces entre les deux répertoires, violon et cornemuse, mais il existe un cousinage certain.

2.2.1.4 Le mouvement *revival* et les compositeurs actuels

À l'instar d'autres sociétés dans le monde, l'Écosse a connu un *revival* de la musique et de la chanson traditionnelle à partir des années 1960. Fruit de ce *revival*, la tradition écossaise se trouve maintenant riche des pièces publiées par de nombreux compositeurs tels que : Arthur Scott Robertson, Ian Crichton, Robert Whinham, Alpha Munro, Bill Hardie, Ian Hardie, Fergie MacDonald, Bill Cook, Brian McNeill, Freeland Barbour (accordéon), Ian Powrie, Ron Gonella et William A. Hunter. Une collection intitulée *The Nineties Collection : New Scottish Tunes in Traditional Style* (Hardie 1995) présente deux cent (200) pièces issues de ces compositeurs et d'autres moins connus. Les îles Shetland, complètement au nord de l'Écosse, possèdent aussi une tradition distincte de violon avec des compositeurs comme Tom Anderson (Anderson 1983), Frank et Ronald Jamieson et Sam Polson.

2.2.1.5 L'épanouissement de la tradition écossaise au Cap Breton

S'il y a eu de nombreux immigrants écossais vers l'Amérique du Nord au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, ils se sont pour la plupart, en particulier ceux des Basses-Terres, intégrés au reste de la population anglophone sans nécessairement créer ou maintenir des communautés identifiables. Plusieurs grandes villes nord-américaines comptent cependant leur *St-Andrew Society* et leur *Royal Scottish Country Dance Society* (RSCDS), qui rassemblent à l'occasion les descendants d'immigrants écossais. Au Canada, il existe quelques communautés écossaises bien marquées, formées surtout des immigrants des Hautes Terres. Le comté de Glengarry dans l'Est ontarien possède encore une tradition musicale forte. On y entend une grande quantité de marches, reflet de la colonisation par les soldats des régiments de *Highlanders* dans la région à la fin du XVIII^e siècle. La province de la Nouvelle-Écosse (l'ancienne Acadie), comme l'indique son nom, a compté beaucoup d'immigrants écossais à ses débuts. Toutefois, l'extrémité est de cette province, l'île du Cap Breton, se distingue culturellement par la survivance d'une riche tradition de chant gaélique, de violon et de danse. Il est pertinent d'examiner de plus près l'histoire musicale de cette région puisque trois des compositeurs que j'ai étudiés en viennent et qu'elle joue un rôle important dans la tradition écossaise contemporaine.

Le Cap Breton a accueilli en très peu de temps environ trente mille (30 000) immigrants des Hautes Terres de l'Écosse, surtout pendant la triste période des *clearances* au début du XIX^e siècle, alors que les propriétaires de vastes domaines dans les Hautes Terres de l'Écosse ont procédé à l'éviction de clans entiers pour faire place à l'élevage du mouton. Cette immigration massive dans un lieu relativement isolé (une île) à la toute fin de l'âge d'or de la musique traditionnelle écossaise, a fait en sorte que la tradition de violon s'y est maintenue et développée de façon très forte mais distincte de celle de l'Écosse (Dunlay et Greenberg 1996). La population du Cap Breton compte

aussi des membres d'origine acadienne, irlandaise ou amérindienne, mais, dans la musique à tout le moins, l'élément écossais semble encore nettement dominant. En effet, les musiciens micmacs et acadiens jouent d'une façon similaire le même répertoire que ceux de descendance écossaise, et les mariages intercommunautaires sont fréquents entre acadiens, écossais et irlandais. Dans certaines parties de l'île, l'élément irlandais se remarque parfois, mais il est difficile à distinguer en raison des styles de jeu semblables et des besoins semblables pour la danse. Contrairement à ce qui s'est passé en Écosse aux XVIII^e et XIX^e siècles, la tradition s'est transmise surtout oralement au Cap Breton et ce, jusqu'à tout récemment. Cela s'explique peut-être par la prédominance de gens plutôt pauvres, peu lettrés et originaire des Hautes Terres, un lieu où l'oralité a toujours eu une grande importance culturelle. Le chant gaélique et la cornemuse font partie du décor et imprègnent la musique de violon qui cherche encore plus à imiter ces sources que la plupart des airs composés par la bourgeoisie des Basses Terres durant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les échanges plus fréquents depuis quelques décennies entre les musiciens du Cap Breton et l'Écosse ont insufflé un certain renouveau en Écosse, car la jeune génération écossaise adopte sans peine et avec enthousiasme le « swing » du Cap Breton.

Au plan de ma recherche, le phénomène le plus intéressant par rapport au Cap Breton et à la tradition écossaise consiste en l'apparition d'une riche tradition de composition tôt au XX^e siècle. Dan R. Macdonald (1911-1976) fut le premier habitant de l'île à être reconnu comme compositeur prolifique avec environ deux mille (2 000) pièces (Cameron 1994 et 2000). La collection compilée par Gordon MacQuarrie, violoneux et joueur de cornemuse (MacQuarrie 1940) contient les compositions de l'auteur ainsi que celles d'autres habitants du Cap Breton des années 1930. Ont suivi les collections d'autres compositeurs comme Donald Angus Beaton. Depuis les années 1980, un nouveau souffle a été donné grâce à la détermination de Paul

Stewart Cranford. Ce violoneux et compositeur a réédité plusieurs anciennes collections de musique écossaise qui n'étaient plus disponibles (*Skye Collection, Fraser Collection, Alexander Walker Collection*, etc.). Il a surtout permis à des compositeurs actuels de publier des collections de leurs compositions. C'est le cas de Brenda Stubbert (Cranford 1994 et 2006) et de Jerry Holland (Cranford 1988 et 2000), deux des compositeurs que j'ai interrogés. Comme il en sera question plus loin, la tradition de musique de danse du Cap Breton nécessite un grand nombre de pièces, ce qui incite sans doute les musiciens à composer beaucoup. Certains violoneux-compositeurs prolifiques, comme Kinnon Beaton, ont eux-mêmes publié leurs collections (Beaton 2000) tandis que d'autres, comme Jimmie MacLellan, se sont faits aider (Farrell 1992). Dans les deux volumes du *Canadian Fiddle Book* compilés par Ed Whitcomb (2000 et 2001) pour faire connaître les violoneux-compositeurs canadiens, on trouve également un grand nombre de compositeurs du Cap Breton ou s'identifiant au Cap Breton : Kinnon Beaton, Elizabeth Beaton, Margaret McPhee, Kate Dunlay, Wilfrid Gillis, David Greenberg, Tom Hutchinson, Donny Leblanc, Howie MacDonald, J. Francis MacDonald, Sandy MacIntyre, Roddie MacIsaac, Natalie McMaster, Doug MacPhee, Gerry Pizzaerillo, Wilfrid Prosper, Brenda Stubbert et Hector MacKenzie. Aujourd'hui, pour les jeunes joueurs comme Natalie McMaster, Lisa MacArthur ou Ashley MacIsaac, il va de soi de s'essayer à la composition. Enfin, pour conclure la section de la tradition écossaise sur une note un peu excentrique, un certain MacDougall d'Antigonish près du Cap Breton s'est donné comme objectif de composer trente mille (30 000) pièces avant sa mort. Il serait déjà rendu à plus de trois mille (3000) !

2.2.2 La tradition irlandaise

L'Irlande a connu une histoire plutôt triste depuis l'invasion anglaise par les troupes de Cromwell et de William d'Orange au XVII^e siècle. Dès le début du joug anglais (qui a duré jusqu'en 1922 !), la tradition bardique, c'est-à-dire la tradition de la harpe qui remontait au Moyen Âge, a connu un déclin important, en raison d'un manque de nobles et de mécènes pour l'encourager. En effet, pour garder ses droits et ses possessions, la noblesse irlandaise devait à cette époque renier sa foi catholique et adopter la foi protestante, parler anglais plutôt que le gaélique; bref, cela signifiait plier ou accepter de disparaître. En peu de générations, la plupart des propriétaires terriens sont devenus anglais ou protestants, alors que la majorité des Irlandais catholiques, de plus en plus pauvres et exploités, voyaient leurs droits reniés. L'Irlande est ainsi devenue un grenier et une source de serviteurs (soldats, marins, domestiques) pour l'empire britannique. Il y a bien eu quelques tentatives de rébellion pendant les XVIII^e et XIX^e siècles, mais elles furent sans lendemain. La paupérisation de la population a culminé au milieu du XIX^e siècle quand la faillite répétée des cultures de pommes de terre, dont dépendait totalement la population (le grain servait à payer le loyer, les pommes de terre à se nourrir!), a mené à une famine sans précédent, laissant le pays exsangue. La séparation, après la révolte de 1922, entre la nouvelle République d'Irlande et l'Irlande du Nord rattachée au Royaume-Uni a compliqué la situation. Depuis son adhésion à l'union européenne au courant des années 1980 et depuis l'adoption de politiques très favorables aux investisseurs étrangers au début des années 1990, l'Irlande a retrouvé enfin la force qui l'animait autrefois, après plus de trois cent (300) ans d'épreuves et de désillusions.

Malgré un répertoire évalué vers 1970 à plus de six mille (6 000) pièces (Breathnach, 1971 : 56)⁸, très peu de compositeurs irlandais sont connus avant le XX^e siècle. La tradition de musique de danse irlandaise est certainement aussi ancienne que l'écossaise (fin XVII^e siècle) mais elle n'a pas fait l'objet d'autant de publications qu'en Écosse à ses débuts.

2.2.2.1 Début XVIII^e siècle : la fin de l'ancienne tradition de harpe

Il est judicieux de préciser qu'en Irlande, jusque vers 1800, se sont chevauchées deux traditions orales musicales distinctes : d'abord celle des harpistes, très ancienne, puis celle de la musique de danse, dont nous savons peu de choses avant la fin du XVII^e siècle. Les harpistes, rattachés à l'élite, regardaient d'un peu haut la musique de danse, une musique de serviteurs et de paysans aux yeux de certains d'entre eux⁹. Leur tradition s'est éteinte avec le XVIII^e siècle en tant que tradition vivante. À cheval entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle, le harpiste et compositeur aveugle itinérant Turlough O'Carolan (1670-1738) demeure une légende, le plus célèbre des harpistes compositeurs. Amalgamant curieusement le goût baroque italien avec le vieux fond celtique, il a composé surtout des airs à écouter et des chansons pour ses nombreux mécènes, mais aussi quelques gigue (6/8) pour ce qui est des pièces de danse. Le patronage de la classe aisée lui a permis de poursuivre ses activités de compositeur, ce qui est typique chez les compositeurs du reste de l'Europe à la même époque. La crainte de perdre ce patronage en raison des goûts nouveaux l'a peut-être incité à faire plus que de perpétuer le répertoire de harpe existant. D'après O'Sullivan (2001), auteur d'un ouvrage important sur Carolan et son répertoire, quelques collections contenant des compositions de Carolan ont été publiées de son vivant ou peu de temps après sa mort, mais elles étaient

⁸ Breathnach a révisé ses chiffres en 1980 et parlait plutôt alors de sept mille (7000) pièces.

⁹ Le passage suivant réfère au début du XIX^e siècle : « *Arthur O'Neill, a blind harper from Tyrone who became Bunting's main source, tells the story of another Tyrone harper, Ned McAleer, who referred to dance tunes as « servants' music ».* (Maguire 2003 :27).

soit pleines d'erreurs ou très partielles et elles ne représentaient qu'une partie des plus de deux cent (200) pièces et plus qu'il aurait composées. Plusieurs de ses compositions n'ont été publiées qu'au début du XIX^e siècle, entre autres à la suite du travail de collecte effectué auprès des tout derniers harpistes traditionnels qui avaient gardé vivant son répertoire. Certaines pièces de Carolan sont encore jouées de nos jours mais elles le sont peu souvent pour la danse, à quelques exceptions près¹⁰. Carolan, même s'il survit dans les mémoires comme LE grand compositeur ancien de l'Irlande, se rattache donc à la fin de la tradition bardique de harpe, teinté du style continental de l'époque baroque, plutôt qu'à la musique traditionnelle irlandaise de danse telle qu'on la connaît aujourd'hui. Ses compositions illustrent néanmoins l'importance de la gigue en tant que forme de pièce de danse adoptée depuis longtemps dans ce pays. Nous connaissons d'autres harpistes compositeurs contemporains de Carolan ou plus anciens (Connallon, Rory Dall O'Cahan), mais aucun n'a semble-t-il été aussi prolifique que ce grand maître.

2.2.2.2 Le XVIII^e siècle et les *Gentlemen Pipers*

Comme je l'ai mentionné précédemment, l'Irlande, contrairement à l'Écosse, a compté très peu de gens de la bourgeoisie ou de la noblesse, ou de musiciens au service de ceux-ci, qui se sont adonnés à la composition d'airs de danse au XVIII^e siècle. La création d'un nouvel instrument, la cornemuse irlandaise ou *uilleann pipes*¹¹, dans le premier quart du XVIII^e siècle a toutefois contribué à créer un répertoire de musique de danse propre à l'Irlande et à cet instrument, même si ce type de cornemuse n'a pris sa forme finale que vers la fin du siècle. À ses débuts, l'instrument était associé à la classe aisée et même aux protestants qui l'auraient peut-être utilisé en remplacement de l'orgue dans les églises (Ni Chonarain 1999a). O'Neill (1913) au chapitre XVIII de *Irish Minstrels and Musicians* rapporte l'existence d'une douzaine de

¹⁰ La chanson *Planxty Fanny Power* est souvent joué en tant que valse et l'air *Planxty Drury* est utilisé pour un *set dance*, une danse solo chorégraphiée strictement.

¹¹ Le terme gaélique *uilleann* réfère au coude, car il s'agit d'une cornemuse à soufflet.

ces *gentlemen pipers* ou joueurs de cornemuse irlandaise de la classe aisée. Quelques-uns d'entre eux composaient des pièces de danse, des airs ou des chansons. Le plus connu est Walker Jackson (? -1798) auquel on attribue plus de soixante-dix (70) pièces (Breathnach 1975). Un recueil de seulement treize de ses compositions intitulé *Jackson's Celebrated Irish Tunes* a été publié en 1774. Il constituait le premier recueil de pièces instrumentales seulement car, au XVIII^e siècle, la plupart des collections irlandaises ne contenaient que des chansons. Six de ces pièces sont encore populaires aujourd'hui. Selon Ni Chonarain (1999b), Jackson constitue une exception parce qu'un très grand nombre de pièces lui sont attribuées et portent son nom sans qu'il ne soit prouvé qu'il s'agit bien de ses compositions. Pour ajouter à la confusion sur la paternité des pièces de Jackson, il y aurait eu à la même époque dans le nord-est de l'Irlande un autre *gentleman piper* du nom de Jackson, lui aussi compositeur.

Un autre exemple de *gentleman pipers* compositeur est celui d'Augustus Nicholls, dont la gigue *Gusty's Frolics* est toujours connue et jouée de nos jours. Au XVIII^e siècle, on comptait aussi quelques hommes d'église amateurs de cornemuse, comme « Parson » Sterling qui composait surtout des airs à écouter et non à danser. Edmund Keating Hyland (1780-1845), un joueur de cornemuse professionnel aveugle, aurait composé la pièce descriptive *The Fox Chase*, un classique du répertoire de la cornemuse irlandaise depuis la fin du XVIII^e siècle.

2.2.2.3 Fin XVIII^e siècle : le début de l'ère des maîtres à danser

La seconde moitié du XVIII^e siècle voit le début de l'ère des maîtres à danser (Breathnach, 1971 : 49-54). De pair avec les *hedge schoolmasters* qui enseignaient en secret aux jeunes les rudiments du latin, de la lecture, etc.¹²,

¹² Les catholiques n'avaient pas droit d'avoir des écoles. L'enseignement se faisait souvent en plein air dans des endroits retirés.

ces maîtres à danser sont à la source d'un amour durable de la danse pour tout un peuple, comme en témoignent aujourd'hui des créations modernes telles que *Riverdance*. En quelques décennies, les maîtres à danser, parfois d'origine française, se sont mis à pulluler en Irlande, particulièrement dans le sud et l'ouest. Allant d'un village à l'autre, ils jouaient du violon tout en enseignant la danse ou parfois ils engageaient violoneux et joueurs de cornemuse pour les aider dans leurs tâches. Ils restaient quelques semaines chez leurs clients, souvent assez pauvres, enseignant à tout le voisinage, avant de poursuivre leur route. Au cours du XIX^e siècle, leur enseignement incluait aussi d'autres tâches tels que le maniement de l'épée pour les garçons et les bonnes manières pour tous. Breathnach (1971) donne l'exemple de mélodies turlutées¹³ fréquemment utilisées par les maîtres à danser pour enseigner les rudiments de la danse, c'est-à-dire les pas de reel et de gigue; il s'agit pour le reel de la pièce écossaise *Miss McLeod* et pour la gigue d'une autre pièce écossaise *The Campbells are coming*, deux pièces mélodiquement apparentées. Cet emprunt à la tradition écossaise illustre bien la diffusion qu'a eue cette dernière à l'époque. La seule pièce composée et attribuée à un maître à danser est le *set dance* intitulé *The Blackbird*, un classique du répertoire, composé par un certain Keily de Limerick vers 1820. Pour le reste, l'origine des pièces utilisées est demeurée anonyme ou presque. Ó hAllmhuráin (1998 : 43) démontre que certaines pièces de danses ont été adaptées à partir de chansons aux XVIII^e et XIX^e siècles. Dans le contexte d'une population très pauvre ne pouvant pas se payer d'instruments de musique, le répertoire traditionnel demeurait souvent l'exclusivité des maîtres à danser ou de leurs musiciens attirés, si bien qu'un relativement petit nombre de musiciens en ont probablement assuré la transmission et la création pendant plusieurs générations. Cependant, nombreux sont ceux qui ont entendu ces pièces en tant que danseurs, ce qui a sans doute contribué à les fixer dans la mémoire collective.

¹³ J'emploie le terme québécois turluter comme traduction de l'anglais *to lilt*. Dans ce cas précis, il s'agissait plutôt de pièces chantées car il y avait des paroles, en fait des instructions de danse chantées.

2.2.2.4 XIX^e siècle : l'ère des collecteurs

L'appauvrissement progressif de l'Irlande tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles, le manque de marché lucratif pour des recueils de musique traditionnelle auprès des classes aisées, et le développement d'une tradition davantage orale qu'écrite, tout cela a fait en sorte que les noms des compositeurs de la plupart des pièces du répertoire ont été oubliés. Il y a néanmoins eu plusieurs publications de musique irlandaise durant cette période. Tout au long du XVIII^e siècle, des petites collections d'airs de danse apparaissent, mais hormis les noms de Jackson et Carolan déjà cités, elles ne font pas référence aux compositeurs des pièces. Cela se poursuit au XIX^e siècle même si les collections deviennent plus considérables. Je décris brièvement ici le travail des trois plus importants collecteurs connus. Edward Bunting (1773-1843), le premier collecteur du répertoire sur le terrain, a publié un premier recueil de soixante-six (66) pièces en 1796, suivi d'un second de soixante-dix-sept (77) pièces en 1809 et d'un troisième de cent cinquante-et-une (151) pièces en 1840 (Bunting 1969). Il s'intéressait plus à la préservation de l'héritage des harpistes qu'à la musique de danse. Malheureusement, comme son marché était celui des classes aisées, il arrangeait constamment les airs collectés pour le piano dans des tonalités inusitées et corrigeait sans hésitations les sous-toniques en sensibles pour respecter les goûts du jour. On trouve dans ses collections un mélange de chansons, de répertoire de harpe, de musique de danse et même de musique militaire, le tout présenté sous un jour très patriotique et romantique. Quelques rares pièces portent le nom d'un compositeur, surtout Carolan et quelques-uns de ses confrères harpistes de la même époque comme Connallon. Le second collecteur notable, George Petrie (1790-1866), était un arpenteur-géomètre qui, tout au long de son travail dans les diverses parties de l'Irlande, s'est appliqué à recueillir les mélodies qu'il entendait. Collaborant avec Bunting une bonne partie de sa vie, ses motivations étaient d'ordre nationaliste. En effet, il faisait partie d'un groupe d'érudits et de *antiquaries*

qui voulaient préserver la musique indigène de l'île et démontrer son ancienneté. Une collection issue de ses collectes a été publiée de son vivant. Charles Stanford a fait connaître l'ensemble de son travail en publiant ses manuscrits en trois volumes de 1902 à 1905. Ces mille six cent (1600) airs et plus ont fait l'objet de réimpressions jusqu'à la réédition récente faite par Cooper (2002). Fait intéressant, Petrie s'appliquait à trouver les variantes des mêmes airs. Il ne fait que rarement référence aux compositeurs de ces airs. Enfin, Patrick Weston Joyce (1827-1914), collègue de Petrie, musicien traditionnel lui-même, a publié en 1873 un premier recueil intitulé *Ancient Irish Music*, suivi en 1909 d'un autre intitulé *Old Irish Folk Music and Songs* qui emprunte largement à ses collectes et à des manuscrits non publiés. Il importe de souligner le lien de succession entre ces trois collecteurs. Comme ses prédécesseurs, Joyce s'attachait à démontrer le caractère ancien, particulier de la musique irlandaise, sans doute par amour de cette musique, mais peut-être aussi en réaction au dénigrement général de la classe aisée envers la culture irlandaise au XIX^e siècle. Il faut aussi noter que les travaux de ces collecteurs précèdent ceux des folkloristes du début du XX^e siècle en Europe continentale.

Tout se passe comme si, dans toutes ces collections publiées, il importait peu de faire référence aux compositeurs des pièces. Sur six mille huit cent quarante-et-une (6 841) mélodies écrites répertoriées par Fleischmann et son équipe à l'université de Cork dans la musique irlandaise antérieure à 1855 (Fleischmann *et al.* 1998), on ne connaît les noms que d'une infime fraction des compositeurs! Pour Breathnach (1971 : 58), la source de toutes ces pièces, en particulier des gígues, est claire : « *The vast majority, however, appear to have been composed by the pipers and fiddlers of the eighteenth and nineteenth centuries* ». Après tout elles ne viennent pas de nulle part! Pour ce qui est des reels, plusieurs ont été empruntés à la tradition écossaise, comme en témoigne les nombreuses versions irlandaises connues de reels écossais. Plusieurs de ces reels sont arrivés à Dublin sous

forme de musique en feuille à partir de la fin du XVIII^e siècle. Le travail saisonnier sur des fermes écossaises ou *tattyhoking*, phénomène particulièrement important dans le nord-ouest de l'Irlande, a aussi contribué à l'acquisition de chansons et de musique de danse écossaise tout au long du XIX^e siècle et même au XX^e siècle. Pour ce qui est des *hornpipes*, une autre forme binaire apparue à la même époque, la source du répertoire se trouve plutôt du côté de l'Angleterre. Cette forme y était en effet populaire comme intermède de danse solo ou à la fin des pièces dans les théâtres anglais (O hAllmhurain 1998 : 47). Souvent, il n'est pas possible d'identifier les compositeurs même avec ces provenances « étrangères ».

En marge des collections publiées, on retrouve plusieurs collections manuscrites réalisées par des amateurs pour leur plaisir ou par des professionnels dont les projets de publication ont avorté. Ainsi, vers 1845, William Forde (1795-1850) n'a pas réussi à publier comme il l'aurait souhaité, un manuscrit qui contenait plus de deux mille (2 000) airs, pour la plupart des chansons. Il avait collecté directement sur le terrain seulement le quart de ces airs. Encore là, aucune mention n'est faite des compositeurs de ces airs. Les quatre collections manuscrites de James Goodman (1829-1896), pasteur protestant et joueur de cornemuse, n'ont commencé à être publiées que cent (100) ans après sa mort (Shields 1998). Ses manuscrits contiennent plusieurs pièces attribuées à Tom Kennedy, un joueur de cornemuse de la région de Cork. Le volume IV, qui serait le plus ancien, contient des compositions de Goodman. Collecteur méticuleux, il a su respecter ses sources en les gardant dans les mêmes tonalités. Stephen Grier (1824-1894) a compilé une collection de plus de mille (1 000) pièces instrumentales, sans préciser les noms des compositeurs. Issu d'une famille très aisée de la région de Dublin, Henry Hudson (1798-1889), aidé de son frère William Elliot Hudson (1796-1853), a aussi compilé un grand nombre de pièces, soit huit cent soixante-dix (870). Élément fort intéressant, il est l'un des rares compositeurs de musique de danse identifié au courant du XIX^e siècle. Il

aurait publié une quarantaine de ses propres compositions dans un périodique de la région de Dublin, vers le milieu du XIX^e siècle, en les faisant passer pour des airs traditionnels. Il a été démasqué par la suite, tout comme son frère qui faisait de même. Ce fait, courant chez les collecteurs du XIX^e siècle selon O'Brien-Moran (1999), nous donne peut-être une piste sur la quasi-absence de compositeurs identifiés à l'époque : l'intérêt d'une pièce tenait à son ancienneté plutôt qu'à sa nouveauté. Dans le cas des frères Hudson, leur appartenance à des sociétés archéologiques et historiques renforce ce fait. Ces compositeurs accordaient peu d'importance à ce que leur nom soit connu en tant que compositeurs. Ils voulaient surtout que leurs pièces soient acceptées dans la tradition ou que le répertoire se trouve augmenté par la découverte supposée de pièces rares et anciennes. Cette tendance à contribuer des pièces au répertoire sans le dire existe toujours, ce qui contribue à l'anonymat de la source des pièces intégrées à la tradition. Malgré le côté anonyme de toutes ces pièces de danse, la composition d'airs a souvent été associée en Irlande à la cornemuse irlandaise. C'est un fait universel qu'à un instrument corresponde un répertoire particulier ou qu'il faille adapter le répertoire existant à cet instrument.

Durant les dernières décennies, un grand nombre de petites collections manuscrites datant du XIX^e siècle ont été retrouvées ou ont resurgi dans les différentes régions de l'Irlande grâce au travail d'amateurs passionnés et de chercheurs. Peu de ces collections contiennent des pièces signées. On peut donner en exemple la collection manuscrite de John Gunn (Maguire 2003), du comté Fermanagh, qui date du milieu du XIX^e siècle et qui contient cent soixante-dix-huit (178) airs de danse (à la différence de plusieurs collections qui contenaient beaucoup de chansons). Dans ce document, on ne fait référence qu'à Jackson, le *gentleman piper* du XVIII^e siècle déjà mentionné, ou à son homonyme de la même époque aussi joueur de cornemuse, et ce, uniquement dans les titres des pièces, ce qui peut être très trompeur. En effet, il est courant dans la tradition irlandaise, quand on ignore le titre d'une

pièce, de lui donner le nom de la personne qui l'a popularisé ou de qui on la tient, ce qui n'exclut pas la possibilité que cette personne ait composé la pièce. Difficile de s'y retrouver!

2.2.2.5 Début XX^e siècle : le nationalisme et les concours de compositions

Au début du XX^e siècle, le collecteur Frank Roche (1866-1961) craignait particulièrement la « contamination » du répertoire irlandais par des musiques étrangères. Il lui semblait évident que les reels et les hornpipes, pourtant arrivés à peine plus de cent (100) ans auparavant, n'étaient pas des formes étrangères. Il s'insurgeait contre la musique de music-hall et les clichés de musique irlandaise qui faisaient fureur dans les villes. Musicien de formation classique et professeur de danse, Roche était lié de près au premier gouvernement irlandais des années 1920 qui voulait expurger tout élément non-irlandais de la culture du pays. Certains types de danse ont alors été interdits! Il y a eu développement d'un corpus strict de ce qui était irlandais ou non. Les collections de Roche, totalisant plus de cinq cent (500) pièces, contiennent quelques mélodies de sa plume ou de celle de ses proches (Roche 1982).

À la toute fin du XIX^e siècle, une nouvelle forme de rencontre à caractère nationaliste a été créée : les *feiseanna*. Le but de ces rassemblements consistait à promouvoir la culture gaélique, principalement par la langue, la musique et la danse. Quand ils étaient spécifiquement à caractère musical, ils prenaient le nom de *Feis Ceol*, aujourd'hui *Fleadh Ceol*¹⁴. Dès les débuts de ces événements, comme les Irlandais sont épris de compétition, on retrouvait des concours de violon, flûte et cornemuse, et, ce qui présente un intérêt particulier ici, un volet *Newly composed pieces* (concours de

¹⁴ Depuis 1920, les *Feis Ceol* s'intéressent surtout à la musique « sérieuse ». Ce sont plutôt les *Fleadh Ceol* qui s'occupent de la musique traditionnelle depuis 1952, moment de la création du CCE.

compositions nouvelles). C'est ainsi que le reel *The Morning Thrush* a été présenté par James Ennis (1885-1965) lors du *feis ceol* de Dublin en 1913. Encore bien connue, cette pièce aurait été inspirée par le chant d'un oiseau. Sean Ryan, dont je parlerai un peu plus loin, a aussi gagné à plusieurs reprises, dans les années 1960, ces concours de composition dans le style traditionnel. La recherche dans les archives de ces événements permettrait sans doute d'identifier d'autres compositeurs qui auraient présenté des pièces lors de concours. Il serait également intéressant d'étudier les règles d'évaluation utilisées. Cette tradition de concours de composition perdure aujourd'hui¹⁵.

2.2.2.6 La tradition irlandaise dans les grandes villes d'Amérique

Un phénomène ayant grandement contribué à la diffusion et à la survie des pièces (et sans doute à la création de nouvelles pièces) a été la forte immigration irlandaise vers l'Amérique tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles. Comme les perspectives étaient sombres pour la population irlandaise en général, des millions de gens ont quitté l'Irlande, espérant un avenir meilleur, un phénomène qui n'a pris fin que tout récemment, vers 1990. Parmi ces immigrants, on comptait de nombreux violoneux, flûtistes et joueurs de cornemuses. C'est à cette source presque intarissable qu'ont puisé deux célèbres collecteurs irlando-américains. William Bradbury Ryan (1831-1910), collecteur et compositeur né au Vermont, a publié en 1883, avec son patron Helias Howe, une collection intitulée *William Bradbury Ryan's Mammoth Collection, of more than 1050 Reels and Jigs, etc.* La collection comprend non seulement du répertoire irlandais mais aussi du répertoire écossais, anglais et américain, extrait d'autres collections plus anciennes ou collecté principalement auprès de musiciens de Nouvelle-Angleterre (Sky 1995). Fait exceptionnel, Ryan mentionne les noms de trente-trois (33) compositeurs

¹⁵ Les règlements actuels de l'association des *Fleadh Cheoil* américains et du *All-Ireland* comprennent une catégorie *Newly composed songs*. Il ne s'agit donc pas nécessairement de pièces instrumentales. Voir l'adresse suivante : <http://www.ceolas.org/pub/Fleadh.rules>.

différents associés à des pièces. Distribué par le truchement du « catalogue Sears » au début du XX^e siècle, republié illégalement dans les années 1940 et 1980, il s'agit là sans doute de la collection de musique traditionnelle qui s'est la mieux vendue, du moins en Amérique du Nord. Francis O'Neill (1848-1936), flûtiste, violoneux et joueur de cornemuse originaire du comté de Cork, a passé la majeure partie de sa vie à Chicago où il est devenu policier puis chef de police. Avec l'aide de son collègue James O'Neill (1863-1949) qui pouvait noter la musique, il est responsable de la publication en 1903 de la plus importante collection de musique traditionnelle irlandaise à ce jour. Intitulée simplement *The Music of Ireland*, cette collection compte mille huit cent cinquante (1 850) pièces (Collins et O'Neill 1979) et elle se trouve à l'origine de plusieurs autres publications et d'ouvrages très fouillés sur la tradition irlandaise (O'Neill 1913 et 1922). De nos jours, on considère encore la collection d'O'Neill comme la « bible » de la musique irlandaise, malgré ses lacunes. La plupart des pièces ont été recueillies auprès de musiciens traditionnels irlandais de Chicago. Malheureusement, même si O'Neill indique toujours sa source, il ne précise jamais le nom du compositeur, sauf pour ce qui est des pièces de Carolan. Nous savons pourtant grâce à un autre de ses ouvrages (O'Neill 1913) – *Irish Minstrels and Musicians* – que plusieurs des musiciens qu'il consultait étaient aussi des compositeurs. Cette confusion fréquente entre la source d'une pièce et son compositeur tend à disparaître, mais il s'agit toutefois d'un phénomène récent. O'Neill a aussi réalisé les premiers enregistrements de musiciens traditionnels irlandais.

2.2.2.7 L'après-guerre : le début de l'ère des compositeurs identifiés

Contrairement à la tradition écossaise, la tradition irlandaise semble n'avoir jamais connu un âge d'or lointain avec un grand nombre de figures identifiables. Pourtant, un tel âge d'or apparaît nettement pendant la deuxième moitié du XX^e siècle. Ces compositeurs prolifiques identifiables se retrouvent non seulement en Irlande, mais aussi aux États-Unis car les liens

sont devenus fréquents entre la diaspora irlandaise des grandes villes américaines (New York, Boston, Chicago et Philadelphie), et l'Irlande alors essentiellement rurale. Qu'est-ce qui fait qu'on passe soudainement d'une tradition de compositeurs pour la plupart anonymes à une tradition où les compositeurs peuvent de plus en plus être identifiés? Voici ce qu'en dit Martin Dowling de l'université Queen de Belfast : « *Beginning in the late 1950s, a sense of solidity and confidence about the survival of traditional music returned, and with it the freedom to innovate and compose* » (Dowling 1999 : 81). Dowling relève un changement dans les mentalités. À son avis, grâce aux nombreux travaux de collecte des O'Neill, Roche et autres, les musiciens traditionnels savaient que, même si le nombre de musiciens traditionnels n'augmentait pas nécessairement, l'essentiel du répertoire ne pourrait plus se perdre totalement. Mais n'est-ce pas plutôt que la technologie permettait de laisser des traces plus probantes que la notation musicale? Rappelons qu'à compter des années 1930, le contexte de production a beaucoup changé. La radio a commencé de diffuser de la musique traditionnelle mais surtout, il était dorénavant possible d'enregistrer sur disque, ce qui a aussi eu un impact sur l'assurance de la préservation et de la transmission du répertoire et des styles de jeu (Hamilton 1996).

Parmi les compositeurs célèbres de la tradition irlandaise de cette époque, je retiens les noms de deux irlandais et d'un irlando-américain, parce qu'ils ont été particulièrement prolifiques et que plusieurs de leurs pièces sont encore populaires. Paddy O'Brien (1922-1991) était un accordéoniste dont le style a été déterminant pour toute une génération d'accordéonistes irlandais. Membre de plusieurs *Ceili Bands*¹⁶ à différentes époques, il a vécu dans le centre-ouest de l'Irlande puis à New York à partir de 1953. Une collection posthume contenant quatre-vingt (80) de ses compositions a été publiée en Écosse en 1992 grâce à ses descendants. Sa fille Eileen, violoneuse, décrit

¹⁶ Voir glossaire.

un homme très exigeant envers lui-même tant dans son jeu que dans ses compositions.

« His music was a very personal thing. To listen to him playing, you knew that he loved every note and always gave it his best. It was the same when he composed; it had to be just right in his book. There would be no half-measures – if it wasn't right it ended up in the fire! I know that he burnt many tunes because in his opinion they weren't up to the scratch. He was always one for accuracy and I hope that this book is an accurate representation of his compositions »
(O'Brien 1992 : 2).

Sean Ryan (c1925-1985), un violoneux réputé du Tipperary (champion national en 1955 et 1956), a composé plus de deux cent cinquante (250) pièces. Au sujet sa vie de compositeur, je cite les témoignages que son épouse Kathleen a écrits en introduction aux deux collections de ses pièces.

« But for all Sean's critical acclaim his preference lay in composing music and he preferred the peace and solitude of his own home to the bright lights and success of the stage » (Ryan 1991 : 6).

« Sean was very close to nature and his music reflects this. Often he got inspiration or 'a run of notes' while listening to the birds or a flowing stream. Later in the peace and solitude of his own home he would get his fiddle and work on these notes. Sometimes after a session with great musicians he would be inspired to compose new tunes. His whole heart and spirit went into that music » (Ryan 2002).

Le côté intimiste de la composition et l'inspiration tirée de la nature et de la rencontre d'autres musiciens sont des aspects que j'ai retrouvés chez les compositeurs auxquels je me suis intéressé.

Ed Reavy (1897-1988) était un violoneux-compositeur arrivé à Philadelphie à l'âge de quinze (15) ans avec ses parents et, déjà, un fort bagage musical familial. Il aurait composé plus de quatre cent (400) pièces sur une période de quarante (40) ans (1930 à 1970), dont cent vingt-sept (127) ont été transcrites et publiées dans une collection par son fils, Joseph (Reavy 1996).

Il n'est, pour ainsi dire, presque pas retourné en Irlande durant sa longue vie, mais il gardait la nostalgie sa mère patrie. Dans la collection de ses pièces, on trouve des détails intéressants sur ses sources d'inspiration.

« ..., the same solitary fiddler of Ed's dreams. Ed heard him often in the New World, particularly in the early morning hours when dreaming reaches its peak performance. Long after we left Corktown, Ed began to speak more openly of this « strange fiddler » whose music seemed to come to him from all the familiar shops in the old neighborhood » (Reavy 1996 : 144).

Ce mystérieux violoneux entendu en rêve revient souvent chez lui comme source d'inspiration, un aspect sur lequel je vais revenir plus tard. Reavy affirmait que ses meilleures compositions lui étaient venues en rêve, un trait que j'ai retrouvé chez quelques-uns des compositeurs auprès desquels j'ai enquêté. Pour Ed Reavy, les titres des pièces qu'il composait étaient d'une grande importance : *« Ed wanted the titles of his tunes to say something about his own values : his personal feelings about Ireland and about the people he loved » (Reavy 1996 : 142).* L'importance accordée aux titres varie beaucoup d'un compositeur à l'autre. Malheureusement pour Reavy, la plupart de ses pièces, assez reconnaissables, sont le plus souvent simplement appelées *Reavy's!*

D'autres compositeurs de la même génération (né avant 1920) sont moins connus mais ils ont tout de même vu leurs compositions publiées : Martin Junior Crehan (1908-1998), un violoneux typique du style *Clare* à qui on attribue une douzaine de pièces (Crotty, 2006); **Packie Manus Byrne** (1917), chanteur, joueur de flûte et d'harmonica, il est un de mes informateurs et j'ai réalisé une collection de son répertoire avec un ami (Duval et Jones 2001); Joe Liddy (1916-) dont plusieurs pièces sont passées dans le répertoire courant (Liddy 1981); enfin, Terry « Cuz » Teahan (1905-1989), accordéoniste de Chicago né dans le Kerry qui a commencé à jouer et à composer tardivement (Dunson et Teahan 1980).

Enfin, un grand nombre de compositeurs n'ont pas publié de recueil individuel, mais certaines de leurs pièces sont fort connues (Jardine 1981) et se retrouvent dans diverses collections publiées. Voici une liste partielle de tels compositeurs avec un exemple de pièce connue :

Tommy Coen (1913-1974) – *Christmas Eve* (reel);

Lucy Farr (1911-2003) – *Lucy Farr's polka*;

Michael Gorman (1901-1970) – *The Mountain Road* (reel);

Frank McCallum (1910-1973) - *The Home Ruler* (hornpipe);

James McMahon (1905-1978) - *McMahon's reel* ou *The Banshee*;

Charlie Mulvihill (1917-1975) – *Charlie Mulvihill's reel no. 1*;

Larry Redican (1908-1975) – *Larry Redican's reel no. 1*;

Martin Wynne (1916-1998) - *Martin Wynne's no. 1*(reel).

2.2.2.8 La tradition de composition actuelle

La liste des musiciens traditionnels qui s'adonnent de nos jours à la composition dans la tradition irlandaise est considérable. Voici une liste partielle des plus connus et, s'il y a lieu, le titre d'une pièce fréquemment jouée dans les sessions irlandaises ou enregistrée commercialement. Ceux dont les compositions ont été publiées sont marqués d'un astérisque et suivis de la référence :

Vincent Broderick* (1920-) - *Crock of Gold* (reel) – voir Smith (1990);

Liz Carroll (1956-), une de mes informatrices – *Wissahickon Drive* (reel);

Jackie Coleman (1928-) – *Jackie Coleman's no. 1* (reel);

Jackie Daly – *The Allow* (reel);

Joe Derrane (1930-);

Finbar Dwyer (1939-) - *The Berehaven reel*;

Michael Dwyer (1940-) - *Crosses of Annagh* (reel);

Richard Dwyer (1935-) - *Richard Dwyer's no. 1* (reel);

Paddy Fahey (1926-)* - *Paddy Fahey's no. 1* (reel) – voir Holohan (1995);

Marcus Herson – *The Beautiful Goldfinch* (valse);
 Josephine Keegan* (1935-) - *The Curlew* (reel) – voir Keegan (2002);
 Eddie Kelly (1933-) – *The Meelick Team* (gigue);
 Le r.p. P.J. Kelly* (1926-) – *The Ben Hill Reel* ou *Father Kelly's no. 1*- voir
 Connaughton (2007);
 Charlie Lennon* (1938-) – *The Road to Cashel* (reel) – voir Lennon (1993);
 Cathal McConnell;
 Billy McComiskey (1951-) – *The Controversial Reel*;
 Lawrence McCullough – voir McCullough (1998);
 Josie McDermott (1925-1992) – *Father O'Grady's visit to Bocca* (reel);
 Brendan McGlinchey (1940-) – *Sweeney's Buttermilk* (reel);
 Dinny McLaughlin* (1935-) – voir Doherty (2005);
 Pat McNulty* - voir McNulty (1990);
 Paddy Moloney (1938-) - *Garret's wedding* (slip jig);
 Martin Mulhaire (1937-) – *The Golden Keyboard* (reel);
 Tomas O'Cannain* (1930-) – voir O'Cannain (1985);
 Connie O'Connell (1943-) - *Thorn Jacket* (reel);
 Paddy O'Donoghue* - voir O'Donoghue (2001);
 Tommy Peoples - *Grainne's Jig, Green Fields of Glentown*;
 Brendan Tonra* (1935-) – *Tonra's jig no. 1* – voir Tonra et Kisiel (2000);

Légèrement en marge, on trouve aussi des compositeurs qui s'inspirent des formes traditionnelles mais qui en dévient largement sous diverses influences : Bill Whelan (1950-), compositeur de la musique de *Riverdance*; Donal Lunny et Andy Irvine qui mélangent la tradition irlandaise avec les musique d'Europe de l'Est; Micheal O'Suilleabhain (1950-) qui intègre musique sérieuse et musique traditionnelle; Shaun Davey (1948-) qui a composé *Brendan Voyage*, une œuvre orchestrale; Sean O'Riada (1931-1971) qui manifeste aussi une influence classique; Tommy Potts (1912-1988) marqué par le jazz. Combien d'autres encore composent? Nul ne le sait. À part quelques exceptions comme Ed Reavy, Paddy Fahy, Paddy O'Brien ou

Sean Ryan, la tradition irlandaise ne retient qu'une seule ou quelques-unes des pièces de tous ces compositeurs contemporains. Je laisse à Martin Dowling le mot de la fin sur cette perspective historique de la composition dans la tradition irlandaise.

« Communities of traditional musicians tend to vote collectively with their fingers. In a largely unspoken process of selection, a minority of tunes possessed of that special combination of playability and aesthetic interest gradually fold themselves into the traditional repertoire, while the vast majority of new compositions languish in printed collections, on commercial CDs, or in the repertoires of isolated practitioners » (Dowling 1999 : 82).

2.2.3 La tradition québécoise (et canadienne)

2.2.3.1 Sous le régime français (avant 1760)

Si l'on sait peu de choses sur la danse en Nouvelle-France aux XVI^e et XVII^e siècles, on sait qu'elle y était très populaire durant la première moitié du XVIII^e siècle, notamment en raison de l'apparition du phénomène des « veillées » qui se tenaient principalement l'hiver dans les campagnes (Séguin 1986). Les gens aisés de Québec, de Trois-Rivières et de Montréal ne dédaignaient pas non plus d'aller danser chez l'habitant lors de noces ou d'autres événements. La danse ne faisait alors pas de distinction de classe en Nouvelle-France; maître, valet et paysan dansaient sinon ensemble, du moins sur la même musique et dans la même salle (Chartrand 2000). Bien peu d'airs de danse datant du régime français (avant 1760) subsistent encore dans la musique traditionnelle québécoise¹⁷. Il y aurait peut-être quelques chansons utilisées pour la danse mais ce sont des cas plutôt rares. Il resterait par ailleurs quelques formes de contredanse qui datent du régime français comme *La Belle Catherine* et *La Plongeuse*. Un recueil manuscrit, datant

¹⁷ On pourrait faire le même commentaire à propos des deux autres traditions étudiées, bien que dans leur cas il subsiste des formes musicales de cette époque.

d'environ 1767, intitulé *Livre de contredances avec les figures* et déposé aux archives du séminaire de Trois-Rivières, présente soixante-et-une (61) contredances et les mélodies utilisées alors pour ces danses; on y retrouve sensiblement les mêmes danses et le même répertoire de musique qu'en France à la même époque. Le menuet était également très populaire.

2.2.3.2 Adoption du reel peu après le début du régime anglais

Tout comme l'Irlande après Cromwell, le Québec a subi un changement de dirigeants après la conquête de la Nouvelle-France par l'Angleterre. Cependant, contrairement à l'Irlande, le transfert s'est fait sans coercition très forte au niveau culturel et religieux, et le système seigneurial est resté en place. Sous le début du régime anglais, une bonne partie de la classe aisée française qui tenait les bals dans les villes est retournée en France. Les veillées se sont tout de même poursuivies dans les campagnes et les bals, dans les villes, avec la désapprobation répétée de l'Église (jusqu'au XX^e siècle!). Les nouveaux arrivants, dont plusieurs écossais, ont amené le dynamisme de leur musique de danse qui a tôt fait d'impressionner nos¹⁸ ancêtres. Rappelons que c'était l'âge d'or de la musique traditionnelle en Écosse et même en Angleterre. Voici ce qu'en dit l'historien Jean Provencher.

« La danse ne connaît pas de frontières linguistiques et il semble qu'après 1760, les Canadiens ne se soient pas fait prier pour adopter de nouvelles danses. La danse aurait peut-être même été la première tête de pont entre eux et les nouveaux arrivants »
(Provencher 1986 : 231).

On peut penser que la même chose s'est produite pour les mélodies qui accompagnaient ces danses. Bien vite, on joue des « casse-reel » (*Scotch*

¹⁸ Étant québécois d'origine, descendants d'immigrants arrivés au Québec au XVII^e siècle, je me permets d'utiliser « nous » et « nos », m'identifiant à ce groupe culturel que sont les Canadiens-Français habitant au Québec.

reels) et, plus tard, des « arlepapes » (Hornpipes) (Labbé 1977). Comment le transfert culturel s'est fait, nul ne le sait avec précision. En effet, les premiers Anglais et Écossais étaient trop peu nombreux pour avoir pu imposer leurs goûts en musique et en danse. Est-ce parce que les Canadiens-français voulaient imiter leurs nouveaux maîtres? Étaient-ils invités aux soirées de danses données par ces nouveaux arrivants qui comptaient sûrement des violoneux? Ou était-ce plutôt leur amour de la danse qui les incitait à apprendre de nouveaux pas, de nouvelles figures, de nouvelles musiques? Ces questions restent sans réponse. Quoiqu'il en soit, il existe plusieurs témoignages qui confirment que l'on savait jouer et danser le reel à la fin du XVIII^e siècle tout le long du St-Laurent. Voici ce qu'en dit Philippe-Aubert de Gaspé (1786-1871) dans une note à son roman *Les anciens canadiens*.

« Les scotch reels, que les habitants appellent cos-reels, étaient, à ma connaissance, dansés dans les campagnes, il y a soixante et dix ans. Les montagnards écossais, passionnés pour la danse comme nos Canadiens, les avaient sans doute introduits peu de temps après la conquête » (De Gaspé 1947 : 60).

Comme le roman a été publié en 1863, De Gaspé affirme donc que le reel était déjà répandu dans les campagnes avant l'année 1800. Il avance que les *Highlanders* (il y en avait plusieurs à la bataille des plaines d'Abraham) nous auraient transmis leurs pièces et leurs danses. Ceci n'a pas empêché nos ancêtres de garder des danses plus françaises. Ainsi, le menuet a survécu longtemps au Québec, après le milieu du XIX^e siècle selon certains témoignages, et même jusqu'au début du XX^e siècle dans certaines régions comme la côte de Beaupré (Séguin 1986 : 76). Y-a-t-il eu des menuets composés au Québec? Il n'y en a pas trace. Tout comme en Europe, on trouve des maîtres à danser dans les villes québécoises à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle. Ils enseignent les danses à la mode : menuet, cotillon et quadrille. Conservé à l'Hôpital général de Montréal, le manuscrit que Caroline Rachel Frobisher de Montréal commence à compiler en 1793, à la suite de ses cours de danses, décrit les danses à la mode dans

la bourgeoisie de l'époque. On y trouve le reel *Monymusk* et la danse qui y est associée. Les témoignages de plusieurs voyageurs ou officiers anglais de cette époque abondent tous dans le même sens : les Canadiens, de la ville ou de la campagne, aiment tous la danse et y consacrent beaucoup de temps, surtout l'hiver. Il existe au séminaire de Québec un manuscrit de contredanses qui a été compilé par Jean-Baptiste-Édouard Bacquet et qui date de 1850. Il contient des mélodies de France et d'autres qui ont probablement été composées au Québec (Lederman 2004). Toutefois, ce manuscrit, qui présente un grand intérêt, reste difficilement accessible, et je n'ai pas pu le consulter.

En dehors de quelques pièces fétiches, comme le *Monymusk*, *La Bistringue* et quelques autres, toute la période de 1763 à la fin du XIX^e siècle demeure un mystère pour ce qui est du répertoire des violoneux au Québec.

L'influence des nombreux immigrants et passants dans la vallée du St-Laurent, y compris plusieurs des îles britanniques, est indéniable. Le pas de gigue solo nous vient du nord de l'Angleterre, et bon nombre de pièces, surtout des reels, de l'Écosse. À mon avis, l'influence de la musique irlandaise sur le répertoire québécois est surestimée, même si la forte augmentation de la population d'origine irlandaise dans la région de la ville de Québec et à Montréal à partir du milieu du XIX^e siècle a certainement eu un effet sur le répertoire de nos violoneux. Par contre, j'estime qu'on néglige souvent l'importance de la Nouvelle Angleterre. Cette influence s'est sans doute faite sentir de façon croissante au cours du XIX^e siècle. Les échanges avec la Nouvelle-Angleterre étaient fréquents : commerce de grain vers le Québec, aller-retour des membres de la famille en raison de l'immigration importante vers les États-Unis des populations canadiennes-françaises de la vallée du St-Laurent surpeuplée, etc. On sait qu'au courant du XIX^e siècle, des pièces de danse d'origine américaine se sont ajoutées au répertoire des violoneux, entre autres, des hornpipes et des polkas. Des danses spéciales

avec leurs propres mélodies sont aussi apparues pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, par exemple, la valse-quadrille.

2.2.3.3 XIX^e siècle : l'importance du violoneux, l'ignorance des élites

Le violoneux est un personnage important non seulement dans l'imaginaire québécois mais aussi dans la réalité sociale du Québec au XIX^e siècle.

« Au sortir de l'église, lorsqu'on forme le cortège après une cérémonie de mariage, le violoneux occupe la troisième voiture, précédé seulement des nouveaux mariés, de la fille et du garçon d'honneur » (Provencher 1986 : 234).

Jean-Pierre Joyal souligne l'important rôle social du violoneux dans la société québécoise d'autrefois en tant que symbole de la fête.

« Le répertoire musical a pu se transformer, des premiers temps de la colonie à nos jours, mais le rôle du violon n'a pas changé : danse et violon sont toujours indissociables » (Joyal 1989 : 13).

Quelle contradiction entre cette importance culturelle et le peu d'information disponible sur le répertoire des violoneux au XIX^e siècle. Selon Whitcomb (2000), le fait que l'Église catholique réprimait la danse tout au long du XIX^e siècle a fait en sorte que rien d'officiel sur la danse ne pouvait être écrit. Cela expliquerait le peu d'information et le manque d'intérêt pour la musique de danse, peut-être même chez nos premiers folkloristes. Ainsi, au début du XX^e siècle, Marius Barbeau a préféré se consacrer à la chanson traditionnelle. Le violoneux, qui nourrissait le goût de la danse, était ostracisé par l'Église. On peut supposer qu'il devait être mal vu de s'intéresser à lui. Outre la désapprobation du clergé, et contrairement à ce qui s'est passé en Irlande ou en Écosse, il n'y a pas eu d'élites ou d'adeptes lettrés intéressés à préserver ou à collecter la musique traditionnelle québécoise au XIX^e siècle, bien qu'il y ait eu des collecteurs de chansons. Joyal (1989) rappelle que « l'élite locale n'a jamais pris la défense de cette musique » et qu'il y a eu

longtemps un « manque d'enthousiasme des milieux académiques nord-américains pour la musique traditionnelle instrumentale ». Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la musique traditionnelle québécoise demeure donc avant tout une musique rurale, et une musique de tradition orale. Trudel résume bien le peu d'information que nous avons et, malgré tout, la certitude qu'il y a eu des compositions.

« Revenons-en aux violoneux. Ils sont tous justement des créateurs. Combien d'airs ont-ils composés en l'honneur d'un tel ou à l'occasion de tel ou tel événement? Il ne sera jamais possible de le savoir. Ces mélodies et ces rythmes se mêlent à ceux du répertoire que la tradition a gardés. Cependant chacun, et c'est là un caractère de la personnalité du violoneux, s'enorgueillit toujours d'être le seul à jouer telle ou telle pièce » (Trudel 1977 : 193).

2.2.3.4 Le premier mouvement revivaliste au début du XX^e siècle

Anne Lederman (2004) identifie quatre styles de musique traditionnelle de violon au Canada vers la fin du XIX^e siècle :

- la tradition canadienne-française au Québec et en Acadie;
- la tradition des Métis et autochtones dans le Nord-Ouest et dans le Nord du Québec et de l'Ontario, qui tirerait son origine des violoneux écossais travaillant aux comptoirs de la Baie d'Hudson ;
- la tradition écossaise au Cape Breton et dans d'autres régions comme le comté de Glengarry en Ontario ;
- la tradition canadienne-anglaise, mélange des traditions irlandaises, écossaises, anglaises, allemandes et américaines.

Au début du XX^e siècle, des ethnologues et des folkloristes inquiets de la disparition d'un patrimoine, tels que Marius Barbeau et Edouard-Zotique Massicotte, ont commencé à collecter des chansons à différents endroits au Québec et à les enregistrer. Ces archives sont toujours disponibles. Le début du XX^e siècle voit aussi de grands changements dans la société québécoise, notamment à cause de l'urbanisation.

« La musique traditionnelle prend une ardeur nouvelle avec le développement des villes et l'arrivée massive de nouveaux citoyens venus de la campagne. Tout comme pour les autres types de musique, la nouvelle industrie du disque contribue à son expansion » (Boucher 1997).

Ceci aura pour effet de créer un marché pour de nouvelles compositions dans l'idiome traditionnel, incitant des musiciens à se démarquer sur ce marché. Cependant, ils sont peu à réclamer la paternité des pièces enregistrées. L'époque se caractérise aussi par le développement d'événements nostalgiques et patriotiques tels que les *Veillées du bon vieux temps* organisées dans la ville de Montréal par le folkloriste Conrad Gauthier dès 1920. Ces événements étaient approuvés et même encouragés par le clergé, qui y voyait l'expression de mœurs plus saines que dans certaines danses modernes. Cette nouvelle mode folklorique dans les villes est maintenant qualifiée de première époque revivaliste (Chartrand 1998). Les folkloristes et revivalistes d'alors ne se gênaient pas pour « améliorer » la musique et la chanson traditionnelle. Leur discours ethnographique aurait même été assimilé par les porteurs de tradition comme en témoigne ce court passage extrait d'un festival du Canadien Pacifique.

« ...accompagné au violon par Johnny Boivin, interprétant " La gigue de l'aveugle " (gigue simple). M. Boivin présente d'ailleurs sa pièce de la manière suivante : " Cette gigue nous a été transmise absolument défigurée après avoir été enseignée de violoneux à violoneux pendant de longues années. Ce morceau allait se perdre entièrement quand je l'ai recomposé suivant la tradition originale "» (Chartrand 1998).

2.2.3.5 Entre deux guerres : les premiers enregistrements

À partir de 1918, plusieurs violoneux et accordéonistes québécois ont enregistré des disques commerciaux (Labbé 1977). Bon nombre d'entre eux ont composé leurs propres pièces. Joseph Allard (1873-1947), violoneux et pêcheur, vivait en alternance en Nouvelle-Angleterre et au Québec, avant de

finalement s'établir sur l'île de Montréal, en 1927. De grand renom grâce aux concours de violoneux qu'il a remportés surtout aux États-Unis, il a enregistré environ soixante-quinze (75) disques entre 1928 et 1946. Il aurait composé une soixantaine de pièces dont plusieurs sont encore populaires (Cuillierier, 1992). Omer Dumas (1889-1980), violoneux et violoniste, était unique dans cette première génération de violoneux enregistrés sur disque en ce qu'il notait ses compositions et les publiait dans des revues, comme *Le Passe-Temps*¹⁹. On trouve dans cette revue, entre 1912 et 1947, une dizaine de ses compositions arrangées pour piano, la plupart du genre de musique de salon. Wellie Ringuette (1898-1969) était un violoneux (et un bûcheron!) qui a influencé Jean Carignan. Il a enregistré plusieurs 78 tours à partir de 1927 et il a composé plusieurs des mélodies qu'il a enregistrées sur disques, par exemple, la *Valse joyeuse* et le reel *La ronfleuse Gobeil* qui restent des classiques du répertoire québécois. Un violoneux originaire de la région de Rimouski, Isidore Soucy (1899-1963), a remporté un éclatant succès commercial à Montréal, dans les veillées, les boîtes de nuit, à la télévision et à la radio. Avec des membres de sa famille, notamment son fils Fernando, et d'autres musiciens, il aurait fait mille deux cent (1 200) enregistrements commerciaux entre 1926 et sa mort! Il a composé de nombreuses pièces mais, tout comme pour Joseph Allard, il est difficile de démêler lesquelles sont nouvelles et lesquelles sont traditionnelles. Jos Bouchard (1905-1979) prétend avoir composé plusieurs pièces, mais il s'agissait le plus souvent d'adaptation de pièces existantes, écossaises ou même étrangères, ce qui n'était pas considéré comme du plagiat pour un violoneux de sa génération. Alfred Montmarquette (1871-1944), accordéoniste, est né à New York dans une famille québécoise. À trente-six (36) ans, il est venu s'établir au Québec où il a eu une carrière durable dans la ville de Montréal, travaillant avec des artistes comme Madame Bolduc (Mary Travers). Son répertoire, typique de la première moitié du XX^e siècle, compte un grand nombre de polkas, de valse

¹⁹ Tous les numéros de la revue « Le Passe-Temps » sont maintenant numérisés et disponibles à l'adresse : <http://bibnum2.bnquebec.ca/bna/passe/index.html>

et de marches, mais aussi des reels et des clogs (Cataford-Grenier 2002). Il a sans doute composé une grande partie des pièces qu'il a enregistrées mais, encore une fois, il est difficile de le déterminer avec précision, même si les titres peuvent parfois en donner une indication (p. ex., *Marche Montmarquette*). De cette époque des premiers enregistrements, on peut aussi retenir les noms de Fortunat Malouin, Adélarde Saint-Louis et Henri Lacroix qui ont exercé une influence déterminante sur le répertoire traditionnel.

Le nombre de violoneux, d'accordéonistes et « d'orchestres folkloriques » qui enregistrent à partir des années 1940 est encore plus considérable. Chez les grands noms du violon (Rosaire Girard, J.O. La Madeleine, Victor Morin, Gérard et Laurent Joyal, Adalbert "Ti-Blanc" Richard, Fernand Thibault, Edmond Pariseau, Jean Carignan) et de l'accordéon (les frères Pigeon, Gaston Dufresne, Théodore Duguay, Gérard Lajoie, René Alain), peu se sont affichés ouvertement comme compositeurs, même si presque tous ont sans doute introduit quelques pièces nouvelles dans le répertoire traditionnel. L'accordéoniste Adélarde Thomassin s'est distingué par la composition du *reel du Carnaval* avec lequel il a remporté un concours organisé à l'occasion du carnaval de Québec de 1958. Il serait certainement intéressant de savoir si de semblables concours de composition ont eu lieu à d'autres moments.

2.2.3.6 Après-guerre : les orchestres de musique traditionnelle

Encore plus présents que les artistes ayant enregistré en solo ou en petite formation, des orchestres de musique traditionnelle paraissent à la radio et sur disque dès 1930, sans doute afin de faire concurrence aux *Big Bands* de jazz de l'époque qui attiraient un nombre croissant d'auditeurs et de danseurs. Des groupes tels que « Omers Dumas et ses Ménestrels », « Tommy Duchesne et ses Cavaliers », « Henri Houde et son ensemble », « La famille Soucy » et « Gérard Joyal et ses compagnons » font partie de ce

nouveau type de formation. Cependant, nul n'aura un effet aussi marquant que l'orchestre du violoneux du Nouveau-Brunswick Don Messer. Voici comment Jean-Pierre Joyal explique le succès de « Don Messer and his Islanders ».

« Le choix du répertoire traditionnel, la qualité des compositions originales de Don Messer, le bon goût des arrangements et surtout le brio des exécutions, permirent d'aller chercher un auditoire toujours plus vaste » (Joyal 1989 : 84).

Don Messer et ses acolytes instituent une nouvelle approche dans la musique traditionnelle. Au côté de pièces traditionnelles bien arrangées, ils insèrent des pièces nouvelles, les enregistrent, les publient en cahier (Messer 1942, 1948, 1954 et 1963) et apposent leur droit d'auteur. Le mouvement fera boule-de-neige, principalement au Canada anglais. On verra apparaître plusieurs petits recueils de compositions dans le style traditionnel, à partir des années 1950, chez des violoneux qui imitent le style de Messer : Ward Allen, Jim Magill, Ned Landry, Robert Scott, etc.²⁰ L'ensemble de Don Messer a eu un effet marqué sur la musique traditionnelle, non seulement dans le Canada anglais mais aussi au Québec, en raison de son émission de radio qui était diffusée dans tout le pays. Le style popularisé par Don Messer est devenu le style principal entendu dans les concours de violoneux, partout au pays. Au Québec, la formule de Don Messer a inspiré de nouveaux orchestres comme «Les Montagnards Laurentiens ». L'émission de radio de ce groupe était diffusée dans la région de Québec seulement, ce qui a limité son influence.

2.2.3.7 Le mouvement souverainiste et la deuxième vague revivaliste

Commencée timidement dans les années 1960, la deuxième vague revivaliste a pris une ampleur nouvelle dans les années 1970, allant de pair

²⁰ Voir bibliographie sous ces noms.

avec la montée du mouvement souverainiste et mettant l'emphase sur la spécificité du Québec. Le nouveau marché créé par cette seconde vague a permis la résurgence de styles régionaux comme celui de Louis Pitou Boudreault au Lac St-Jean, ainsi que la découverte de toute une série de violoneux et d'accordéonistes enregistrés sur l'étiquette Le Tamanoir. Le style de Pitou Boudreault jouit encore d'une grande popularité auprès des jeunes violoneux. Cette vague a aussi permis l'appréciation de folkloristes et d'interprètes de talent exceptionnel tels que les suivants.

- Philippe Bruneau, qui vit maintenant en France, est un compositeur au talent reconnu. La compilation de son répertoire par Carmelle Bégin (1983) contient plusieurs de ses compositions.
- Jean Carignan (1916-1988), virtuose du violon, connaissait un nombre impressionnant de pièces dans les traditions québécoise, irlandaise et écossaise. Carmelle Bégin (1978) a complété un doctorat sur le jeu et le répertoire de Carignan. Il n'est cependant pas vraiment reconnu comme compositeur, même s'il aurait composé des pièces.

La vague revivaliste des années 1970 a surtout permis la venue de plusieurs jeunes musiciens qui n'avaient pas nécessairement grandi dans la tradition mais qui l'avaient assimilé parfaitement. Combinant dans leur répertoire chansons traditionnelles, musique de danse et créations, les groupes « La Bottine Souriante » et « Le Rêve du Diable » font partie de cette mouvance. Des groupes comme « Éritage » et « Tradison » se destinaient plutôt à accompagner la danse traditionnelle, celle-ci connaissant aussi un renouveau. Parallèlement à toute cette mouvance, la tradition des concours de violon a pris de l'ampleur partout au Canada, y compris au Québec. Cela a engendré des maîtres qui sont d'actifs compositeurs, par exemple, Yvon Cuillerier (1997) et une foule d'autres dans le Canada anglais. Dans les régions où la tradition n'a jamais été abandonnée, des figures nouvelles se sont fait connaître en tant que compositeurs. Ainsi, l'accordéoniste et fabricant d'accordéon Marcel Messervier jouit d'une grande renommée à

titre de compositeur; plusieurs de ses pièces sont connues et jouées partout dans la province.

Le premier volume de *Canadian Fiddle Music* (publié en 1990, puis réédité en 2000), présentant les pièces composées par des violoneux de partout à travers le Canada, ignorait complètement les violoneux-compositeurs du Québec, sauf Yvon Cuillerier et Claude Jacob. Ed Whitcomb, qui a compilé cette collection, s'intéressait alors surtout aux musiciens de concours, et ces deux violoneux-compositeurs se tiennent ou se tenaient dans ce cercle particulier de la tradition. Il a corrigé le tir dans le deuxième volume, paru en 2001, où l'on retrouve plusieurs violoneux-compositeurs québécois qui ne sont pas nécessairement des musiciens de concours. En voici la liste (les noms de mes informateurs y figurent en caractères gras) : André Brunet, Marie Déziel, Éric Favreau, **Richard Forest**, Guylaine Gagner, Francine Grenier, Henri Grimard, Jacques Larocque, Germain Leduc, Melika Lefebvre, Jean-Paul Loyer, Michel Mallette, **Claude Méthé**, Viateur Pagé, Conrad Pelletier, Donny Perreault, Jean-Denis Plante, Gaston Prévost, Simon Riopel, Léopold Théorêt et André Turcotte. La collection bilingue compilée par la violoneuse Laurie Hart du Vermont, afin de présenter la musique traditionnelle québécoise sur le marché américain, comporte plusieurs sections mettant en vedette des compositeurs, selon l'instrument qu'ils jouent. Elle comprend des compositions des violoneux **Michel Bordeleau**, Michel Faubert, Éric Favreau, **Richard Forest**, Daniel Lemieux, Lisa Ornstein, Martin Racine et Jean-Marie Verret ; des accordéonistes Philippe Bruneau, Guy Loyer, Danielle Martineau, Marcel Messervier, Raynald Ouellet, Lorenzo Picard et Adélarde Thomassin ; et enfin de Jean-Paul Loyer (banjo), André Marchand (guitare), **Jean-Claude Mirandette** (banjo et violon) et Daniel Roy (flageolet). Cette collection constitue un portrait assez typique du répertoire de base actuel d'un grand nombre de musiciens traditionnels au Québec. À ces listes de compositeurs actuels, on peut ajouter quantité

d'autres noms car, de plus en plus, tous et toutes semblent s'adonner à la composition.

2.2.4 Résumé et conclusion de la perspective historique

On a vu que plusieurs compositeurs d'airs de danse ont reçu l'appui de la bourgeoisie au cours du XVIII^e siècle en Écosse, ce qui a permis la publication de nombreux recueils et de multiples compositions originales. Cet âge d'or a pris fin au XIX^e siècle quand ce genre de musique a perdu sa popularité auprès des classes aisées qui l'ont rendu à ses sources populaires et plus anonymes, quoique pas complètement. Le côté nostalgique et ancien était un aspect des collections du XIX^e siècle qui favorisait le côté anonyme de la tradition. Au XX^e siècle, on a assisté à la renaissance de la composition signée en Écosse, mais tout autant, sinon davantage, au Cap Breton, particulièrement à partir du milieu du siècle. La forte industrie du disque de musique du Cap Breton amène de nos jours à la création de nouvelles pièces.

En Irlande, les compositeurs de musique de danse sont restés pour ainsi dire anonymes depuis la fin du XVII^e siècle jusqu'au XX^e siècle, à quelques rares exceptions près, privé qu'ils étaient d'un soutien de la classe dirigeante et occupés à survivre. Ce n'est qu'au début du XX^e siècle que la composition signée est apparue dans la tradition irlandaise, timidement d'abord, ensuite en force à partir des années 1950, et ce, autant en Irlande que dans la diaspora irlandaise d'Amérique.

Au Québec, on ne peut faire que des conjectures sur l'histoire de la composition de musique traditionnelle de danse avant le XX^e siècle. Le répertoire des musiciens traditionnels s'est nourri de plusieurs influences, notamment celles des répertoires écossais, irlandais, américain et peut-être même anglais, mais on ignore la source de la plupart des airs. Au XX^e siècle,

la production de nombreux disques de musique traditionnelle a donné à quelques générations de musiciens l'occasion de contribuer à la tradition en y ajoutant leurs compositions.

Cette perspective historique démontre que les traditions écossaise, irlandaise et québécoise ont connu des époques intensives de création de répertoire, anonyme ou non. L'époque actuelle semble toutefois la plus prolifique. C'est pourquoi le phénomène est, j'en suis convaincu, digne d'intérêt.

2.3 Revue des écrits ethnomusicologiques portant sur la composition ou des compositeurs de musique traditionnelle québécoise, écossaise ou irlandaise

Ce volet du mémoire comporte trois sections : les travaux qui traitent des compositeurs en général, les travaux qui portent sur des compositeurs en particulier et quelques sources non-savantes pertinentes. Les recherches sont présentées en ordre chronologique. D'emblée, on peut souligner le fait qu'il existe très peu d'articles ou de livres sur le sujet. Les quelques travaux qui ont été rédigés à propos de compositeurs représentatifs des traditions retenues dans ma recherche ou de traditions proches consistent principalement en des mémoires de maîtrise ou des thèses de doctorat.

2.3.1 Travaux généraux

2.3.1.1 Bayard et les « *tune families* »

L'ethnomusicologue américain Samuel P. Bayard a été l'un des premiers à s'intéresser aux violoneux nord-américains, à leur répertoire et à leur style d'un point de vue savant. Des années 1930 à 1980, il s'est penché en particulier sur les pratiques des violoneux de Pennsylvanie (Bayard 1982) mais il a peu touché la question de la composition chez ceux-ci. Il est le créateur du concept de « *Tune family* », selon lequel on peut retrouver des adaptations multiples d'une même mélodie sous des formes diverses. Il a en fait appliqué à la musique instrumentale le thème des versions et des variantes, déjà traité par de nombreux chercheurs du domaine de la chanson traditionnelle. Il reconnaît toutefois que la plupart des musiciens traditionnels qui possèdent une certaine expérience sont en mesure de faire plus que de simples variations des mélodies existantes et de s'essayer à créer une nouvelle mélodie. Des procédés compositionnels énumérés par Merriam, il

en retient trois qu'il juge très importants pour la création de nouvelles pièces par les violoneux :

- les altérations mineures ou majeures de mélodies existantes;
- l'adjonction de sections de compositions pour créer une nouvelle pièce;
- l'improvisation jusqu'à ce que jaillisse une combinaison de motifs qui plaisent au musicien et qui lui restent en mémoire.

Peu importe le procédé, Bayard indique qu'on peut s'attendre à ce que les violoneux s'inspirent de pièces qu'ils connaissent déjà, du moins pour ce qui est de leur structure. Essentiel au concept de *tune family*, un quatrième procédé consiste à changer le tempo et le rythme d'une mélodie existante, par exemple, à créer une marche à partir d'une chanson. Enfin, l'emprunt à une autre tradition constitue une cinquième façon d'introduire de nouvelles pièces dans le répertoire. Il considère facile l'identification des compositions des violoneux américains, entre autres, parce qu'il y a souvent modulation entre les parties d'un reel, un trait qu'il juge rare dans les pièces « authentiques » en provenance d'Angleterre ou des îles Britanniques²¹. Bayard fait une distinction intéressante entre les musiciens qui jouent pour la danse et ceux qui jouent pour leur plaisir à la maison. Il note que ces derniers, du moins en Pennsylvanie et dans les états avoisinants, sont souvent ceux qui accumulent le plus vaste répertoire, et que les premiers préfèrent se limiter aux pièces qui ont le plus de succès auprès des danseurs. La distinction entre musiciens de danse ou non revient souvent chez d'autres chercheurs car elle semble avoir un effet déterminant sur le genre de compositions et le répertoire d'un musicien.

²¹ Je ne suis pas d'accord avec Bayard sur ce point. L'une des plus vieilles pièces du répertoire, le *Fisher's hornpipe*, publiée dès la fin du XVII^e siècle, comporte une modulation dans sa deuxième partie.

2.3.1.2 Spielman et les « *fiddling styles* » nord-américains

En 1975, Earl Spielman écrivait dans sa thèse de doctorat que les violoneux nord-américains et leur jeu, le *fiddling*²², restaient un domaine largement inexploré par le milieu universitaire (Spielman 1975). Il rapportait que la plupart des travaux précédents, comme ceux de Bayard, étaient centrés sur l'analyse des pièces jouées par les violoneux, les techniques de variation, les familles de pièces et la comparaison des répertoires d'une région à l'autre. Spielman a été l'un des premiers à s'intéresser de façon systématique aux « violoneux » : leur façon de jouer, leurs sources, leurs modes d'apprentissage, etc. Sa thèse demeure l'une des études les plus complètes et détaillées sur le jeu et les caractéristiques des violoneux dans plusieurs styles et traditions en Amérique du Nord. Le questionnaire soumis à ses cinquante (50) informateurs violoneux de divers endroits en Amérique du Nord était très élaboré, mais il ne comportait qu'une seule question sur la composition. Par ailleurs, il explore très peu cette question, sinon pour mentionner quelques facteurs qui pourraient favoriser ou défavoriser la composition chez les violoneux. Ainsi, il rapporte que la composition est encouragée et valorisée au Canada, particulièrement dans les concours, alors qu'au contraire les règles établies par la *Northeast Fiddlers Association* pour les concours de violoneux en Nouvelle-Angleterre stipulaient (en 1975) que seules les pièces vieilles de cinquante (50) ans ou plus pouvaient être jouées durant une compétition. Dans sa revue historique, il mentionne l'effet important des enregistrements commerciaux à partir de 1920 sur l'expansion du répertoire et les possibilités de composer.

« With the advent of the phonograph and later the tape recorder another means other than memory or musical notation on manuscript paper was created for the preservation of specific renditions, or as the case may be, for a prototype of a specific composition » (Spielman 1975 : 491).

²² Il n'existe aucun équivalent français au mot *fiddling* à ma connaissance bien que « violoner » se dise. « Violonage » serait un néologisme possible.

L'auteur fournit d'autres éléments pertinents pour ma recherche, par exemple, le fait qu'il y a un nombre élevé de violoneux qui savent lire et écrire la musique au Cap Breton, par rapport à d'autres régions. Il signale l'absence de concours de violoneux dans cette région. Il note aussi que les violoneux du Cap Breton, tout comme ceux du Québec, sont plus enclins à considérer qu'il existe une « vraie » version d'une pièce, à se montrer réfractaire aux variations. Je pense que cette dernière particularité favorise la composition de nouvelles pièces au détriment de la création de variantes de pièces existantes.

2.3.1.3 McCullough et la musique irlandaise à Chicago

Dans sa thèse de doctorat de 1978 intitulée *Irish Music in Chicago : an Ethnomusicological Study*, Lawrence E. McCullough fait une description très détaillée de la vie communautaire et musicale des musiciens de la tradition irlandaise dans cette grande ville américaine. Il consacre quelques pages à la composition de nouvelles pièces dans le chapitre sur le répertoire des musiciens.

McCullough débute en remarquant, qu'à quelques exceptions près, il est difficile d'identifier les musiciens qui s'adonnent à la composition et de déterminer leur nombre dans la communauté. Les pièces composées récemment ne sont jouées et partagées que par un petit groupe de musiciens qui ne cherchent pas à les diffuser ou à les faire connaître au-delà de ce cercle. Il souligne que certains refusent tout simplement de reconnaître la paternité d'une pièce : « *as they do not wish to be thought of as meddling with the tradition or trying to improve upon it* » (McCullough 1981 : 115). Cette humilité m'apparaît assez courante chez les musiciens irlandais, encore de nos jours. Même si McCullough note un manque d'intérêt généralisé pour les discussions sur la composition chez les musiciens traditionnels, il observe malgré cela, surtout chez les musiciens « créatifs et talentueux », la force du

désir de composer ou d'inventer des variantes. Il distingue la création de mélodies complètement nouvelles de la création *ad infinitum* de variantes. Rappelons que, selon Bayard, cette dernière forme de création représente la principale façon dont apparaissent les nouveaux morceaux. Il constate toutefois qu'une nouvelle pièce est souvent inspirée par une autre déjà existante qui, consciemment ou non, sert de modèle au moment de la composition. Il attribue au violoneux-compositeur irlandais-américain Ed Reavy, originaire de Philadelphie, le mérite d'avoir stimulé un regain d'intérêt pour la composition chez les musiciens traditionnels irlandais de Chicago, entre autres, par la publication de son recueil de compositions en 1971. Il cite les noms de musiciens de tous âges de Chicago qui ont composé au moins une pièce à l'époque : **Liz Carroll** (une de mes informatrices, alors jeune adulte), James Keane, Noel Rice, Johnny Harling et Jim Thornton. Il s'attarde un peu plus à l'accordéoniste Terry Teahan qui avait une trentaine de pièces à son actif en 1977 (Dunson et Teahan 1980). Il examine le type de pièces que Teahan a composées, dont un tiers sont des reels, puis s'intéresse à son processus compositionnel (élaboration à partir de quelques notes d'un motif) pour extrapoler : « *This method of establishing a basic motif and then building upon it appears to be the general method used by Irish musicians in creating new compositions.* » (McCullough 1981 : 118). Il souligne l'existence souvent très courte de la plupart des pièces nouvelles, sauf si elles sont enregistrées sur un disque commercial. Il constate que les musiciens qui composent beaucoup sentent le besoin de donner des titres spécifiques à leurs pièces, titres qui rappellent événements, amis, famille, lieux, etc, et que ces titres apparaissent souvent après la création de la pièce. McCullough termine ce court examen de la composition en se demandant quelle influence aura cette nouvelle mode sur la composition sur le répertoire des musiciens irlandais de Chicago. Il croit que la composition est devenue un nouveau créneau pour le musicien traditionnel, un moyen privilégié d'élargir son rôle pour non seulement participer à la conservation et à la transmission de la

tradition, mais aussi contribuer à son développement. Il conclut avec l'affirmation suivante.

« Most importantly, they [the composers] belie the veracity of the belief that a folk music tradition does not create new material; in this instance, it would appear that only a living, thriving tradition has performers creative enough to replenish and stimulate itself with new compositions based upon traditional forms » (McCullough 1981 : 120).

2.3.1.4 Jardine et les compositions du XX^e siècle dans la tradition irlandaise

Dans la tradition irlandaise, un ouvrage marquant a été le mémoire de maîtrise de Stephen Jardine intitulé *A Study of the Composition of Tunes and their Assimilation into Irish Traditional Dance Music* (Jardine 1981).

Vraisemblablement, il est le premier à avoir étudié les compositeurs comme groupe distinct en musique traditionnelle irlandaise. Il a retracé et interviewé de nombreux compositeurs en Irlande et aux États-Unis. Il voulait voir ce qu'ils avaient en commun et, plus particulièrement, la mesure dans laquelle les musiciens traditionnels intégraient leurs pièces au répertoire. Les principales conclusions générales tirées par Jardine sont les suivantes.

- Les pièces de musique traditionnelle irlandaise tirent leur origine de compositeurs individuels et ne sont affectées par la communauté musicale qu'à partir du moment où elles entrent dans la tradition au sens large²³.
- L'enrichissement du répertoire est le résultat de la contribution d'un petit nombre de pièces par un grand nombre de compositeurs.
- Même si certains compositeurs sont plus prolifiques que d'autres, cela n'a que peu d'effet sur le nombre de leurs pièces qui vont survivre dans la tradition, laquelle n'en retiendra de toute façon que quelques-unes.

²³ Cette affirmation servait surtout à affermir l'idée qu'il n'y a pas de création communautaire, comme certains des premiers ethnomusicologues l'avait suggéré au XIX^e siècle.

- Les compositeurs proviennent de tous les secteurs de la communauté musicale traditionnelle (diverses régions, différents instruments, groupes d'âge variés, formation musicale officielle ou non, etc.).
- Les compositeurs ne possèdent pas de formation dans l'art ou la technique de la composition et la plupart n'ont même pas de formation musicale théorique de base à propos de leur propre musique.
- Tout comme l'apprentissage d'un instrument se fait à partir d'exemples, les compositions sont fortement influencées par des modèles tirés du répertoire existant.
- Le procédé compositionnel suit sensiblement le même modèle chez tous les compositeurs et, surtout, il reste subconscient²⁴ à leurs yeux.
- La pièce retenue par la tradition est en elle-même plus importante que son compositeur, son origine ou son titre.

Malgré une tendance à la généralisation contre laquelle je m'élève, le mémoire de Jardine demeure un document de référence de premier ordre pour quiconque s'intéresse à l'origine de plusieurs des pièces du répertoire traditionnel irlandais contemporain. Il aura permis d'associer les noms de compositeurs à un grand nombre de pièces et ce, à un moment où l'apprentissage à l'aide d'enregistrements faits par magnétophone durant les sessions était devenu un phénomène courant et contribuait à renforcer le côté anonyme des pièces.

2.3.1.5 Garrison et l'apprentissage du violon au Cap Breton

Virginia Hope Garrison s'est penchée sur les méthodes d'apprentissage chez les violoneux du Cap-Breton dans les années 1980 (Garrison 1985). Sa thèse de doctorat traite peu du sujet de la composition. Le questionnaire qu'elle a utilisé auprès de soixante-dix-huit (78) violoneux incluait toutefois la question suivante : « *Have you made (composed) any fiddle tunes?* » (Avez-

²⁴ Ceci est en contradiction avec ce qu'affirment Merriam et Nettl, c'est-à-dire que toute composition est un processus conscient. En fait, les musiciens traditionnels irlandais sont en général réfractaires à parler de la composition, à intellectualiser le processus.

vous fait (composé) des pièces pour violon?). Dix-huit (18) des soixante-dix-huit (78) musiciens, ou vingt-trois pourcent (23 %), ont répondu «oui» à la question. Ce pourcentage me semble très élevé mais, comme il n'y a aucune mesure du nombre de pièces composées, il est fort possible que la majorité d'entre eux n'en ait composé qu'une ou deux. Néanmoins, les résultats de l'étude de Garrison jettent un éclairage intéressant sur le genre d'apprentissage qui incite le violoneux à composer davantage.

« The composition of fiddle tunes is relatively common among Cape Breton fiddlers. The most prolific, however are the fiddlers who were helped to learn by a relative in his community. The fiddler least likely to perpetuate the tradition of composing tunes is the fiddler helped by a non-relative, most often from outside the community. Even the self-taught fiddler is more likely than the latter to « make » a fiddle tune » (Garrison 1985 : 284).

Je pense qu'on peut aisément remettre en question le fait d'associer la propension à la composition au mode d'apprentissage du violoneux; cette propension m'apparaît davantage lié à la créativité du musicien qu'à tout autre facteur.

2.3.1.6 Écrits variés portant sur la composition de musique traditionnelle au Canada

Quelques spécialistes de la musique traditionnelle au Canada ont abordé le sujet de la composition sans en faire le thème central de leurs recherches. En 1982, Lisa Ornstein rapportait que, dans la tradition québécoise, *« composition continues to be a widespread practice among players »* (Ornstein 1982) sans en dire plus sur le sujet. Rosenberg (1994) constatait quant à lui que le violoneux Don Messer avait fortement incité à la composition jusqu'à la fin des années 1960 en invitant à ses émissions de radio et de télévision des hommes et des femmes qui avaient composé des pièces dans le style traditionnel, ce qui a eu un effet d'entraînement dans le Canada anglais. Jean-Pierre Joyal, auteur d'un mémoire de maîtrise sur

l'instrumentarium de la musique traditionnelle du Québec, a écrit un article où il examine le procédé compositionnel cher à Bayard, la « récréation».

« ...bien qu'il existe une quantité impressionnante de morceaux entièrement de composition locale, le répertoire courant est surtout constitué soit d'adaptation d'airs celtiques, soit d'airs issus d'un compromis entre l'adaptation et la composition locale » (Joyal 1980).

Joyal donne l'exemple de la transformation d'un hornpipe d'origine américaine dans la tradition québécoise à travers différents enregistrements commerciaux, et il explique comment cette pièce a été adaptée au goût et au style de diverses régions du Québec. Il souligne l'adoption d'un esprit plus lyrique ou l'adaptation à l'accordéon qui transforme la pièce au point d'en faire, sinon une nouvelle pièce, du moins une pièce au caractère complètement différent.

Les trois articles susmentionnés contribuent somme toute bien peu sur le sujet. Ils me permettent malgré tout de confirmer que la composition et les compositeurs ont été peu examinés dans la musique traditionnelle tant au Québec, qu'au Canada.

2.3.2 Travaux spécifiques sur certains compositeurs

L'intérêt porté à un compositeur singulier de musique traditionnelle a donné lieu à plusieurs recherches détaillées qui combinaient ou pas le style de jeu et la composition. Je détaillerai ici celles auxquelles j'ai eu accès.

2.3.2.1 Moloney et le violoneux-compositeur irlandais-américain Ed Reavy

L'ethnomusicologue Michael Moloney a été l'un des premiers à écrire de manière approfondie sur un compositeur de musique traditionnelle irlandaise

au XX^e siècle (Moloney 1975). Lui-même musicien irlandais reconnu, il a effectué sa recherche auprès d'Ed Reavy (1898-1988) peu après la publication de la collection des compositions de ce dernier, en 1971. Reavy qui a grandi et appris la musique en Irlande a passé toutes ses années adulte à Philadelphie, exception faite d'un épisode de neuf mois, en 1922, pendant lequel il a participé à la lutte pour l'indépendance en Irlande. Moloney traite plusieurs aspects de la composition chez Reavy que voici résumés en quelques points.

- Motivations à composer

Reavy aurait commencé à composer vers l'âge de trente (30) ans alors qu'il jouait déjà un répertoire de sept cent (700) à huit cent (800) pièces traditionnelles. D'une part, il jugeait parfois douteuses les versions des pièces apprises par les musiciens à partir des collections d'O'Neill et il espérait, en composant, améliorer la qualité du répertoire. D'autre part, il pensait que le répertoire des musiciens de Philadelphie commençait à stagner, que la communauté avait besoin de « sang neuf ». Il est devenu plus prolifique durant les années 1950 et 1960, quand on a commencé à le remarquer en tant que compositeur, chez lui et en Irlande. Par ailleurs, sa famille était élevée, et il disposait de plus de temps. Il a cessé de composer à la toute fin des années 1960, au moment où la publication de sa collection était en marche et où il ne se trouvait pratiquement plus d'autres musiciens irlandais dans son entourage à Philadelphie. Sans public connaisseur à proximité, plus rien ne le motivait à composer.

- Type et nombres de compositions

Reavy affirmait composer pour l'écoute, non pour la danse, même si les soixante-dix-neuf (79) pièces de sa collection appliquent des formes de pièces de danse. Il soutenait aussi faire des compositions originales seulement, aucune récréation ou adaptation, une pratique qu'il dénonçait. Il aurait composé en tout cent trente-neuf (139) pièces, soit plus que ce qui est

présenté dans la collection de ses compositions (Reavy 1996). Le projet d'un second volume de ses compositions ne s'est pas encore concrétisé.

- Sources d'inspiration et contexte de composition

Le fait d'entendre jouer d'autres musiciens traditionnels l'inspirait beaucoup.

Chez lui, il attendait d'être dans la bonne disposition pour composer.

Immanquablement, l'action de composer le ramenait à ses souvenirs de jeunesse en Irlande. Citant Graf (1947), Moloney fait remarquer que plusieurs compositeurs de musique classique occidentale ont aussi beaucoup été inspirés par leur enfance, d'autant plus s'ils avaient émigré dans leur jeunesse. Reavy avait déclaré qu'un mystérieux violoneux entendu en rêve lui donnait des idées musicales.

- Processus compositionnel

Reavy était plombier de métier. Il comparait la composition à l'exécution d'un travail de réparation difficile : « *You've got to see all the difficulties ahead and take measures to bypass them* ». Pour trouver une idée mélodique, il improvisait pendant quelques temps jusqu'à ce qu'il trouve un motif qui lui plaise. Il bâtissait la pièce à partir de ce motif jusqu'à ce qu'elle soit complétée. Si au bout d'une heure, le processus n'allait nulle part, il abandonnait l'idée. Par contre, s'il était interrompu par les tâches quotidiennes, il reprenait dès qu'il le pouvait.

- Signature

Reavy était conscient du fait que ses œuvres portaient sa signature musicale, mais il pouvait difficilement expliquer ce en quoi elle consistait. Moloney fait ressortir des éléments tels que l'utilisation fréquente de notes accidentelles (atypique dans la tradition), l'utilisation du registre complet du violon en première position avec beaucoup d'emphase sur la corde de sol ainsi que l'utilisation de tonalités moins fréquentes en musique irlandaise, notamment Fa majeur, Sol mineur et Ré mineur. Reavy admettait que sa musique ait pu

être influencée par les concerts de musique classique qu'il allait parfois écouter.

- Transmission

Avant la publication de sa collection, il s'occupait lui-même de faire connaître ses pièces lors des rencontres de musiciens irlandais chez lui, à Philadelphie, mais aussi un peu partout en Amérique du Nord. La transmission en Irlande de ses pièces s'est faite grâce à un de ses amis qui allait souvent là-bas et qui apportait des enregistrements de Reavy jouant ses propres pièces. Fait notable, les trois pièces de Reavy les plus connues dans le répertoire aujourd'hui, soit les reels *Hunter's House*, *Maudebawn Chapel* et *Lad's O'Beirne's*, sont celles qui ont le plus la consonance de pièces traditionnelles, sans notes accidentelles.

- Choix des titres

Même si Reavy a donné des titres à ses pièces en préparation à la parution de sa collection, elles n'en avaient pas auparavant ou au moment de leur composition. Même après la parution, Moloney s'est aperçu que Reavy ne pouvait pas associer le titre à une pièce quand il la jouait. Malgré ce fait, les titres qu'il a donnés ne sont pas anodins. Ils se rapportent presque tous à la jeunesse de Reavy en Irlande, une Irlande idéalisée, qui en dit long sur son attitude face à la musique et sur son identité partagée entre l'Irlande et l'Amérique.

En 1975, Moloney concluait que tout restait à faire dans l'étude des compositeurs contemporains de musique traditionnelle irlandaise. Le sujet semblait presque tabou à son époque parce que les pièces dont on pouvait identifier l'auteur n'étaient pas considérées traditionnelles par les chercheurs. Constatant que de plus en plus de jeunes musiciens s'adonnaient à la composition dans le style traditionnel, Moloney cherchait à déterminer si cette nouvelle dynamique et la popularité du compositeur Reavy et de ses pièces

s'expliquaient en partie par les progrès technologiques et l'intensification des voyages et des communications. Plusieurs des éléments d'analyse proposés par Moloney ont servi de piliers à ma recherche.

2.3.2.2 Ornstein et le répertoire du violoneux- compositeur québécois Louis « Pitou » Boudreault

La violoneuse et ethnologue Lisa Ornstein est une spécialiste de la musique traditionnelle québécoise, en plus d'être une artiste de renom. Elle a même été membre du groupe « La Bottine Souriante » brièvement et elle a enregistré avec de nombreux musiciens traditionnels du Québec. Elle s'est particulièrement intéressée au violoneux Louis « Pitou » Boudreault (1905 - 1988) de la région de Chicoutimi au Lac St-Jean. Dans son mémoire déposé à l'Université Laval (Ornstein 1985), elle décrit en détail le jeu et le répertoire de Boudreault. En outre, elle examine huit pièces dans la catégorie « Compositions et adaptations » et, pour chacune, elle se limite à expliquer le titre, à relater l'anecdote qui s'y rapporte, le plus souvent en citant Boudreault lui-même, et à faire une brève analyse de ses traits caractéristiques. Fait intéressant, elle remarque que les compositions de Boudreault sont avant tout des pièces à écouter plutôt qu'à faire danser; elles sont de structure irrégulière et se veulent souvent très descriptives : traversée en bateau, légende d'Alexis le trotteur, etc. Elles contiennent aussi souvent une modulation d'une partie à l'autre, contrairement à ce que l'on trouve dans le répertoire de musique de danse que Boudreault a hérité de son père et d'autres violoneux de sa région. Ornstein explique que Boudreault utilise indifféremment le mot composition pour parler de l'adaptation de pièces existantes ou de créations originales. Elle a néanmoins été capable de distinguer les deux types de créations en demandant plus de précision à son informateur.

Dans le cheminement musical de Boudreault, elle identifie deux périodes créatrices, soit celle de jeune adulte et celle qui suit le déclin de la danse traditionnelle (années 1940) alors que Boudreault jouait principalement pour son propre plaisir à la maison plutôt que pour les veillées de danses. Bien qu'elle donne peu de précisions sur le processus compositionnel ou l'attitude de Boudreault face à la composition, Ornstein a le mérite d'avoir décrit en détail son répertoire et son style de jeu, une première en ce qui concerne un style régional au Québec.

2.3.2.3 Quigley et le processus compositionnel chez le violoneux-compositeur terre-neuvien Émile Benoit

Le violoneux franco-terreneuvien Émile Benoit (1912-1992) ne fait pas vraiment partie des traditions sur lesquelles porte ma recherche. Pourtant, le style des violoneux de Terre-Neuve est fortement influencé, d'une part, par la tradition irlandaise (une bonne partie de la population de Terre-Neuve est d'ascendance irlandaise) et, d'autre part, par la tradition acadienne, cousine de la tradition québécoise. La thèse de doctorat de près de sept cent (700) pages que Colin Quigley a écrite en 1987 (Quigley 1987) porte en grande partie sur le processus créatif du violoneux Émile Benoit qui était issu d'un milieu traditionnel et qui ne lisait pas la musique. Un livre basé sur sa recherche a aussi été publié après la mort de Benoit (Quigley 1995). Ce dernier est devenu assez célèbre dans les années 1970 et 1980 au niveau provincial, national et même international à titre de représentant de l'identité terre-neuvienne. Quigley a choisi d'examiner en détail le processus de composition d'un seul musicien en espérant que d'autres reprennent ses conclusions pour vérifier si elles s'appliquent à d'autres traditions. C'est en partie ce que j'ai cherché à faire dans ma recherche.

Quigley a inclus dans ses travaux bien plus que l'objet sonore. Il examine ce que Benoit pense de sa musique, le sens qu'il lui donne, son bagage musical,

son rôle dans la société, ses expériences de vie et leurs effets sur ses compositions, etc. S'inspirant des travaux de Sloboda sur la créativité (Sloboda 1985), Quigley a adapté une méthode d'enquête sur les compositeurs qui comportent plusieurs éléments proposée par Sloboda. Il a :

- enregistré des pièces à différents stades du processus de composition;
- interviewé Benoit à propos du processus de composition;
- enregistré Benoit pendant qu'il composait une pièce sur commande;
- assisté en personne à la composition de plusieurs pièces.

Cette méthode lui a permis d'explorer dans les moindres détails le processus compositionnel de ce violoneux compositeur. Quigley précise que Benoit voit la composition comme un procédé nettement différent de l'improvisation. En situation de performance, l'improvisation se limite à créer à l'occasion des variantes mineures et à jouer avec l'ornementation, mais elle n'exige presque jamais de créer des lignes mélodiques nouvelles. Quigley nomme « composition aurale » le procédé créatif de Benoit. Il en établit la séquence de façon semblable au modèle Pré-composition/Composition/Révision utilisé en musique classique occidentale, mais en multipliant les étapes. Les éléments de sa grille se résument de la façon suivante.

1. *NOTICING* (« notification »²⁵) : Le compositeur reçoit un stimulus créatif suscité par des circonstances sociales et psychologiques, ce qui mène à l'apparition d'une idée musicale. La composition sert alors à préserver ou à renforcer la mémorisation d'expériences particulières, ou des émotions, valeurs et croyances associées à ces expériences. La source réelle de l'idée musicale peut être des sons bien réels : machines, avions, camions, bruits de la nature, etc. Ce peut être des bouts de pièces existantes qui lui trottent dans la tête. Ce peut être une idée qui lui vient accidentellement en s'amusant au violon et qui sert de point de départ mélodique (*melodic starting place*).

²⁵ Je propose ce néologisme comme traduction.

2. *MELODIZING* (« mélodisation »²⁶) : Le compositeur s'affaire à développer l'idée musicale en combinant expérimentation, évaluation et modification de manière cyclique, jusqu'à ce que la mélodie soit fixée. Ce processus peut prendre quelques minutes ou plusieurs jours. Émile Benoit s'aidait d'un magnétophone à cassette durant les dernières années. Il était limité par les formes habituelles du répertoire traditionnel mais il puisait abondamment dans ses propres compositions antérieures, d'autres pièces ou des chansons. Quigley compare la mélodisation à une spirale dans le temps. Les outils de compositionnels sont par exemple la répétition, la répétition avec variation, la répétition d'un motif à une hauteur différente et le contraste, surtout employé dans la deuxième partie d'une pièce. Benoit évaluait l'idée développée en fonction de la facilité de jeu au violon, de la consonance, de la similarité des cadences et de l'équilibre général de la pièce. Un écart par rapport à la forme habituelle pouvaient servir d'éléments humoristiques. L'ensemble des contraintes retenues façonne progressivement la signature du compositeur.
3. *MEMORISING* (mémorisation) : Par la pratique répétée de la mélodie complétée, le compositeur fixe celle-ci dans sa mémoire. L'utilisation d'un magnétophone devient précieuse en l'absence de notation musicale.
4. *TITLING* (titrage) : Le compositeur donne un titre à son oeuvre. Dans le cas de Benoit, il s'agit d'une étape cruciale pour fixer la mélodie dans sa mémoire en même temps que ses associations extra-musicales, par exemple, l'événement à la source de la composition. Le titre peut être très personnel ou prendre une dimension communautaire et même, être donné par la communauté. Il peut faire référence à une personne, un événement, un lieu, etc. Le titre d'une pièce peut paraître banal mais il a souvent une signification particulière

²⁶ Idem

pour la communauté (musiciens et public). Une pièce sans titre est facilement oubliée par Benoit.

5. RÉVISION²⁷ : La pièce subit une variation accidentelle et une modification à la suite de l'interprétation devant public. Les changements peuvent devenir permanents. Quigley remarque l'importance de l'accueil des nouvelles compositions de Benoit chez les membres de sa communauté, particulièrement leurs réactions à l'innovation qui peuvent inciter le compositeur à se retrancher dans les normes de l'idiôme ou, au contraire, à oser davantage d'écarts par rapport aux règles tacites. Le contexte de production (danse ou fête versus concert) est déterminant en ce sens.
6. SURVIE OU DÉCOMPOSITION : Benoit conserve ou abandonne la pièce dans son répertoire. Dans le cas d'un abandon, Quigley parle d'une décomposition! Le « *turnover* » ou renouvellement de pièces chez Benoit était très important. Il recyclait du matériel presque oublié afin de créer de nouvelles pièces.

Pour Quigley, la composition aurale d'Émile Benoit comporte des caractéristiques que l'on retrouve aussi dans l'improvisation, comme l'utilisation de formules, assorties des mécanismes de réflexion consciente et d'innovation délibérée. Il n'a pas observé de structures profondes issues d'un modèle génératif (Lerdahl et Jackendorff 1983) pendant le processus de composition. Quigley explique comment la composition de Benoit est devenue de plus en plus consciente et innovatrice, à mesure que changeait son milieu de performance. En effet, s'il jouait surtout pour les soirées de danse dans sa communauté locale durant sa jeunesse, dans ses dernières années, il jouait de plus en plus lors de concerts en ville, dans des sessions revivalistes et dans des festivals. Quigley conclut sa thèse par une métaphore sur le processus de composition aurale d'Émile Benoit que j'aime beaucoup en raison de mon bagage agronomique : «...*while writing this*

²⁷ J'ai nommé les étapes 5 et 6 car Quigley ne leur donne pas de noms.

dissertation I found myself picturing it as an organic system of growth, decay, and re-growth from the fertile soil of « decomposed » repertoire. ». Il estime que le plus bel héritage laissé par Benoit est l'inspiration qu'il a donné à d'autres de trouver dans leur cœur leur propre « son », que ce soit dans le jeu ou la composition. Le travail remarquable de Quigley m'a permis d'approfondir le processus compositionnel utilisé par mes informateurs et de valider ce processus.

2.3.2.4 Holohan et les questions de style et de signature chez le violoneux- compositeur irlandais Paddy Fahey

Maria Holohan (1995) s'est penchée dans ses travaux de maîtrise sur les compositions de Paddy Fahey, un fermier violoneux du comté de Galway en Irlande. Fahey, toujours vivant, est un compositeur légendaire, notoire du fait qu'il n'a jamais réalisé d'enregistrements commerciaux, qu'il ne fait pratiquement jamais de concerts et qui, s'il en fait, ne joue pas seul. Pourtant plusieurs des pièces qu'il a composées sont très connues, du moins là où se joue le répertoire de la musique traditionnelle irlandaise. Sa signature musicale bien perceptible dans ses compositions contribue à nourrir sa légende. Holohan (1995) consacre un chapitre de son mémoire à la question de la créativité dans la musique irlandaise en général. Elle débute en rappelant les trois niveaux de création de la tradition irlandaise : la composition de pièces complètement nouvelles; la création de variantes; la création lors de l'exécution au moyen d'ornements et de micro-changements mélodiques. Puis, comme Quigley, elle souligne que la composition chez les musiciens traditionnels fait fréquemment appel à l'improvisation, suivie d'un travail acharné de composition, bien que certains compositeurs jugent qu'une idée sur laquelle il faut travailler longtemps n'est pas une bonne idée. Elle constate qu'en dépit de structures simples, notamment dans les pièces de danse irlandaise, la composition n'est pas chose facile pour tous : « *The possibility of composing a tune that is very similar to an existing tune seems*

to cloud the compositional process for most traditional musicians » (Holohan 1995 : 27). Cette crainte de répéter quelque chose d'existant empêche donc de nombreux musiciens de composer, avec raison d'ailleurs, car il existe déjà un nombre de pièces impressionnant. En composition, l'originalité mélodique est un pré-requis. En outre, le compositeur doit posséder un bon bagage pour être en mesure de vérifier l'originalité de ses créations. Holohan fait remarquer comment les systèmes musicaux où l'on porte une grande attention aux compositeurs individuels ont tendance à ne pas accorder autant d'importance à la variation ou à l'improvisation, et inversement. La tradition irlandaise se distingue en ouvrant les deux voies créatives : « *creation and recreation go hand in hand* ». Dans la tradition du Cap Breton, on accorde moins d'importance à la variation dans l'interprétation; on met plutôt l'emphase sur la création de nouvelles pièces. Holohan soutient qu'une forte association avec une culture de la danse, comme au Cap Breton, a tendance à cristalliser les pièces, alors qu'un contexte d'écoute, tel celui qui domine maintenant la tradition irlandaise, se prête mieux à la créativité lors de l'exécution. Elle met en perspective la résurgence de la composition qui semble se produire dans la tradition irlandaise en expliquant qu'il est plus facile qu'autrefois d'identifier les compositeurs individuels et que l'aptitude à utiliser la notation musicale est plus courante que dans le passé. Elle pense qu'il pourrait se trouver autant de créateurs que de conservateurs qu'auparavant, un point de vue que je partage. La notation musicale et les nombreux enregistrements commerciaux ont toutefois tendance à fixer davantage le répertoire, ce qui peut en réaction inciter à la création de nouvelles pièces. Holohan signale que le passage de ce qui était principalement une tradition de solistes à ce que l'on voit très souvent comme une tradition de jeu en groupe (à partir des années 1930 surtout) a fait en sorte de mettre l'emphase sur la contribution individuelle.

Holohan consacre un autre chapitre à la question du changement au sein de la tradition. Communément, pour qu'une composition soit considérée

traditionnelle, elle doit être transmise, absorbée et assimilée dans la tradition. La composition n'est pas synonyme de changement ou d'innovation. De façon originale, Holohan pense que le changement peut toutefois constituer la stratégie de survie d'une tradition musicale. En effet, en innovant, le compositeur fait en sorte de différencier l'ancien et le nouveau, ce qui peut mieux mettre en évidence les qualités de l'ancien. La question de la signature, c'est-à-dire de la singularité des compositions de Fahey, se situe au cœur de la recherche de Holohan. Au terme d'entrevues réalisées auprès de plusieurs autres musiciens, elle a démontré que les compositions de Fahey étaient distinctes, reconnaissables et ce, indépendamment du style de jeu de violon de Fahey. Néanmoins, le respect du style de jeu de Fahey (*East Galway*) lors de leur exécution fait beaucoup pour mettre en valeur ses compositions. Après avoir mené les entrevues et effectué sa propre analyse, Holohan a pu cerner ce qui fait la signature de Fahey.

- Il emploie des tonalités et des modes familiers dans sa communauté (ex. : *ré* dorien, *fa* et *do* majeur) mais pas dans la musique traditionnelle irlandaise en général, laquelle est cantonnée majoritairement dans les modes à un ou deux dièses (ex. : *ré* et *sol* majeur, *mi* dorien, *la* éolien).
- Ses compositions dégagent un sentiment de mélancolie, de « *sweet sadness* », le « *lonesome sound* » qui vient de l'agencement et du choix des notes, même si les structures choisies sont des formes de pièces de danse (reels, giges, hornpipes). Ce trait est typique du style de jeu East Galway en général, tant au violon qu'à la flûte, mais Fahey en est un représentant remarquable, dans le sens où il l'inscrit dans ses compositions et non pas seulement dans son jeu. Fahey affirme toutefois que cette tristesse correspond rarement à son état émotif au moment de la composition.
- Fahey se démarque par des cadences originales mais aussi l'utilisation de motifs descendants de type 7-5-4-2 appliqués vers la fin des phrases.

- Dans les pièces, on trouve une alternance rapide du majeur et du mineur, souvent dans la même mesure. L'ambiguïté entre le si et le si bémol est présente dans cinquante pourcent (50 %) de ses compositions.
- Ses pièces comportent un côté imprévisible tout en étant constamment imprévisible. On ne sent pas d'évolution dans ses compositions au fil des années, ce qui les rend plus facilement identifiables.

Holohan n'a pas réussi à faire beaucoup parler Fahey de la singularité de sa musique. Le seul élément qu'il a pu identifier clairement était l'emploi du *si* bémol, une note peu utilisée en musique irlandaise qu'il associe à la cornemuse irlandaise²⁸. Il est intéressant de noter que Fahey ne donne pas de titre à ses pièces mais bien des numéros (non chronologiques!). Il le fait délibérément dans le but que les pièces soient attachées à son nom dans la tradition. Comme il est très connu comme compositeur, il y a peu de risque que les musiciens croient qu'il s'agit d'une pièce traditionnelle transmise par Fahey plutôt qu'une de ses compositions. Sa renommée est telle que certaines pièces dans son style lui sont attribuées sans qu'il ne les aient composées. Dans son mémoire, Holohan trace les grandes lignes du processus compositionnel de Fahey.

- Son défi est de se montrer créatif et original dans un cadre très restreint, celui des pièces de danses à huit mesures répétées en deux parties (AABB). En cela, il n'est pas original et suit sans exception le modèle général des pièces de danse traditionnelles.
- Il commence par découvrir un motif mélodique très court, pour ensuite explorer les réponses possibles, « *fiddle about on the fiddle* » jusqu'à ce que le résultat lui semble acceptable;

²⁸ Cela peut s'expliquer du fait que les violoneux du *East Galway*, plutôt que de réaccorder leur violon un ton plus bas, jouaient en accord régulier dans les mêmes clés que les cornemuses au diapason ancien (*la* = 392), souvent employées. L'ambiguïté entre le *do* et le *do#*, courante dans le répertoire, est alors transposée entre le *si* et le *si* bémol.

- Ce qui rend une idée musicale acceptable pour Fahey est le « *tunefulness* » (la qualité de la ligne mélodique) et l'unité ou la cohésion mélodique. L'unité correspond à l'imbrication des petites phrases mélodiques dans le motif mélodique général mais aussi à la relation avec le motif de départ. Sa créativité est stimulée par la recherche de « *tunefulness* », ce que je conçois comme un motif mélodique marquant, facile à distinguer.

Holohan consacre un chapitre à la révision ou la recréation de variantes par Fahey lui-même de ses propres pièces. En cela, il suit la tradition irlandaise de recréation en faisant des variations dans les ornements et dans la micro-structure ou parfois des changements plus radicaux comme de la transposition. Mais, de l'avis de Holohan, il ne s'agit pas de révision de ses compositions puisque le modèle original ne change pas. Elle rapporte que plusieurs musiciens traditionnels trouvent difficiles de varier les pièces de Fahey en raison de leur densité mélodique. Par contre, il est relativement facile de passer du majeur au mineur ou au « *supernaturel* »²⁹ sans détruire le caractère de ses pièces. Holohan conclut que ce qui fait la force de Fahey est le fait qu'il réussit à préserver tout en innovant : « *Fahey has succeeded in being distinctive without deviating from the traditional expectations of his local community* » (Holohan 1995 : 157). Et plus généralement, elle en fait une qualité à développer chez tous les compositeurs de musique traditionnelle.

« *The composer of tunes in traditional style seeks to be original without being unduly different. He has a subtle understanding of the important balance to be achieved between the familiar and the new* » (Holohan 1995 : 217).

Dans mon analyse, je vais faire ressortir la mesure dans laquelle cet énoncé s'applique ou non à chacun de mes informateurs.

²⁹ Le violoneux écossais Alistair Fraser utilise le mot « *supernatural* » pour décrire des tierces ni majeures ni mineures, un phénomène courant dans la tradition irlandaise (et au Cap Breton) pour les instruments qui le permettent, comme le violon. Les instruments d'accompagnement doivent alors s'adapter et jouer en accord ouvert, sans les tierces.

2.3.2.5 Hutchinson et le style du cornemuseur-compositeur irlandano-canadien Chris Langan

L'ethnomusicologue Patrick Hutchinson, un des compositeurs que j'ai interrogés, a rédigé sa thèse de doctorat (1997) sur le joueur de cornemuse Chris Langan (1915-1992), un Irlandais qui a vécu la majeure partie de sa vie à Toronto. Il s'est surtout attardé à décrire en détail le style de jeu de Langan, et toutes les implications du style sur la mémoire, l'identité, la personnalité, etc. Dans sa thèse, il n'a que peu ou pas touché le sujet des nombreuses compositions de ce musicien, ce qui est surprenant compte tenu de l'abondance de celles-ci. Par contre, l'ensemble des compositions de Langan collectées par Hutchinson a été publié dans un ouvrage collectif intitulé *Move your Fingers* (Cranford *et al.* 2002) destiné à un public d'amateurs. On y trouve aussi peu d'informations sur l'approche adoptée par Langan en composition : « *As with most composers, for Chris it was the melody, not the title, that came first* ». En dépit de cette affirmation, l'essentiel de l'ouvrage s'attarde, en bas de plusieurs des pièces notées, à expliquer les titres et les anecdotes qui s'y rattachent. C'est là un trait émiq, qu'on retrouve souvent dans les collections de compositions traditionnelles : l'anecdote qui accompagne une pièce est aussi importante, sinon plus, que la pièce elle-même. J'ai souvent observé que le fait de conter une pièce est apprécié du public, particulièrement dans le cas d'un public amateur de musique traditionnelle; cette narration change d'emblée leur attitude quant à l'écoute et à l'appréciation de la pièce³⁰. Langan écrivait couramment la musique en notation habituelle. Aussitôt qu'il avait une idée, qu'il soit en train de fabriquer une cornemuse ou de faire autre chose, il l'écrivait sur un bout de papier. À mon avis, il reste à faire un bon travail d'analyse du répertoire des compositions de Langan.

³⁰ Une étude approfondie de cet aspect pourrait faire l'objet d'études ultérieures

2.3.3 Travaux non-académiques mais d'intérêt

2.3.3.1 Compilation des enregistrements de tradition irlandaise de Ng

Le véritable travail de moine réalisé par Alan Ng et disponible sur internet (Ng 2000-2007) a consisté à répertorier dans tout ce qui est disponible sous forme de CDs commerciaux (ceci comprend plusieurs rééditions de 78 tours en format CD) le nombre de fois qu'une pièce du répertoire irlandais est apparue au XX^e siècle. Ng est passé à travers onze mille cent quatre-vingt-six (11 186) enregistrements de pièces, analysant leur popularité au XX^e siècle par décennie mais aussi globalement. Le but de Ng était d'établir une liste des cent (100) pièces les plus importantes à savoir pour pouvoir participer à une session de musique traditionnelle irlandaise chez lui au Wisconsin ou ailleurs dans le monde, en assumant que la popularité d'une pièce enregistrée commercialement reflète sa popularité réelle ou induite. L'analyse de Ng révèle la popularité largement dominante des pièces traditionnelles dont le compositeur n'est pas connu. Parmi les compositions dont le compositeur est connu, on peut noter dans le palmarès des cent (100) plus enregistrées :

- en quatrième place avec vingt-huit (28) enregistrements, le reel *The Steamboat* composé par le violoneux anglais James Hill au début du XIX^e siècle ;
- en sixième place avec vingt-trois (23) enregistrements, le set dance *The Blackbird* du maître à danser du XVIII^e siècle Kiely ;
- en douzième place avec vingt (20) enregistrements, le reel *Bonnie Kate*, une adaptation du reel écossais *Bonnie Lass of Fisherow* du violoneux écossais du XVIII^e siècle Donald Dow ;
- en vingt-troisième place avec dix-huit (18) enregistrements, le reel *The Maid at Mount Cisco*, peut-être composé par le violoneux irlandais-américain Paddy Killoran dans la première moitié du XX^e siècle ;

- en vingt-quatrième place avec aussi dix-huit (18) enregistrements, le reel *The Wise Maid*, peut-être composé par le violoneux irlandais Johnny Doherty au courant du XX^e siècle ;
- en vingt-huitième place avec dix-sept (17) enregistrements, le reel *The Mountain Road*, composé par le violoneux irlandais, de Londres, Michael Gorman au milieu du XX^e siècle ;
- en quarantième place avec quinze (15) enregistrements, le hornpipe *The Rights of Man*, peut-être composé par James Hill au XIX^e siècle ;
- en soixante-quatrième place avec quatorze (14) enregistrements, le reel *The Glen of Aherlow*, composé par le violoneux Sean Ryan au XX^e siècle ;
- en soixante-douzième place avec treize (13) enregistrements, le reel *The Boyne Hunt*, composé par Magdalena Stirling en Écosse au XVIII^e siècle ;
- en quatre-vingt-treizième place avec douze (12) enregistrements, la gigue *Carraroe Jig*, composée par Tommy Whelan. Il s'agit plutôt de l'adaptation de la gigue écossaise *Blue Bonnets over the Border*;
- en quatre-vingt-dix-huitième place avec douze (12) enregistrements aussi, la gigue *Queen of the Fair*, composée par John McFadden.

La compilation par décennie, fait ressortir pour la décennie 1980 les noms de Ed Reavy pour son reel *Maudabawn Chapel*, Neil O'Boyle pour son reel *The Moving Cloud* et James Ennis pour son reel *The Morning Thrush*. Mon analyse du travail de Ng indique que la forme du reel est nettement la plus populaire. On connaît le nom du compositeur des pièces dans environ dix pourcent (10 %) des cas. De ce pourcentage, seulement la moitié environ est constituée de compositeurs contemporains ou du XX^e siècle. Si on admet le postulat de base que les enregistrements commerciaux reflètent le répertoire actuel d'une majorité de musiciens (ce qui reste à démontrer...), on en conclut que très peu de compositeurs récents ont réussi à imposer une seule de leurs pièces dans la tradition.

2.3.3.2 Duval et Jones sur le répertoire de Packie Manus Byrne

A cette liste de travaux non-académiques d'intérêt, je me permets d'ajouter la démarche que j'ai conduite avec mon collègue et ami Stephen Jones. Nous avons à la fin des années 1990 rédigé une compilation du répertoire d'un de mes informateurs, **Packie Manus Byrne** (1917-), joueur de flageolet, conteur et surtout chanteur du Donegal en Irlande (Duval et Jones 2001). Ce répertoire nous paraissait digne d'être connu car il est constitué de pièces très peu connues, la plupart provenant de la région où Packie Byrne a grandi et de sa période de jeunesse avant qu'il n'émigre en Angleterre. La collection comprend moins d'une vingtaine de ses compositions à travers environ quatre-vingt (80) pièces variées. Aucune analyse particulière n'est faite de ses compositions sinon pour dire qu'elles suivent les caractéristiques générales de son répertoire telles qu'un registre peu étendu. L'emphase a été mise sur les récits relatifs au titre qui accompagnent les pièces; c'est après tout la tradition dans la tradition ! Je reviendrai sur les compositions de Packie Byrne et son processus compositionnel dans mon analyse.

2.3.3.3 Discussions en lignes sur la composition

Époque oblige, j'ai repéré plusieurs discussions sur la composition sur le Web, entre autres sur le site de musique traditionnelle irlandaise *The session.org*. Certaines de ses discussions amènent des éléments intéressants pour ma recherche. Elles vont de conseils sur comment composer à qui sont vos compositeurs préférés.

Voici, en résumé, un exemple de discussion. L'expression « *composing traditional jigs and reels* » utilisée par un journaliste télé, peut-être accidentellement, a mené à tout un débat. Un participant disait qu'il est mieux

de parler de composition de pièces dans le style traditionnel que de composition de pièces traditionnelles. Un autre participant pense que « *Traditional music needs composers as much as it needs players and collectors of the music* » et que la composition fait aussi partie de la tradition, et donc qu'il est correct de parler de composition de pièces traditionnelles. Un autre pose la question : « *Does forgetting the name of the composer of a tune make it traditional?* ». Un travail exploratoire autour de ces forums de discussion et plus particulièrement autour de la perception des musiciens sur la question de la composition apporterait un éclairage intéressant, mais ce n'est pas là mon intention. Je ne peux m'empêcher toutefois de mentionner le petit velours que j'ai ressenti quand j'ai vu mon nom dans la liste de compositeurs préférés de participants à une discussion sur ce sujet.

3 Méthodologie de terrain

3.1 Choix du nombre des informateurs

Mon objectif consiste à étudier les similarités, tout autant que les singularités des compositeurs dans les traditions québécoise, écossaise et irlandaise. Pour cela, j'ai eu recours à un nombre relativement élevé d'informateurs, soit douze musiciens, ce qui m'a aidé à dégager des tendances et à aller au-delà de l'individualisation sans tomber dans la généralisation, l'une ou l'autre approche étant caractéristique des travaux des chercheurs qui se sont penchés sur les compositeurs dans les traditions étudiées auparavant. Par ailleurs, j'ai veillé à interviewer au moins trois compositeurs de chaque tradition, de façon à varier les perspectives sur une même tradition. J'aurais pu consulter un plus grand nombre d'informateurs, mais je n'aurais pas été en mesure d'approfondir autant l'étude de chacun d'eux. Une douzaine d'informateurs m'est apparu comme un bon compromis.

3.2 Sélection des informateurs

Mes informateurs ont été sélectionnés de façon orientée, sans considération d'une probable ou éventuelle représentativité. Une sélection au hasard faite à partir d'une base de données de compositeurs que j'aurais pu établir à partir de ressources existantes, aurait été possible, mais m'a semblé moins intéressante et plus difficilement réalisable qu'une sélection orientée en fonction de mon hypothèse de travail. Une sélection orientée m'a permis d'aller chercher des éléments qui seraient restés cachés à la suite d'une sélection au hasard.

J'ai commencé par circonscrire le bassin potentiel de compositeurs à interroger en fonction de leur accessibilité par le biais de mon réseau de connaissances dans le milieu de la musique traditionnelle. Ce bassin

comprenait des compositeurs que je connaissais déjà, ou avec qui j'avais joué souvent ou occasionnellement, et des connaissances de deuxième main, des compositeurs avec qui je pouvais entrer en contact par l'intermédiaire d'amis communs. Dans de tels cas, j'ai aussi tenu compte de leur renommée en tant que compositeur dans leur tradition respective en me fondant sur la popularité d'une ou plusieurs de leurs compositions. Cependant, j'ai décidé de ne pas inclure dans cette liste d'informateurs potentiels des compositeurs qui avaient composé seulement deux ou trois pièces, en dépit de la notoriété de celles-ci. Cela s'explique du fait que je voulais au départ examiner un grand nombre de pièces de chaque compositeur en vue d'analyser leur éventuelle signature et peut-être même d'établir une sorte de grammaire générative pour certains d'entre eux. Ayant reculé devant l'ampleur de la tâche, j'ai tout de même conservé ce critère de sélection parce que je recherchais des informateurs pour qui la composition représentait quelque chose d'important dans leur vie de musicien, de façon à pouvoir dégager les traits propres à cette activité.

3.2.1 Critères de sélection

Parmi ce bassin de compositeurs, j'en ai sélectionné douze pour ma recherche, de façon à disposer, d'une part, d'une certaine diversité d'expériences et de points de vue et, d'autre part, de suffisamment de représentants dans chacune des traditions étudiées pour permettre une analyse transculturelle. C'est pourquoi j'ai ici retenu deux femmes compositrices alors qu'elles ne représentent vraisemblablement qu'un petit segment, néanmoins en croissance, des compositeurs de musique traditionnelle. J'ai choisi d'interviewer un nonagénaire et deux compositeurs relativement jeunes (au début de la trentaine), en espérant dégager des traits générationnels. J'ai retenu des informateurs qui se connaissaient entre eux dans chacune des traditions et d'autres qui s'intéressaient à plus d'une tradition. J'ai étudié deux joueurs de cornemuse, de façon à voir si

l'instrument avait une influence notable sur l'approche en composition. Enfin, j'ai choisi certains musiciens qui ne vivent pas de la musique pour témoigner du fait qu'un grand nombre de musiciens traditionnels ne vivent pas nécessairement de leur art.

Finalement, n'ayant pu bénéficier d'aide financière pour cette recherche, j'ai jugé bon de limiter mes déplacements, ce qui m'a amené à choisir des informateurs sur la base de leur situation géographique. Ainsi, j'ai pu interviewer quatre compositeurs à Montréal (la ville où j'habite); certains étaient alors de passage à Montréal en 2006, d'autres y demeuraient au moment de l'entrevue. J'ai interviewé trois compositeurs lors d'une excursion dans la région de Lanaudière au nord-est de Montréal, et trois autres lors d'un bref voyage sur l'île du Cap Breton en Nouvelle-Écosse pendant la semaine de lecture universitaire de l'automne 2006. Les deux autres compositeurs ont été interviewés lors de voyages à l'étranger, l'un pendant ma participation à un festival en Irlande en tant que musicien, l'autre lors de la fête d'anniversaire d'un ami aux États-Unis.

3.2.2 Regroupements limités

Dans ce processus de sélection orientée, et au-delà de certains traits comme le territoire ou le type de tradition, l'échantillonnage ne reposait pas sur un regroupement aisé ou des similarités évidentes. Les compositeurs sélectionnés m'apparaissaient au départ singuliers au départ et, avant de réaliser les entrevues, je ne pouvais que présumer s'ils partageraient ou non des similitudes pour la grande majorité des aspects étudiés au cours de ma recherche. En ce sens, il est important de préciser que je n'ai pas volontairement choisi mes informateurs de façon à diriger les résultats et mon analyse de ceux-ci.

Le tableau qui suit présente la liste des compositeurs que j'ai sélectionnés et des renseignements pertinents à leur sujet.

Tableau 1 – Liste des compositeurs étudiés et renseignements de base, y compris la façon dont le contact a été établi

Nom de l'informateur	Accès *	Sexe	Age (2006)	Instrument principal	Profession	Région
J.-François Bélanger	1	M	32	Violon	Psychiatre	Laval/Lanaudière
Michel Bordeleau	2	M	42	Violon	Musicien	Lanaudière
Packie Manus Byrne	1	M	90	Flageolet	Musicien	Donegal, Irlande
Liz Carroll	3	F	50	Violon	Musicienne	Chicago, Illinois
Richard Forest	1	M	50	Violon	Employé à Hydro-Québec	Montréal
Ross Griffiths	2	M	31	Cornemuse	Mathématicien	Sud Ontario
Jerry Holland	3	M	51	Violon	Musicien	Cap Breton, N-É
Patrick Hutchinson	1	M	50	Cornemuse	Bibliothécaire	Providence, RI
Claude Méthé	1	M	54	Violon	Musicien	Lanaudière
J.-Claude Mirandette	3	M	50	Violon	Musicien	Lanaudière
Brenda Stubbert	2	F	47	Violon	Musicienne	Cap Breton, N-É
Otis Tomas	2	M	54	Violon	Luthier	Cap Breton, N-É

* Le chiffre dans cette colonne réfère à la façon dont j'ai établi contact avec le compositeur :

1. j'ai joué avec lui souvent dans différentes circonstances;
2. j'ai joué avec lui occasionnellement;
3. je le connaissais de réputation comme compositeur et je l'ai rencontré par l'intermédiaire d'une autre personne.

3.3 Préparation au travail de terrain

Ma préparation à cette recherche a commencé il y a longtemps puisque je joue de la musique dans les traditions étudiées et que je fréquente plusieurs des compositeurs depuis de nombreuses années. Une revue de littérature sur le thème de la composition en ethnomusicologie, particulièrement dans les traditions étudiées, a servi de base à mon travail. J'ai d'abord exploré les ressources de la bibliothèque de l'Université de Montréal (livres, périodiques,

mémoires et thèses), puis j'ai fait venir certains documents essentiels d'autres bibliothèques, particulièrement des mémoires et thèses. J'ai également consulté plusieurs sources disponibles sur le web, de nature universitaire ou non. Avant de réaliser les entrevues, j'ai toutefois pris connaissance des enregistrements commerciaux et des recueils de compositions qui se rapportent aux compositeurs étudiés. J'ai communiqué avec la plupart d'entre eux quelques mois avant de réaliser les entrevues.

3.4 Procédé d'acquisition des données

Le procédé d'acquisition des données a constitué en un questionnaire complété lors des entrevues menées auprès des informateurs et en la collecte d'exemples sonores de leurs compositions.

3.4.1 Questionnaire

Pour l'acquisition des données, j'ai privilégié l'utilisation d'un questionnaire de type ouvert complété de quelques questions fermées, ce qui offrait une grande liberté de réponse aux informateurs et qui favorisait des interactions personnelles plus chaleureuses avec chacun d'eux. Les questionnaires de type ouvert représentent la norme plus que l'exception en ethnomusicologie contemporaine. Malgré la diversité des réponses obtenues, il m'a été possible de faire ressortir des points communs entre les compositeurs.

Le tableau suivant présente la liste des entrevues réalisées en indiquant le lieu et la date de chacune. Dans plusieurs cas, ma qualité de musicien traditionnel et compositeur dans les trois traditions étudiées m'a servi de carte de visite et de porte d'entrée et a permis de rapidement mettre mon informateur à l'aise et ainsi d'acquérir une grande quantité d'information de qualité en peu de temps. J'ai essayé autant que faire se peut de laisser parler mes informateurs, sans leur exposer ma propre opinion sur le sujet, du moins

pas au préalable, même si plusieurs me demandaient mon avis. Souvent, après avoir obtenu leur point de vue, j'exprimais le mien quand ils me le demandaient. Le tout se déroulait le plus souvent comme une conversation entre deux personnes sur un sujet commun qui les passionne. Comme je l'ai déjà souligné, même si je suis un peu l'autre, je ne perds pas de vue que je suis aussi le chercheur.

Tableau 2 – Liste des entrevues réalisées (lieu et date)

Nom	Lieu de l'entrevue	Date de l'entrevue
Jean-François Bélanger	Laval, Qc	29 juin 2006
Richard Forest	Montréal, Qc	10 août 2006
Ross Griffiths	Montréal, Qc	18 août 2006
Patrick Hutchinson	Providence, RI	20 août 2006
Liz Carroll	Montréal, Qc	27 août 2006
Claude Méthé	Ste-Béatrix, Qc	3 décembre 2006
Jean-Claude Mirandette	Ste-Émilie, Qc	5 décembre 2006
Michel Bordeleau	Joliette, Qc	5 décembre 2006
Brenda Stubbert	North Sydney, N-E	25 octobre 2006
Otis Tomas	Englishtown, N-E	27 octobre 2006
Jerry Holland	North Sydney, N-E	26 octobre 2006
Packie Manus Byrne	Ardara, Irlande	4 mai 2007

3.4.2 Exemples musicaux

La simple utilisation d'un questionnaire n'aurait pas suffi à faire ressortir tous les aspects de la singularité des compositeurs qui m'intéressaient. Au-delà de la singularité dans l'approche du compositeur par rapport à la composition, je m'intéressais aussi à la question de la signature musicale, qui est à mes yeux la singularité la plus forte. J'ai donc demandé à chaque informateur de me jouer minimalement deux pièces, que j'ai enregistrées (ou tirées d'un enregistrement commercial), c'est-à-dire :

- la pièce qu'ils ont composée qui est la plus connue (à leur opinion);
- la pièce qu'ils ont composée qu'ils préfèrent, qui correspond le plus à leur style de composition ou à leur signature musicale, au-delà de son appréciation dans le milieu.

La collecte des exemples sonores avait pour but de permettre une notation musicale aux fins de visualisation et d'analyse; de réaliser une analyse comparative de ce qui plaît à la communauté et de ce qui plaît au compositeur ainsi que d'en expliquer les raisons; d'identifier des éléments d'une signature compositionnelle.

3.4.3 Questions d'entrevues

Toutes les questions ont été posées oralement et pas nécessairement dans l'ordre où elles figurent dans le questionnaire présenté plus loin. Souvent, quand le compositeur parlait d'un sujet du questionnaire sans que je n'aie encore abordé la question, je le laissais poursuivre. Les enregistrements³¹ ont été transférés sur mon ordinateur et une copie CD a été faite de chaque entrevue. Les entrevues ont duré de soixante (60) à cent vingt (120) minutes chacune, y compris la collecte des exemples sonores. Voici le contenu du questionnaire.

A. Renseignements et habiletés de base

- Quel âge avez-vous?
- De quel(s) instrument(s) jouez-vous et depuis combien de temps?
- Quelle est votre formation musicale?
- Depuis quand êtes-vous exposé à la musique traditionnelle?
- Où jouez-vous surtout? Par ordre d'importance (ex. : maison, sessions, danse, concerts, galas, concours, festivals, groupe régulier)

B. Étiquettes

³¹ Toutes les réponses ont été enregistrées à l'aide d'un appareil d'enregistrement numérique de type *Edirol R-1* au moyen des microphones internes de l'appareil.

- Comment appelez-vous la musique que vous composez?
- Comment appelez-vous ce que vous créez?
- Comment appelez-vous l'activité de création que vous pratiquez?

C. Importance du répertoire

- Combien de pièces avez-vous composées? (reels, giges, autres)
- Avez-vous des types de danses préférées? Des tonalités préférées?

D. Motivations à composer et originalité

- Pourquoi composez-vous de la musique de danse traditionnelle?
- Ne trouvez-vous pas que le répertoire est déjà suffisamment vaste?
- Est-ce que vous composez pour votre propre plaisir ou en espérant que d'autres vont aussi jouer vos morceaux ou les deux?
- Est-ce important pour vous d'apporter du nouveau?
- Pensez-vous contribuer de façon originale à la tradition? Comment?
- Quand vous avez une idée, est-ce que vous essayez de vérifier si elle n'existe pas déjà? Comment? (Internet, amis, etc.)
- Quelles sont les qualités d'une bonne composition de musique traditionnelle d'après vous?

E. Transmission

- Est-ce que vous écrivez ou enregistrez vos idées?
- Vos pièces sont-elles jouées? Enregistrées sur disque?

F. Inspiration

- Comment vos idées vous viennent-elles? (p. ex. : soudainement, en dormant, en conduisant, en jouant, en travaillant, après un festival, etc.)
- Y-a-t-il des périodes de l'année ou de la journée où vous avez plus d'idées de composition?
- Y-a-t-il des musiciens traditionnels qui vous ont influencé plus que d'autres? Lesquels?
- Aimez-vous d'autres genres de musique? Quel type de musique écoutez-vous autres que traditionnelle?

3.5 Présentation des résultats et analyse des données

Les résumés des entrevues réalisées avec chacun des compositeurs, les résultats en quelque sorte, sont présentés dans la section suivante. Ces résultats sont ensuite repris dans plusieurs tableaux synthétiques en fonction du sujet abordé. Les compositions sont présentées en notation musicale habituelle. L'analyse et la discussion qui s'en suivent sont basées sur les transcriptions et les tableaux synthétiques, tout en mettant en perspective les éléments rapportés dans la revue de littérature. Une attention particulière a été portée à la validation et à l'amélioration du modèle de procédé compositionnel de Quigley.

4 Portraits des compositeurs

Dans cette section, je présente d'une part un résumé de chacune des entrevues réalisées avec les compositeurs et d'autre part, des informations complémentaires les concernant. Chaque portrait commence par une photo du compositeur, habituellement prise à partir de leur site web personnel s'ils en ont un, ou d'un autre site web. Vient ensuite une discographie centrée sur les enregistrements commerciaux où on retrouve le compositeur jouant sa ou ses propres compositions. J'ai indiqué le nombre de pièces du compositeur que contient l'album, ou les titres des pièces composées qu'on retrouve sur l'album quand il n'y en a que quelques-unes. Certains des compositeurs sont régulièrement invités par d'autres artistes pour jouer sur des enregistrements comme musiciens, non pas comme compositeurs. Il aurait été long et peu pertinent pour cette recherche de lister ces participations. De même, il existe souvent des pièces de certains compositeurs interprétés par d'autres artistes. Si je mentionne à l'occasion ces enregistrements, je n'en fais pas la liste dans la partie discographie. Chacun des résumés est présenté en six sections qui constitueront la base de l'analyse et de la discussion dans la prochaine partie du mémoire : cheminement musical; motivations et inspiration; procédé compositionnel; répertoire; originalité et signature; transmission. La partie répertoire mentionne pour chacun des compositeurs les titres des deux pièces de leur répertoire dont je présente les transcriptions et l'analyse musicale dans la section analyse du mémoire. Ces pièces sont également présentées sur le CD qui accompagne le mémoire et proviennent soit des enregistrements faits lors des entrevues soit d'enregistrements commerciaux. La première pièce correspond à la pièce la plus connue du compositeur et la deuxième est la pièce (ou l'une des pièces) qu'il préfère parmi ses compositions. Lorsque possible, j'ai donné priorité à la forme du reel afin de pouvoir plus facilement comparer les pièces des différents compositeurs.

4.1 Jean-François Bélanger



Figure 1 – Jean-François Bélanger
(Photo : www.jfbelanger.com)

4.1.1 Discographie

- Jean-François Bélanger. Cap-aux-Sorciers. 1995. (22 compositions)
- Jean-François Bélanger. Avant la Dérive. 1999. (30 compositions)
- Jean-François Bélanger. Les Mauvais Conseils. 2003. (9 compositions instrumentales et 4 chansons)

4.1.2 Cheminement musical

Jean-François Bélanger est un homme de trente-deux (32) ans, psychiatre de profession. On peut le considérer comme un multi-instrumentiste. Il habite Laval, au Québec, mais a grandi dans la région de Lanaudière, jusqu'à son arrivée à Montréal pour ses études de médecine. Bien que ses parents ne soient pas musiciens et qu'il n'ait pas grandi dans un milieu de musique traditionnelle, il se souvient avoir entendu dans son enfance son oncle violoneux jouer à quelques reprises. De huit à quatorze ans, il a pris des cours de violon classique. Il affirme avoir toujours eu de la difficulté à lire la musique, particulièrement le rythme, et il apprenait le plus souvent par oreille. À l'adolescence, il s'est intéressé à la musique populaire (p. ex. : Beau Dommage) et il a commencé à jouer du violon pour accompagner des amis dans ce style. Puis, il a découvert la musique traditionnelle avec un enregistrement de « Barde » et les disques de « La Bottine Souriante ».

Apprenant cette musique par lui-même, il est arrivé quand même à la comprendre : « J'ai attrapé le swing du jour au lendemain ». Il s'est aussitôt mis à composer dans ce style. En 1994, il a gagné le concours « Cégep en spectacle » au niveau provincial grâce à quelques-unes de ses pièces qu'il a arrangées et interprétées avec des étudiants en musique du Cégep de Joliette. Approfondissant ensuite sa connaissance de la musique traditionnelle irlandaise, puis d'autres musiques traditionnelles (Inde, Scandinavie, etc.), il a appris aussi par lui-même la mandoline, la guitare et une foule d'autres instruments divers : bouzouki, concertina, banjo, quatre, sitar, nickelharpa, etc. Il compte à son actif deux albums de musique instrumentale qu'il a produit lui-même et un album contenant également des chansons. Il joue principalement à la maison avec des amis. Il ne se cantonne pas dans les musiques traditionnelles québécoises et irlandaises et s'intéresse à toutes sortes de musique, ce qui se reflète dans ses compositions. Il reconnaît que le fait de ne pas être un musicien professionnel présente des avantages et des inconvénients : « J'ai choisi un métier qui n'était pas la musique pour pouvoir faire de la musique sans compromis » mais « à moins de jouer, on se fait pas connaître ».

4.1.3 Motivations et inspiration

Jean-François Bélanger affirme composer pour son équilibre personnel et pour le plaisir de partager ses compositions : « Quand je suis content d'une pièce, il faut que je la montre à quelqu'un ». Il ne s'attend pas à ce que les musiciens jouant dans les sessions apprennent ses pièces car il reconnaît que ce ne sont pas en général des « tounes de sessions ». Il ne considère pas non plus qu'il compose de la musique de danse, n'ayant presque jamais joué pour la danse et n'étant pas un danseur lui-même. Pour lui, l'instrument détermine souvent le type de composition. Il compose davantage quand il en a le temps ou quand il découvre une nouvelle musique à travers ses achats de disques. Il peut identifier deux influences importantes : le violoneux irlandais Martin Hayes pour ce qui est du jeu et de la couleur au violon; la violoneuse américano-irlandaise Liz Carroll pour l'originalité de ses

compositions. En plus de la musique traditionnelle irlandaise et québécoise, il écoute toutes sortes de musique : heavy metal, funk, jazz, populaire québécois, dawg, tzigane, musiques turque, indienne, d'Europe de l'Est, du Maghreb, de Scandinavie, etc.

4.1.4 Procédé compositionnel

Il compose le plus souvent en jouant, en s'amusant sur un instrument, surtout au violon, mais aussi à la mandoline et à la guitare. Si une idée lui vient en tête, il l'oublie le plus souvent. Comme il chante mal, il préfère jouer un instrument pour mettre l'idée « dans ses doigts ». Ses idées de composition arrivent sans prévenir : « J'ai pas l'impression que c'est moi qui décide souvent des tounes. Ça sort. J'ai un filon qui est pas long. Faut que je l'exploite là, pas demain. Demain, elle est plus là la toune ». Il enregistre de courts segments, les retravaille, puis finalise une section ou toute la pièce. Le lendemain, il réécoute le tout. En général, il respecte la tonalité de l'idée originale de la pièce. Il arrive rapidement à une version finale : « Un coup qu'est faite, on dirait qu'on peut pas y toucher, elle est comme ça, est comme ça ». Il travaille toutefois l'harmonie une fois la mélodie complétée. Ses pièces ne reçoivent pas de titres avant d'être enregistrées sur une production commerciale. Sur les enregistrements qui l'aident à mémoriser ses créations, il identifie une pièce selon la couleur ou la progression harmonique, ou selon la finale particulière qui la caractérise. S'il se désintéresse assez rapidement de ses compositions, il dit être content quand elles sont enregistrées sur disques car il n'a alors plus à s'en préoccuper.

4.1.5 Répertoire

Ses compositions dans le style québécois et celtique comptent environ cent cinquante (150) pièces, surtout des reels car il a « plus de temps pour mettre des couleurs dans un reel que dans une gigue ». Parmi ses compositions préférées, on retrouve la *valse Listigri* parue sur son troisième album et un reel récent sans titre présenté dans la partie analyse musicale. Sa composition la plus jouée dans les sessions serait *Requiem pour le pendu*,

une pièce en métrique de 7/8, qui a quand même une couleur bien québécoise selon lui.

4.1.6 Originalité et signature

Pour Jean-François Bélanger, il est plus important de trouver des mélodies innovatrices que de sonner traditionnel : « J'aime ça quand ça sonne différent parce que des belles pièces traditionnelles, il y en a des tonnes ». Il porte moins d'affection à ses compositions qu'il juge moins innovatrices. Il avoue mélanger délibérément les genres par exemple en ajoutant une touche scandinave à un reel « celtique ». Il recherche les séquences d'accords inusités, parfois les teintes *bluesy* ou arabisantes. S'il ne fait pas sciemment des « tounes croches ³² » pour surprendre, il ne cherche pas non plus à rendre les pièces « carrées » (multiples de quatre mesures) car avant tout « la mélodie doit être belle ».

4.1.7 Transmission

L'enregistrement de trois CD commerciaux qu'il a lui-même produits, un trait courant en musique traditionnelle, constitue le principal moyen de transmission de ses pièces. Cela ne représente pour le moment qu'une petite partie de ses compositions : « J'aimerais les diffuser [davantage] mais pas à n'importe quel prix ». En effet, pour lui, l'habillage, l'arrangement, les harmonies, sont tout aussi importants que la mélodie. Il n'existe pas à ma connaissance de transcriptions publiées de ses compositions. On retrouve des pièces de Jean-François Bélanger sur divers albums produits au Québec, notamment « L'Orchestre de Monsieur Lambert » (2006), « La Bottine Souriante » (*J'ai jamais tant ri*. 2003), « La Volée d'Castors » (2003), Nicholas Williams (*The Crooked River*. 2001) et *100 ans de musique traditionnelle québécoise* (2000).

³² Voir glossaire.

4.2 Michel Bordeleau



Figure 2 – Michel Bordeleau
(Photo : www.acpo.on.ca/claude/bottine/michel-b.htm)

4.2.1 Discographie

- La Bottine Souriante. J'voudrais changer d'chapeau. 1988. *Quatre fers en l'air*.
- La Bottine Souriante. Jusqu'aux p'tites heures. 1991. *Nuit sauvage et Fleur de mandragore*.
- La Bottine Souriante. La Mistrine. 1994. *Reel de la sauvagine*.
- La Bottine Souriante. En spectacle. 1996. *A travers la vitre*.
- La Bottine Souriante. Xième (Rock and Reel). 1998. *La croisée des chemins*.

4.2.2 Cheminement musical

Michel Bordeleau est un violoneux, mandoliniste, guitariste, percussionniste et chanteur de quarante-deux (42) ans qui habite Joliette dans la région de Lanaudière. Il a grandi près de Joliette mais pas dans un milieu de musique traditionnelle. Il a d'abord appris la guitare dans le style des chansonniers québécois à l'adolescence, pour ensuite passer à la musique traditionnelle à la mandoline, puis au violon au début de l'âge adulte. Autodidacte, il a appris à l'oreille seulement. Assez jeune, il est devenu musicien professionnel. Il a fondé le groupe « Manigance » avec Paul Marchand, en 1982, et il a été

membre du célèbre groupe « La Bottine Souriante » de 1987 à 2002. Bien qu'il soit très actif musicalement dans toutes sortes de projets, on le voit maintenant surtout sur scène comme membre du groupe de chanteurs « Les Charbonniers de l'Enfer ». Michel Bordeleau joue surtout à la maison ou en concert et parfois en session avec des amis. La composition et sa vie d'artiste sont deux mondes à part. Il estime qu'il joue et compose de la musique traditionnelle québécoise : « je m'inscris dans une continuité de ce qu'il y a eu avant moi et ce qu'il y aura après moi ». Son goût pour la composition est venu dès qu'il a appris le violon. Le violon signifie pour lui une grande liberté d'imagination.

4.2.3 Motivations et inspiration

La composition est pour Michel Bordeleau un plaisir très personnel. Il ne compose pas pour des gens ou des occasions. La composition est avant tout un moyen pour lui de libérer des émotions : « Le fait de composer des airs a toujours été pour moi un moyen de relâcher une soupape. Souvent, c'est comme si j'avais un trop plein, j'avais quelque chose à dire. C'est la musique qui le dit. Pis, un coup que c'est dit, c'est dit ». Il identifie trois phases dans sa vie de compositeur. Pendant la première phase, très tourmentée, il composait des suites de pièces en trois parties avec de longues phrases, le tout n'étant pas typique des formes traditionnelles. Dans la deuxième phase, il composait de façon plus carrée, plus irlandaise dit-il, des mélodies plus conventionnelles. Enfin, dans l'actuelle troisième phase, où il comprend et maîtrise bien la tradition québécoise, il se plaît à écrire des « tounes croches » et plutôt joyeuses. Cette troisième phase correspond à une certaine maturité, à un mieux-être qui s'est progressivement installé dans sa vie. Musicalement, elle correspond aussi à une meilleure maîtrise des notions plus théoriques de la musique, ce qu'il regrette un peu : « J'aimerais revenir à l'époque où je comprenais moins ce que je faisais...je pense que ça me donnait plus de liberté ». Sans qu'il n'ait jamais eu de maître, ses influences pour le jeu de violon et pour la couleur qu'il recherche jusqu'à un certain point dans ses compositions sont Louis Pitou Boudreault, violoneux

du Lac St-Jean, et André Alain, violoneux de Portneuf, tous deux morts maintenant. Il fait remarquer que, si la région de Lanaudière est reconnue comme bastion de la musique traditionnelle au Québec, elle n'a pas de style de musique instrumental particulier, comme la région de Québec. Par contre, il y a toute une tradition au niveau de la chanson traditionnelle dans plusieurs familles. Il a écouté beaucoup de musique rock dans sa jeunesse et associe le tapping de pied au rock. Il écoute du bluegrass et toutes sortes de musiques acoustiques.

4.2.4 Procédé compositionnel

Tout d'abord, une idée musicale lui vient en tête. Il l'essaie ensuite au violon dans la tonalité dans laquelle il l'a entendu dans sa tête et il la développe. Puis, il enregistre le résultat et le figole pendant quelques jours. Parfois, cela ne mène nulle part. Il a ainsi plusieurs segments inachevés de pièces sur cassettes. Ces moments intenses de composition sont « comme une bulle qui arrive au milieu de la vie ». Fait remarquable, il tape toujours des pieds quand il compose. Ses pièces n'ont pas de titres. Il en donne seulement si elles sont enregistrées commercialement. Il a remarqué qu'il compose plus l'été qu'à d'autres moments, mais n'importe quand dans la journée. Il a aussi souvent composé lors de tournées et en voyage. Dans sa première phase surtout, il pouvait lier ses moments de composition à des moments d'instabilité et de changement.

4.2.5 Répertoire

Michel Bordeleau a composé plus de cinquante (50) pièces, bien qu'il en ait oublié plusieurs. Il s'agit presque seulement de reels ou « d'airs » de musique car il dit ne pas bien sentir les différences entre les formes binaires propres à la danse : galope, cotillon, etc. Il ne joue pas pour la danse qu'il ne connaît pas bien. Il a composé très peu de 6/8 ou de valse, des formes qu'il sent moins au violon. Ses pièces les plus connues sont celles qu'il a enregistrées avec la Bottine souriante soit *Les quatre fers en l'air* et *Fleurs de mandragore*, deux pièces qu'il ne trouve pas croches, bien qu'elles le soient!

La pièce *Les Quatre fers en l'air* a été enregistrée par plus d'une douzaine de groupes différents en Europe et en Amérique du Nord. Sa pièce préférée actuellement est un reel en do sans titre.

4.2.6 Originalité et signature

Michel Bordeleau pense qu'en musique traditionnelle, « l'expression individuelle est surtout dans le jeu ». S'il décrit ses premières compositions comme troublées et complexes, il ne croit pas que ses pièces portent une signature qui lui est propre. Il espère néanmoins apporter dans ses compositions une certaine complexité rythmique, ce qui le stimule. Pour lui, une bonne pièce traditionnelle québécoise est croche, elle comporte des modulations entre les parties et elle doit contenir des surprises.

4.2.7 Transmission

Michel Bordeleau ne sent pas le besoin de partager ses compositions. Il ne juge pas important non plus qu'elles soient jouées par d'autres. Il n'a jamais poussé ses compositions dans « La Bottine Souriante ». Seulement six de ses pièces ont été enregistrées avec eux, ce qui est étonnant compte tenu de la diffusion qui aurait été possible. C'est souvent avec l'encouragement d'André Marchand, ancien guitariste de « La Bottine Souriante » et collègue des « Charbonniers de l'Enfer », qu'il a dévoilé ses pièces, sinon il ne l'aurait pas fait spontanément. On retrouve des transcriptions de trois de ses pièces dans la collection *Danse ce soir* de Laurie Hart et Greg Sandell (2001).

4.3 Packie Manus Byrne

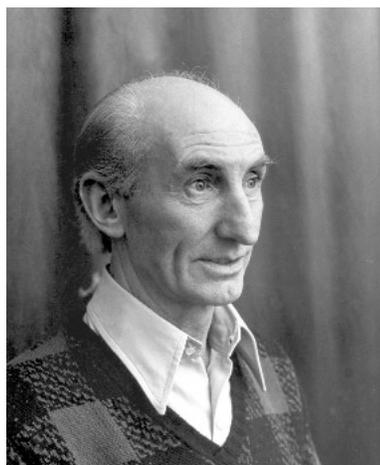


Figure 3 – Packie Manus Byrne
(Photo : www.rogermillington.com/packiebio.html)

4.3.1 Discographie

- Packie Manus Byrne : Songs of a Donegal Man. 1975. Topic Records 12TS257.
- Packie Byrne and Bonnie Shaljean. The Half Door. 1977. Dingle's Records DIN 302.
- Packie Byrne and Bonnie Shaljean. Roundtower. 1981. Dingle's Records DIN 311.
- Packie Manus Byrne. From Donegal and Back! 1995. Veteran VT132.

4.3.2 Cheminement musical

Packie Manus Byrne est un homme de quatre-vingt-onze (91) ans vivant à Ardara, dans le nord-ouest de l'Irlande. Connu surtout comme chanteur, il a été très actif dans le circuit des *folk clubs* en Angleterre, depuis les années 1960 jusqu'à sa retraite à la fin des années 1980, particulièrement en duo avec la harpiste Bonnie Shaljean. Virtuose du flageolet, conteur, homme de théâtre, il remportait un franc succès partout où il se présentait. Packie Byrne a exercé tous les métiers, parallèlement à sa carrière de chanteur et de musicien. Il a même tenu un rôle important dans le film *Black Jack* du réalisateur Ken Loach. Il a écrit son autobiographie en 1989. Comme il se plaît à le rappeler, il ne peut pas vraiment dire quand il a commencé à

chanter et à jouer de la musique, car il a grandi baigné dans la tradition. Vivant parfois en Irlande et parfois en Angleterre entre l'âge de vingt (20) ans et soixante-quinze (75) ans, il a connu l'époque de la musique *ballroom* et a même joué du saxophone (à l'oreille!) dans des orchestres populaires anglais. Cependant, avec le revival folk de la fin des années 1950, il avait retrouvé l'ambiance intime de partage de sa jeunesse. La mémoire exceptionnelle de cet homme est typique des gens issus d'une tradition orale.

4.3.3 Motivations et inspiration

Packie Byrne compose surtout pour sa satisfaction personnelle, pour le plaisir de créer quelque chose de nouveau. Il se rappelle que, dans sa jeunesse, il tirait une certaine fierté de la composition, même s'il savait que des personnes plus expérimentées pouvaient composer de meilleures pièces que les siennes. Cependant, il ressent aussi beaucoup de satisfaction quand d'autres musiciens jouent ses pièces : « *You then know you've done something worthwhile* ». Certains lieux et moments lui semblent plus propices à la composition, par exemple, sous un arbre par une journée venteuse : « *because there's so many sounds going up the tree that it will turn into music* ». Il se rappelle qu'étant jeune, des idées lui venaient souvent à l'église, pendant la messe qu'il écoutait distraitement. Les voyages en train avec le rythme constant des roues sur les rails sont aussi propices à son inspiration. Packie Byrne n'a pas remarqué s'il avait plus d'idées de pièces à des moments particuliers mais il a observé que les périodes de création viennent par vague. Son oncle « Big Pat », qui habitait la maison voisine quand Packie Byrne était enfant, a été sa principale inspiration pour la composition instrumentale, car « Big Pat » composait beaucoup de pièces pour le violon. Une autre influence a été le violoneux Paddy Boyle *na ropa* (le cordier). Packie Byrne ne se rappelle pas si les violoneux de son enfance s'affichaient comme compositeur. Même s'ils avaient joué leurs propres compositions, il n'aurait pas su faire la différence. Il pense même qu'ils cachaient délibérément leurs compositions : « *They would not let you know that it was one made of fresh air* ». Packie Byrne ne pense pas avoir été

beaucoup influencé par les autres genres de musiques qu'il écoutait, sauf le *ballroom music* à une époque de sa vie. Depuis qu'il souffre d'arthrite, il n'a plus composé de pièce instrumentale, car il ne peut plus jouer de flageolet. Par contre, il compose encore des chansons.

4.3.4 Procédé compositionnel

Pour Packie Byrne, la composition commence par l'apparition d'un motif dans sa tête. Ce motif lui reste en tête, souvent le soir, et il évolue jusqu'à devenir une mélodie complète. Parfois, il compose en rêvant la nuit. Il n'enregistre jamais : « *Hopefully, it will stay in the head and if it doesn't, tough luck* ». Les idées peuvent être assez complètes quand elles apparaissent. Même s'il pense qu'une pièce n'est jamais parfaite, il trouve très difficile de changer l'idée originale qui lui est venue : « *It's very hard to change that; it will go back to the original anyway* ». Cette inéluçabilité de l'idée première est exacerbée par le fait que tout se passe dans sa tête puisqu'il n'écrit pas la musique ni n'utilise d'enregistreuse. Il pense de toute façon que la première idée est souvent la meilleure. Il avoue s'être souvent inspiré consciemment de mélodies existantes pour en créer de nouvelles, les améliorer ou encore les « transposer » dans d'autres rythmes. Il prend par exemple une marche et la joue en air lent, ajoutant des notes pour accommoder le genre, ou il fait une gigue à partir d'un *highland*³³ : « *You could do it in a way that a listener wouldn't know it was the tune you were thinking of* ». À cause de cette fluidité de la forme, ses compositions apparaissent parfois comme membres d'une même famille liés par une séquence de notes particulières : « *You don't really know how it's going to turnout. Leave it alone and it will start to be something* ».

4.3.5 Répertoire

Packie Byrne a composé des gigues, des highlands, des hornpipes et des reels, bien qu'il aime moins cette dernière forme. Durant la période où il jouait dans les orchestres *ballroom* anglais, il a composé des *foxtrots*, des

³³ Voir glossaire.

quicksteps et des valse de style anglais. La plus grande partie de ses compositions ont été perdues fautes d'être écrites ou enregistrées. Ses pièces les plus connues sont les gigue *Stepping Stones* et *McShane's rambles*. Cette dernière fait partie de la catégorie « variante » car elle a été élaborée à partir d'une chanson existante. Sa pièce préférée est un air lent qu'il appelle *The Firestone Lullaby*. Il avoue s'être basé pour le début de cette pièce sur une mélodie existante qu'il a grandement changée et améliorée. Il se servait de *The Firestone Lullaby* pour accompagner le récit d'un conte.

4.3.6 Originalité et signature

Packie Byrne ne cherche pas à innover dans les pièces de danses : « *jigs and reels, you want to keep them as traditional as possible* ». Par contre, dans les airs lents, il se permet plus de liberté. Pour lui, comme il écrit encore beaucoup de chansons, la principale qualité d'un air est qu'il soit possible de le chanter et d'y mettre des paroles facilement. Pour toute mélodie, il recherche une logique et une honnêteté : « *I don't like a tune that's played to entertain people* ». Il veut dire qu'il ne cherche pas à éblouir techniquement par ses pièces. Pour lui, la signature est inévitable : « *It's like talking with a certain accent. It something you can't help* ». En effet, ses pièces de danse ressemblent beaucoup à celles de son répertoire habituel. Elles couvrent un faible registre, souvent une octave plus une ou deux notes. Pour lui, les ornements ne font pas partie de la pièce.

4.3.7 Transmission

Packie Byrne a peu enregistré ses propres compositions instrumentales sur les disques qu'il a faits. Il a par contre enregistré plusieurs de ses chansons car il est avant tout connu comme chanteur. La collection du répertoire de Packie Byrne que j'ai compilée avec Steve Jones présente une quinzaine de ses compositions. C'est aujourd'hui, avec le CD qui l'accompagne, le principal moyen de transmission des quelques compositions instrumentales qui nous restent de lui.

4.4 Liz Carroll



Figure 4 – Liz Carroll
(Photo : www.myspace.com/lizcarrollmusic)

4.4.1 Discographie

- Liz Carroll. Liz Carroll. 1988. (20 compositions)
- Liz Carroll. Lost in the Loop. 2000. (13 compositions)
- Liz Carroll. Lake Effect. 2002. (25 compositions)
- Liz Carroll and John Doyle. In Play. 2005. (23 compositions)
- Trian. 1992. (4 compositions)
- Trian II. 1995.

4.4.2 Cheminement musical

Liz Carroll est une violoneuse compositrice de quarante-neuf (49) ans originaire de la région de Chicago. Née de parents irlandais, elle a grandi dans la communauté irlandaise de Chicago. Son père jouait de l'accordéon dans le style traditionnel, et elle a commencé sur cet instrument à l'âge de six ans. Elle a reçu une formation classique au violon à partir de l'âge de neuf ans, ce qui a été très bénéfique pour sa maîtrise de l'archet, selon elle. La religieuse qui lui enseignait ne l'a jamais empêchée de jouer de la musique irlandaise au violon. Liz Carroll signale avoir commencé à composer très jeune, soit vers l'âge de huit ans, des pièces dans le style traditionnel irlandais. Jeune championne de violon dans les concours de musique irlandaise, elle a d'abord été reconnue pour sa maîtrise de l'idiome

traditionnel. Elle est maintenant renommée pour l'originalité et le côté innovateur de ses compositions, tout autant que pour son jeu de violon extrêmement dynamique.

4.4.3 Motivations et inspiration

Liz Carroll affirme composer avant tout pour son propre plaisir, jamais en cherchant à tout prix que ses pièces deviennent populaires, ce qui ne l'empêche pas d'apprécier le fait que ses pièces soient jouées par d'autres. Elle s'attend à ce que plusieurs de ses compositions jouées dans les sessions ou sur des enregistrements passent de mode, mais elle espère quand même que la tradition en retiendra quelques-unes : « *I don't think I'll mind, you know, if a few years from now, when we're all gone, it'd be nice if some of those stay around* ». Pour elle, la composition n'est pas reliée aux émotions. Elle identifie quatre principales sources d'inspiration :

- L'inspiration surprise : « *Sometimes, you're walking down the street and a melody comes to you* ».
- Le défi ou « *What could I come up with* » : Il s'agit de s'installer devant le piano ou au violon et de se donner le défi de créer. Le défi consiste aussi à faire quelque chose dans le format limité d'une pièce de danse : « *You've got this little space – eight bars – to get something right* ».
- La commande : Liz Carroll se met en « mode composition » dès qu'on le lui demande. Ainsi, elle a composé des mélodies pour des pièces de théâtre. Elle reçoit de plus en plus de commandes de composition. Elle aime aussi écrire des pièces pour des gens en particulier, surtout des musiciens, en espérant qu'ils passeront un moment agréable à les jouer.
- L'inspiration contextuelle : Elle consiste après avoir joué une pièce du répertoire traditionnel, à créer une nouvelle pièce qui s'enchaîne bien avec la première, de trouver un complément valable à une autre pièce.

Elle se dit peu influencée dans ses compositions par d'autres types de musique, même si elle écoute du pop américain, du rock ou même de la musique africaine.

4.4.4 Procédé compositionnel

Liz Carroll écrit la musique facilement. Aussitôt qu'elle a une idée, elle l'écrit. Souvent, elle s'empresse aussi de l'enregistrer, non pas pour s'en souvenir, mais parce qu'elle est impatiente de l'accompagner au piano, de trouver les accords qui vont avec la pièce. Même si elle a écrit quelques pièces destinées à la flûte ou à l'accordéon, son instrument de prédilection pour composer demeure le violon. Elle cherche à écrire des « *fiddler friendly tunes* » - des pièces qui conviendront bien au violon. Les qualités qu'elle recherche dans une pièce sont : des notes attirantes (« *Notes appeal to you* »), le plaisir de la jouer (« *Fun to play. Exhilarating factor* »), une logique parfaite et des questions-réponses formidables. Elle cherche aussi à ce que ses deuxième parties de pièce ne soient pas trop évidentes : « *It shouldn't be obvious. Anybody can do that* ». Mais plus que tout, s'inspirant en cela de ce que son grand-père violoneux lui disait, elle cherche à être honnête, à ne pas forcer une émotion qui n'est pas là : « *I don't like to try to pull tugs on anybody...you try do it from an honest place* ». Ceci s'applique autant dans son jeu que dans ses compositions d'après elle.

4.4.5 Originalité et signature

Liz Carroll reconnaît avoir connu plusieurs phases de composition. La grande originalité de ses compositions à la fin de l'adolescence et au début de l'âge adulte correspond à une période où il y avait peu de nouveaux disques de musique traditionnelle irlandaise qui sortaient chaque année. En faisant référence à son comparse de l'époque, le musicien-compositeur Jimmy Keane, elle affirme : « *We ran out of tunes. It was not important that it was pretty, it was important that it was new notes and that it was a challenge* ». Par la suite, elle est entrée dans une phase où, autant dans son jeu que dans ses compositions, elle essayait de se cacher : « *It's nice if I can conceal*

me ». Elle avait pour idéal de faire en sorte que la pièce elle-même ressorte plutôt que le musicien qui la joue. Elle s'est rendu compte assez vite que ce n'était pas possible et que le naturel revenait au galop. Liz Carroll croit détenir une faculté spéciale : « ...*everybody else can hear what they want, but I can follow through because I'm not hearing the other tune; I'm just hearing where I'm headed. It's a good gift to have. It's the best one I ever got* ».

4.4.6 Répertoire

Le répertoire composé par Liz Carroll compte environ deux cent (200) pièces, surtout des reels et des gigue. Au cours des dernières années, elle a composé plusieurs airs lents qu'elle juge très satisfaisants. Elle n'a pas de tonalités préférées mais elle compose beaucoup dans les tons mineurs, qu'elle ne trouve pas tristes : « *If you'd listen to my tunes, you wouldn't find them to be sad* ». Elle a composé une pièce intitulée *The Fiddler's Key* dans la tonalité de *sol* mineur, ce qui en dit long sur la qualité « violonistique » de cette tonalité. Mick Moloney, ethnomusicologue et musicien irlandais, a dit à Liz Carroll, pour résumer une des caractéristiques de ses pièces : « *Your tunes are all over the place* ». En effet, les pièces qu'elle compose tendent à exploiter le registre complet du violon en première position. Elle aime particulièrement les pièces qui ont une partie basse (corde de *sol*). Ses deux pièces préférées sont *The Road to Recovery* et *Lost in the Loop*. Sa pièce la plus connue est *Wissahickon Drive*, un reel en *la* qu'elle a composé au début des années 1980, qui est devenu très populaire non pas sur la scène irlandaise mais plutôt au Cap Breton. Elle ne trouve pas cette pièce représentative de ce qu'elle compose habituellement.

4.4.7 Transmission

Même si plusieurs groupes ou artistes, tels que Sharon Shannon, « Solas » ou « The Cotters » ont enregistré certaines de ses pièces, c'est plutôt par ses propres disques (huit dont quatre en solo) qu'elle fait connaître ses compositions. Souvent, elle enseigne ses propres pièces quand elle donne

des ateliers de violon dans les festivals, s'assurant ainsi qu'aucun élève ne lui dise qu'il connaît la pièce traditionnelle qu'elle aurait pu enseignée. Elle a l'intention de publier un recueil de ses compositions mais elle n'a pas encore commencé à y travailler. Les partitions d'une quarantaine de ses compositions sont disponibles sur son site web (www.lizcarroll.com).

4.5 Richard Forest



Figure 5 – Richard Forest
(Photo : www.pages.videotron.com/tradison/)

4.5.1 Discographie

- Tradison. Tradison de passage. 1986. (8 compositions)
- Tradison. Inédit. 1990. (20 compositions)
- La Grande Chaîne. 1996. (2 compositions)
- Francine Labrie et Bardi-Barda. La monoparentale du Plateau Mont-Royal. 1996. (6 compositions)
- Domino. Domino. 1998. (12 compositions)
- Domino. Pris au jeu. (12 compositions)

4.5.2 Cheminement musical

Richard Forest est un violoneux-compositeur de cinquante (50) ans de Montréal³⁴ qui joue surtout pour la danse traditionnelle au Québec mais aussi aux États-Unis. Il a grandi à Montréal mais il connaît depuis l'enfance des musiciens traditionnels de sa famille maternelle, issue de Lanaudière. Sa mère pouvait jouer au violon quelques airs qu'elle avait appris de son propre père. Richard a d'abord joué un peu de piano et de guitare à l'adolescence et il n'a commencé le violon qu'à dix-huit (18) ans, le tout à l'oreille.

Rapidement, il a commencé à jouer dans les fêtes de quartier à Montréal pour peu après accompagner la troupe de danse traditionnelle « Les Tournesols ». Parallèlement à son travail à Hydro-Québec dans différentes fonctions, il joue depuis ses débuts dans plusieurs groupes tels que

³⁴ Il vit maintenant à Longueuil, depuis l'été 2007.

« Tradison », « La Grande Chaîne », « Bardi-Barda », « Domino » et plus récemment « Réveillons » et « Rapetipetam ». Il a été amené à participer à plusieurs festivals, un peu partout en Amérique du Nord, en tant que musicien traditionnel québécois. Il participe à ces festivals pour accompagner la danse ou pour enseigner la musique québécoise au violon.

4.5.3 Motivations et inspiration

Richard Forest a commencé à composer pour la danse, espérant ainsi attiser l'ardeur des danseurs avec de nouvelles pièces. Mais pour lui, la composition est avant tout une façon d'exprimer ses sentiments : « j'ai composé beaucoup quand j'étais triste...c'était comme si je me parlais...comme si la toune me comprenait ». L'inspiration lui vient souvent au retour du travail ou d'un festival. Plus il joue plus il a d'idées. Depuis quelques temps, il joue moins et trouve que « le lien entre le cœur et l'instrument se fait moins ». Parmi les musiciens qui l'ont influencé, on compte l'accordéoniste-compositeur Philippe Bruneau et le célèbre violoneux Isidore Soucy. Il écoute peu d'autres types de musique.

4.5.4 Procédé compositionnel

Richard Forest se considère doué : « J'ai une facilité à faire des mélodies que d'autres n'ont pas ». Il préfère l'inspiration intuitive : « Je trouve mieux [meilleures] les compositions qui viennent spontanément », ce qui est le cas pour plus de la moitié de ses compositions. S'il n'est pas inspiré, il tombe dans les formules déjà connues.

4.5.5 Répertoire

Richard Forest ne se considère pas prolifique. Il a composé environ cinquante (50) pièces dont la moitié est constituée de reels et le restant de valse et de 6/8. Il compose beaucoup en mode mineur et se contraint souvent aux possibilités de l'accordéon diatonique. Sa composition la plus connue est sans doute le *Reel de Mattawa* qu'il a composé en 1979. Ce reel entraînant est toujours beaucoup joué dans les sessions et soirées de danse. Richard pense que cette pièce transmet l'énergie de sa propre jeunesse.

D'autres pièces de sa création très connues sont le *Reel de Montebello*, la *Marche des élèves* et la *Valse des bois*. Ses pièces préférées sont le *Reel du releveur*, le *Reel à Ti-Bout'* et la *Valse du chandelier*.

4.5.6 Originalité et signature

Contrairement aux autres compositeurs québécois que j'ai étudiés, Richard Forest ne compose pas de « tounes croches ». Ce trait particulier vient sans doute du fait qu'il joue surtout pour la danse, et même souvent pour la contredanse de Nouvelle-Angleterre qui demande des pièces bien carrées en deux parties. Il ne déteste pas jouer des « tounes croches », mais elles doivent être « chantables ». Il a déjà eu comme idéal de ne jouer que ses compositions, un idéal qu'il a abandonné. Il cherche à composer des pièces simples, accessibles aux élèves, faciles à accompagner, à chanter, qui se retiennent facilement. Elles doivent aussi réveiller ou provoquer une émotion ou le goût de la danse et avoir une couleur québécoise. Il recherche une facilité de jeu avant tout pour lui-même mais aussi pour que les pièces aient plus de chances de plaire, d'être populaires. Cependant, il essaie d'innover tout en restant traditionnel : « Les compositions dans le folklore, ça reste ben personnel. Si ça n'apporte rien, c'est aussi ben de pas l'faire ».

4.5.7 Transmission

L'enseignement dans le cadre de festivals ou de *Fiddle Camps* est l'un des principaux moyens de transmission de ses pièces. Les enregistrements commerciaux qu'il a faits avec différents groupes ont servi aussi à diffuser sa musique, en particulier avec les groupes « Domino » et « Tradison ». Maintenant avec le groupe « Réveillons », un groupe axé davantage sur la chanson, Richard Forest trouve moins d'occasions de placer ses compositions. Deux petits recueils contenant chacun douze de ses compositions accompagnent les deux disques du groupe « Domino » (Domino 1999 et 2003). Finalement, quelques-unes de ses pièces apparaissent dans diverses collections écrites : Whitcomb (2001) et Hart et Sandell (2001).

4.6 Ross Griffiths



Figure 6 – Ross Griffiths
(Photo : www.poorangus.com/)

4.6.1 Discographie

Peel Regional Police Pipe Band. *Waulking the Beat*. 1997. *Ce CD contient quelques compositions de Ross Griffiths.*

4.6.2 Cheminement musical

Ross Griffiths est un mathématicien de trente-et-un (31) ans habitant le sud de l'Ontario. Il a commencé à jouer de la cornemuse écossaise à l'âge de neuf ans. Il joue également de la cornemuse irlandaise depuis quelques années. Ses compositions, qui sont destinées spécialement à la cornemuse écossaise, sont connues et jouées par les *pipe bands* les plus fameux de la planète. Même si son père jouait de la cornemuse, il a appris auprès de deux maîtres de l'instrument pendant onze ans. Il a fait partie d'un *pipe band* militaire dans la région de Windsor, avant de rejoindre en 1991 le « Toronto and District Caledonia Pipe Band », un groupe de classe un (mondiale) dans les compétitions de *pipe bands*, qui a fusionné avec le Peel Regional Police Pipe Band (PRPPB) en 1993. Ce groupe qu'il qualifie de « *cutting edge and contemporary* » l'a amené chaque année en Écosse pour les finales mondiales de l'âge de seize (16) ans jusqu'à vingt-trois (23) ans. Chaque dimanche pendant toutes ces années, il s'est rendu en voiture de Windsor à Toronto (quatre heures de route!) pour les pratiques qui avaient lieu tout l'après-midi, et, au printemps, le jeudi soir également. Je l'ai interviewé

pendant la courte période où il a demeuré à Montréal, soit moins d'une année. Il est retourné dans la région de Hamilton, Ontario, à l'automne 2006.

4.6.3 Motivations et inspiration

La compétition de *pipe bands* a été la principale motivation à composer de Ross Griffiths. En effet, la composition de nouveau répertoire fait partie de la tradition de la cornemuse écossaise depuis longtemps et il est courant pour les *pipe bands* d'arriver avec de nouvelles pièces lors de compétitions, surtout au niveau du PRPPB : « *We were a cutting edge pipe band. We wanted to stay on top. We didn't want just to play well together, we had to play new stuff. We had to play innovative, new compositions* ». Le PRPPB comptait un compositeur attiré en la personne de Perry Gauthier. Ce dernier a été un modèle et une inspiration pour Ross : « *He wrote some very cool music. He was very innovative* ». D'autres célébrités, par exemple Donald MacLeod, l'ont aussi beaucoup inspiré : « *He's responsible for piping the way I like it* ». Une première pièce composée à l'âge de quinze (15) ans a été apprise par d'autres, ce qui l'a encouragé à continuer. Un ami avec qui il a joué de la cornemuse depuis l'enfance, a été aussi une grande source d'encouragement. Ross Griffiths accordait beaucoup d'importance à son jugement car cet ami faisait partie du PRPPB, avait des goûts définis et savait intuitivement ce qui marcherait bien. Il était donc le premier à entendre ses nouvelles pièces. Après les premiers succès de Ross Griffiths au sein du PRPPB et même en dehors du groupe, l'attente était grande pour qu'il compose davantage. Une autre motivation importante à composer a été le côté exploratoire de la composition. Pour le mathématicien qu'il est, il y a aussi le défi que représente la composition de mélodies originales pour un instrument de neuf notes seulement : « *They [the pipes] confine you to this small kind of realm and you have to make it original. It's challenging. It's fun to solve that problem* ». Finalement, il admet qu'il manifeste une certaine paresse en composant : « *In some sense, it's almost easier to just try your hand at it before digging through books and books, listening to recording after recording to get some new stuff* ».

4.6.4 Procédé compositionnel

Ross Griffiths a essayé de composer ses pièces par le truchement de l'écriture, mais sans succès. Les pièces qui en résultaient étaient, pour lui, décevantes. Il s'est vite rendu compte que ses meilleures idées lui venaient après une période de pratique d'environ une heure (« *deep into practice* »). Des sections entières pouvaient ainsi apparaître à la suite d'autres pièces existantes : « *It just come after that, maybe it's a natural extension of another tune* ». Le plus important pour lui était d'adopter une attitude créatrice : « *The key is your head has to be into it. You have to be at least thinking of the possibility of writing something down all the time* ». Souvent, à pied, ou en voiture, il imaginait son *pipeband* entrant dans l'aire de compétition, les caisses claires jouant les deux séries de roulements habituels avant que les cornemuses ne commencent à jouer. Si la plupart de ses pièces portent un titre qui fait référence à une personne, cette personne n'a jamais été l'inspiration des pièces. Il n'a pas non plus écrit très souvent pour des occasions spéciales comme des mariages ou des enterrements, préférant écrire pour les compétitions : « *The payoffs were a lot better* ».

4.6.5 Originalité et signature

Ross Griffiths s'efforçait de ne pas écouter d'autres *pipe bands* ou des disques de *pipe bands* pour ne pas se laisser influencer : « *because I didn't want to rip off* ». Au moment où il est devenu membre du PRPPB, il sentait qu'il maîtrisait assez le langage de la cornemuse écossaise pour bien composer. S'il sent qu'il a une signature qui lui est propre, il ne peut la définir : « *I definitely think I'm speaking the language, but I feel I have my own personality within the language. It's just my two cents. What exactly it is? I don't know* ». Il cherchait consciemment à pousser les limites tout en respectant la tradition : « *My goal was to write music that could have been written 50 years ago but it wasn't. I wanted to be authentic in the tradition. I wouldn't want to write a predictable tune. Who wants to do that* ».

4.6.6 Répertoire

Ross Griffiths a composé une cinquantaine de pièces dans les années où il était plongé dans la compétition avec le PRPPB. Il s'agit surtout de giges et de reels, les pièces les plus jouées en compétition, mais aussi de marches en 6/8, de hornpipes, d'airs lents, de pièces en 3/2 et de pièces plus osées du point de vue des rythmes tels que 5/8, 5/4 ou 7/8. Il avoue se tenir loin du mode majeur, la gamme usuelle de la cornemuse étant de toute façon dans le mode myxolydien. Comme c'est souvent le cas : « *Unfortunately, some of my most famous tunes are not the ones that I really like* ». Sa pièce préférée est le *Peel Regional Police Pipe Band*, une marche en 6/8 en quatre parties, inhabituelle en dépit du mode myxolydien. Sa pièce la plus connue est *The Gathering*, un reel en quatre parties, très rock selon lui, typique d'une certaine période.

4.6.7 Transmission

Ross écrivait une pièce sur papier après l'avoir jouée assez longtemps pour qu'elle ait acquis une forme stable. Lorsqu'il avait une nouvelle pièce à proposer au *pipe band*, il la turluttait en langage de cornemuse à des personnes clés du PRPPB. Si elle était acceptée, il distribuait la partition. Cependant, la consécration est vraiment venue quand d'autres *pipe bands* ont commencé à jouer ses pièces. Ainsi, un *pipe band* souvent champion mondial a utilisé une de ses pièces. Comme la compétition mondiale est enregistrée et diffusée largement, d'autres groupes n'ont pas tardé à jouer ses pièces. Ross a par la suite reçu des demandes pour qu'une quinzaine de ses compositions apparaissent dans différents recueils de répertoire de cornemuse écossaise, notamment les collections compilées par Michael Grey du PRPPB. Il ne projette plus de publier lui-même un recueil de ses pièces, entre autres parce qu'il n'arrive jamais à établir la version vraiment finale d'un grand nombre d'entre elles. Il n'a jamais enseigné ses propres pièces à ses élèves. Il n'a jamais non plus joué ses compositions lors de compétitions en solo.

4.7 Jerry Holland



Figure 7 – Jerry Holland
(Photo : www.jerryholland.com)

4.7.1 Discographie

- Jerry Holland. 1976. Rounder Records.
- Master Cape Breton Fiddler. 1982. Fiddlesticks Music. (6 compositions)
- Lively steps. 1987. Fiddlesticks Music.
- Jerry Holland Solo. 1988. Cranford Publications.
- The New Fiddle. 1990. Rounder Records
- A Session with Jerry Holland. 1990/2004. Fiddlesticks Music. (7 compositions)
- Fathers and Sons. 1992. Fiddlesticks Music.
- Fiddler's Choice. 1998. Fiddlesticks Music. (29 compositions)
- Crystal CLear. 2000. Cranford Publications. (18 compositions)
- Master Cape Breton Fiddler. 2001. Fiddlesticks Music.
- Parlor Music. 2005. North American Traditions Series. (5 compositions)

4.7.2 Cheminement musical

Jerry Holland est un violoneux-compositeur professionnel de cinquante-et-un (51) ans habitant à Georges River près de North Sydney, au Cap Breton, Nouvelle-Écosse. Né d'une mère québécoise et d'un père violoneux originaire du Nouveau-Brunswick, il a grandi près de Boston, Massachusetts. Il a commencé très jeune à jouer du violon à l'oreille et à gigner avec son père. Ce dernier l'a amené très tôt dans les fêtes musicales de la communauté du Cap Breton et de la communauté québécoise de Boston. S'il a appris à lire et écrire la musique vers l'âge de quatorze (14) ans, il le fera

avec difficulté pendant encore bien des années, préférant se fier à son oreille. À dix-huit (18) ans, il a appris la guitare, puis dans les années suivantes le piano, la mandoline et la basse. À dix-neuf (19) ans, étant donné son talent exceptionnel, il est apparu à la télévision régulièrement avec les grands violoneux du Cap Breton à l'émission de John Allan Cameron. Il devait apprendre à l'oreille de trente (30) à quarante (40) nouvelles pièces avant chaque émission! Fuyant la vie urbaine, avec sa pollution et ses tensions raciales, il est parti vivre au Cap Breton à l'âge de vingt-et-un (21) ans. Il y a pratiqué la menuiserie et a commencé à jouer régulièrement pour les danses. Ses premières compositions datent de la même époque. Pendant la dernière décennie, comme le nombre d'occasions de jouer pour la danse ne cessait de diminuer, Jerry Holland a surtout joué dans des festivals, un peu partout en Amérique du Nord et ailleurs dans le monde. Il y donne concerts et ateliers de violon. Jerry Holland n'est pas puriste et considère faire de la musique du Cap Breton et non pas de la musique écossaise (ou même irlandaise ou acadienne).

4.7.3 Motivations et inspiration

La première chose qui incite Jerry Holland à composer est le partage : « *a [composed] tune is for sharing* ». Cependant, il avoue avoir commencé à composer un peu par paresse. Comme il avait besoin d'un grand nombre de pièces pour les soirées de danses (facilement une soixantaine par soirée), il préférait composer une ou plusieurs pièces sur mesure en vue de les inclure dans les *medleys*, ce qui semblait plus facile, pour lui qui lisait mal la musique, que d'essayer de trouver des pièces intéressantes dans les collections existantes. En déménageant au Cap Breton, il s'est aussi retrouvé dans une culture où la composition de nouvelles pièces faisait partie de la tradition depuis au moins le milieu du XX^e siècle. Il lui était tout naturel de s'inscrire dans cette tradition. On l'a encouragé à composer alors qu'il n'avait que vingt (20) ans. Il se méfiait toutefois un peu de ces encouragements, sauf si cela venait de violoneux talentueux dont il ne doutait pas de l'honnêteté, comme Dan R. MacDonald. Maintenant, il a tendance à présenter ses

nouvelles pièces à sa comparse Brenda Stubbert, souvent sans lui dire que c'est de lui, pour voir sa réaction. Jerry Holland compose seulement quand il est inspiré, ce qui peut se produire sans prévenir, à tout moment du jour ou de l'année. Il a remarqué que l'inspiration lui vient souvent quand il travaille dans son atelier de mécanique, derrière la maison. Quelques mesures d'une pièce existante peuvent aussi l'inspirer. Parmi les gens qui l'ont influencé en composition, on trouve Dan R. MacDonald, à ses débuts, puis Paul Cranford, qui compose dans plusieurs styles, et Brenda Stubbert. Outre la musique traditionnelle écossaise, irlandaise et québécoise, il aime écouter de la musique country.

4.7.4 Procédé compositionnel

Jerry Holland a d'abord une idée musicale en tête, qu'il joue ensuite au violon avant de l'écrire ou qu'il écrit directement sur portée, selon ce qui est possible dans le lieu où il se trouve. Comme il a beaucoup voyagé en avion durant les dernières années, il possède toute une collection de pièces ou de parties de pièces écrites sur les petits sacs fournis dans la pochette des sièges d'avion qu'il appelle sa « *barf bag collection* »! À partir de fragments ou en assemblant des fragments, il développe une pièce.

4.7.5 Répertoire

Jerry Holland a composé environ trois cent cinquante (350) pièces, surtout des reels et des giges, qui ont été publiées dans deux collections. Il considère plus difficile de composer un bon reel qu'une bonne gigue. Sa pièce la plus connue est sans aucun doute le reel *Brenda Stubbert* qu'il a composé en 1980 et enregistré en 1982. La pièce a été un succès instantané. Aujourd'hui, des milliers de musiciens la jouent et des millions de personnes l'ont entendu. Un groupe rock (!) la joue au Epcott Center de Floride six fois par jour, six jour par semaine et huit mois par année depuis plusieurs années! Étant donné son caractère très « *pipish* », la pièce est devenue également un classique chez les *pipe bands* de cornemuse écossaise. On l'entend régulièrement dans les sessions de musique

irlandaise. Une autre pièce célèbre de Jerry Holland est la gigue *Stan Chapman*. Il ne trouvait pas ce morceau particulièrement réussi. Il est cependant devenu populaire parce qu'il a été enregistré par le célèbre violoneux irlandais Kevin Burke, qu'il est facile à apprendre, et qu'il a une qualité « universelle », s'adaptant aussi bien à la tradition écossaise, qu'irlandaise et même québécoise. Parmi ses compositions préférées on trouve le reel *Iggie and Squiggie*, qui à son avis combine aussi les trois traditions.

4.7.6 Originalité et signature

Jerry Holland juge immature le besoin de se distinguer, d'innover de façon trop évidente dans les compositions. Il croit possible d'avoir une signature mais il préfère créer des variantes osées de pièces existantes plutôt que de trop innover dans ses compositions : « *It's offering a little piece in the evolution of the way music and tradition continue to grow* ». Il croit qu'il faut respecter les critères propres à chaque tradition. Il a remarqué, par exemple, que les gens du Cap Breton aiment les pièces qui sont bonnes pour la danse, tandis que les violoneux de la côte Ouest américaine aiment ce qui sonne original et innovateur. Il juge possible de composer des pièces qui vont être acceptées dans plusieurs traditions. Cependant, il pense aussi que « *a simple tune is harder to write* ». La pièce idéale pour lui a de l'attrait, module d'une partie à l'autre, se prête aux variations et est intéressante tant pour les musiciens débutants que pour ceux qui ont plus d'expérience.

4.7.7 Transmission

Avec treize (13) albums solos qui en majorité contiennent de dix pourcent (10 %) à cinquante pourcent (50 %) de ses compositions, des dizaines de participation à différents albums en tant qu'invité, de nombreuses compositions reprises par différents artistes un peu partout dans le monde, deux recueils de ses compositions, de l'enseignement dans des festivals ou à l'école de musique du Cap Breton, la transmission des compositions de Jerry Holland est très bien assurée.

4.8 Patrick Hutchinson



Figure 8 – Patrick Hutchinson
(Photo obtenue du compositeur)

4.8.1 Discographie

- Tip Splinter. Tip Splinter and Friends. 1987. *The Day We Met at the Feis/ Uncle Jimmy's pancakes*
- Tip Splinter. Mooncoin. 1988. *Fung Sup Yao*.
- Loreena McKennit. Mask Mirror. 1994. On y retrouve un air lent composé et joué par Patrick Hutchinson : *Ce Hé Mise Le Ulaingt?*

4.8.2 Cheminement musical

Patrick Hutchinson est un joueur de cornemuse irlandaise de cinquante (50) ans ayant grandi à Liverpool au Royaume-Uni. Il a demeuré au Canada de 1981 à 1991 et habite depuis 1992 la région de Providence dans l'état du Rhode Island aux États-Unis. Ses deux frères aînés jouaient de la guitare dans les styles blues et bluegrass surtout. Il a donc commencé par apprendre la guitare et à s'intéresser à la musique folk qui était alors populaire en Angleterre : Steeleyespan, Martin Carty, etc. Sa fréquentation des *folk clubs* anglais lui a fait découvrir le flageolet irlandais et entendre pour la première fois une cornemuse irlandaise. Bien vite, il a commencé à participer aux sessions irlandaises à Liverpool en jouant guitare et flageolet. Il a émigré à Montréal en 1981. En 1983, il s'est procuré une cornemuse irlandaise et a

abandonné graduellement la guitare. Il a entrepris des études de cycle supérieur en ethnomusicologie, d'abord à l'université York de Toronto avec Bob Witmer, ensuite à l'université Brown de Providence avec Jeff Titon. Sa thèse publiée en 1997 porte sur la question du style chez un joueur de cornemuse irlandaise de Toronto, Chris Langan. Considéré lui-même comme un excellent joueur de cornemuse irlandaise, Patrick Hutchinson a joué surtout dans les sessions et en concert avec différents groupes, au fil des années. Il est réputé comme musicien qui connaît des versions rares de pièces connues. On fait souvent appel à lui comme enseignant dans les festivals, ou pour animer des sessions dans la région de Providence. Il travaille à la bibliothèque de l'université Brown et enseigne à l'occasion dans cette même institution.

4.8.3 Motivations et inspiration

Patrick Hutchinson a commencé à composer à Montréal au milieu des années 1980 presque sans s'en rendre compte, parce que plusieurs le faisaient : « *I did not know any better. It did not seem unusual. There were other people doing it like yourself*³⁵ ». Il attribue à une certaine ignorance et même à une prétention de jeunesse ses premières pièces qu'il voulait plutôt innovatrices : « *I had the arrogance to think that I could create tunes as good as the ones we were playing. A lot of these early tunes I composed, they're all built out of sorts of little gimmick* ». Il compose maintenant délibérément des pièces qui cherchent plus à se fondre dans la tradition qu'à étonner. Sa principale motivation demeure cependant le désir d'offrir une pièce en cadeau à quelqu'un : « *The idea of composing tunes as a gift has always been pretty strong for me* ».

4.8.4 Procédé compositionnel

Patrick Hutchinson commence en général à composer avec une petite idée, un petit motif. Il ne force pas les idées en jouant d'un instrument mais attend plutôt qu'elles viennent à lui. Il a remarqué que s'il essaie de provoquer des

³⁵ Il fait ici référence à moi car nous avons commencé à composer à la même époque.

idées en s'amusant au flageolet, par exemple, cela donne en général des pièces peu remarquables. Par contre, les idées peuvent lui venir pendant qu'il joue, sans qu'il ne s'y attende : « *They're just appearing while I'm playing* ». Il se méfie particulièrement des idées qui lui viennent lorsqu'il revient d'un festival : « *You worry sometime about that : Is there something lingering at the back of your head? It might be one of yours, but it isn't* ». Au moins une fois, l'idée musicale lui est venue en rêvant. Même si ses pièces sont souvent dédiées à des personnes, ces dernières ou l'idée du cadeau ne servent pas en général de stimulation à la composition, car l'intention du don peut venir aussi bien avant qu'après avoir composé. À partir de l'idée de départ, il développe le reste de la phrase en essayant jusqu'à la fin de ne pas prendre la voie la plus évidente jusqu'à la fin. Il remarque une certaine logique qui limite les possibilités : « *The further you go along in the tune, the narrower the possibilities are* ». Il écrit en notation habituelle ou en notation abc³⁶ ses idées qui en sont à un stade avancé. Il ne peut pas associer consciemment la composition à des émotions, ni à un moment particulier du jour ou de l'année. Par contre, une fois composées, ses pièces deviennent indissociables dans sa mémoire du moment de leur composition.

4.8.5 Répertoire

Patrick Hutchinson évalue à vingt-cinq (25) le nombre de ses compositions (ce qui est probablement une sous-évaluation). Il s'agit de jigs, slip jigs et hop jigs, de reels et de quelques pièces dans des rythmes moins communs, par exemple, un 18/8. Contrairement à beaucoup des compositeurs que j'ai étudiés, il estime que ses pièces les plus connues sont aussi ses meilleures. Sa pièce la plus connue est *Flung Fling*. Un air lent intitulé *Ce Hé Mise Le Ulaingt?* qu'il a composé et enregistré avec l'artiste New Age celtique Loreena McKennitt, sur son album *Mask and Mirror*, est son seul succès commercial. Ses pièces préférées sont la slip jig *Shaving Baby with a Spoon* (aussi une chanson) et un air lent qu'il a composé pour sa femme Charlotte.

³⁶ Voir glossaire.

4.8.6 Originalité et signature

Le répertoire de Patrick est caractéristique de la cornemuse irlandaise. Sa tonalité préférée est le ré myxolydien, ce qui est typique du répertoire de cornemuse et permet de jouer le do naturel, une note particulièrement colorée sur cet instrument. Il recherche un « *piping quality* ».

4.8.7 Transmission

L'enseignement à ses élèves de cornemuse représente pour Patrick Hutchinson un moyen privilégié de transmettre ses pièces. À ce sujet, il est intéressant de noter qu'il avait composé pour lui-même un slip jig qui lui permettait de pratiquer une séquence de notes difficiles à la cornemuse. Il se sert maintenant de cette pièce dans son enseignement. C'est à ma connaissance la seule étude qui ait été composée pour cet instrument. Il serait intéressant d'examiner le répertoire utilisé par les différents enseignants de cet instrument dans un but pédagogique. Hutchinson n'a jamais augmenté la petite collection manuscrite qu'il avait assemblée et reproduite en nombre limité en 1989. En effet, il juge que ses pièces de jeunesse ne sont pas intéressantes pour les musiciens traditionnels en général. Elles représentent une période de sa vie où il se tenait avec un groupe d'avant-gardistes, comme Oliver Schroer. En bon ethnomusicologue, Patrick Hutchinson fait remarquer : « *They would still serve the same purpose as traditional tunes do, that is cementing a relationship, a relationship embodied in sound* ». Depuis qu'il habite aux États-Unis, quand une ou plusieurs de ses pièces lui sont demandées, il les transmet en notation abc le plus souvent. Autrement, il n'a pas fait de disque lui-même, non plus avec les groupes auxquels il a participé, exception faite de « Tip Splinters » à Toronto à la fin des années 1980. Il remarque que la plupart de ses pièces circulent seulement dans un cercle restreint d'amis musiciens. Il s'interroge : « *If nobody else is playing my tunes, am I really composing?* ».

4.9 Claude Méthé



Figure 9 – Claude Méthé
(Photo : www.claudemethe.com)

4.9.1 Discographie

- Le Rêve du Diable. Délire et des reels. 1979. *Valse de l'autre côté de la montagne.*
- Le Rêve du Diable. Auberge. 1983.
- Manigance. Nouvelles Manigances. 1991. *Reel Le Grand Sault.*
- Jeter le Pont. L'escapade. 1994. *Reel L'Escapade.*
- Ni Sarpe Ni Branche. Quand ça vient l'temps. 1999. *Reel Le Grand Sault.*
- Entourloupe. Épilogue. 2005. *Reel L'Escapade.*
- Claude Méthé. L'Amant confesseur. 2006. (18 compositions)

4.9.2 Cheminement musical

Originaire de la banlieue de Québec, ayant vécu longtemps en région rurale près de Québec, Claude Méthé, cinquante-quatre (54) ans, habite Ste-Béatrix dans la région de Lanaudière depuis une quinzaine d'années. Même si la musique est l'activité prédominante dans sa vie, il a aussi une formation en ébénisterie et fait à l'occasion des travaux manuels. Il joue de la guitare et du violon et il chante également. Il a grandi dans une famille qui ne jouait pas de musique traditionnelle mais qui écoutait des chansonniers, tels que Gilles

Vigneault et « Les Cailloux ». Exposé à la musique des chanteurs *folks* américains (Bob Dylan, Joan Baez, etc.) par son frère, il a commencé à jouer de la guitare dans ce style à l'adolescence. Jeune adulte, il a rencontré Gervais Lessard avec lequel il a fondé peu après le groupe « Le Rêve du Diable ». Il s'est alors mis au violon qu'il a appris à l'oreille avec Gervais Lessard. L'écoute du disque « Acadie-Québec » lui a fait découvrir les violoneux André Savoie (de Tracadie au Nouveau-Brunswick) et Aimé Gagnon (de Lotbinière près de Québec), deux influences qu'il juge déterminantes dans son jeu de violon. Il a d'ailleurs rencontré ces deux musiciens et a même développé une longue amitié avec Aimé Gagnon. Claude Méthé s'est produit souvent en spectacle avec de nombreuses formations au fil des années : « Le Rêve du Diable », « Manigance », « Jeter le Pont » et « Entourloupe ». Il a peu joué pour la danse, exception faite d'une période de trois ans où il a vécu aux États-Unis et joué régulièrement lors de bals de contredanses. Même s'il aime jouer avec d'autres, il trouve cela souvent frustrant : « c'est comme une affaire de couple ». Durant les dernières années, c'est d'ailleurs avec sa femme Dana à la guitare qu'il se produit davantage en spectacle.

4.9.3 Motivations et inspiration

Très souvent en tournée avec le groupe « Le Rêve du diable » à partir du milieu des années 1970, il s'est mis à composer timidement dans la vingtaine : « J'avais des airs [qui me venaient] mais souvent je les refoulais...je n'avais pas vraiment l'audace de les imposer. Si c't'un nouvel air, le monde le connaisse pas, donc ça a pas vraiment de valeur ». Suite à l'appréciation de ses collègues pour ses compositions, on en a retrouvé à compter du troisième album du Rêve du Diable intitulé « Délire et des reels ». La composition est avant tout pour lui un moyen de relâcher des émotions : « C'est curieux, c'est par après que je me suis rendu compte de ça...les tounes c'est quelque chose qui t'arrive quand t'as des moments downs, des moments de dépression quelconque, c'est comme si ça te sauve ». La

composition est aussi un moyen de palier au fait qu'il ne se considère pas comme un virtuose au violon. Enfin, il affirme qu'il ne peut se retenir de composer : « C'est plus fort que moi, je fais pas exprès ». Le style lyrique du violoneux Joe Bouchard l'inspire beaucoup; il le trouve « cru mais vrai ». D'autres styles de musique l'ont peut-être influencé mais ce n'est pas consciemment. Il a écouté beaucoup de blues étant plus jeune. Il ne déteste pas écouter de la musique classique à l'occasion. Son épouse Dana recevant beaucoup de disques de groupes folks américains, il est exposé à ces musiques.

4.9.4 Procédé compositionnel

C'est souvent avec un instrument dans les mains, violon ou guitare, que Claude Méthé compose. Il lui vient un motif, souvent le matin dès qu'il commence à jouer. L'attente du bon moment est importante : « C't'une question d'atmosphère la [composition de la] musique...faut pas que tu te sentes coupable de rien faire. Pour bien du monde, c'est rien faire, c't'une création dans l'abstrait. C'est pas évident de se mettre dans un état psychologique – aujourd'hui, c'est ça [que je veux faire] – il y a toujours d'autres choses à faire. Quand t'as fait ce que t'avais à faire, t'es libre là ». Il compose plutôt l'hiver quand il a plus de temps libre ou alors en revenant d'un festival. Comme pour beaucoup d'autres, les festivals de musique traditionnelle sont l'occasion de moments intenses, de belles rencontres. Même s'il y a un épuisement physique, « t'es rempli d'énergie ». Il dédie souvent les pièces qu'il compose à des gens proches ou à des musiciens. Il espère ainsi leur faire plaisir, leur faire du bien. Certaines pièces lui arrivent tout d'un coup, mais ce sont des exceptions : « Des fois, ça prend ben du temps. J'suis jamais content du produit final ». Une fois les idées arrivées en jouant d'un instrument, il travaille la mélodie, cherche des motifs questions-réponses, des résolutions, des alternances de motifs ascendants et descendants, le tout d'une façon instinctive : « C'est l'instinct d'abord, ensuite j'essaie d'analyser l'instinct ». Comme il a souvent tendance à composer des « tounes croches », il cherche de plus en plus la régularité : « J'ai toujours

été plutôt du côté que c'est valable pareil même si c'est croche ». Même si c'est la mélodie qui apparaît en premier, il s'empresse de prendre la guitare et d'y apposer des accords car « l'accompagnement révèle bien des choses ». Souvent il enregistre les pièces ou segments de pièces pour ne pas les oublier. Il fait ensuite une épuration, garde ce qu'il y a de mieux pour finalement aboutir à une pièce. Il s'applique à écrire ses pièces une fois qu'elles sont complétées, tout en faisant vérifier la notation par ses proches. Il ne s'agit pas de versions définitives car il crée habituellement des variantes de ses propres compositions. Il convient toutefois que « le cœur de la toune est quand même stable » en parlant des notes principales et de la structure. Les ornements et les variations ne sont pas écrits; ils font partie de l'interprétation à ses yeux : « J'aime ça quand ils viennent après la toune ». Quand il enseigne une de ses compositions, il dit aux élèves « on va apprendre la toune ordinaire » d'abord, c'est-à-dire sans les ornements et les variations.

4.9.5 Répertoire

Claude Méthé a composé une cinquantaine de pièces. La plupart sont des reels, ou à tout le moins des formes binaires semblables, telles que polkas ou galopes. Il a aussi écrit plusieurs valse mais très peu de 6/8. Il compose en général dans les tonalités facilement jouables au violon (*ré, sol, la*), ou plus rarement en *do* et en *fa*. Souvent, il s'assure que ses compositions puissent être jouables sur un accordéon diatonique. Sa composition la plus connue est la *Valse Donald*, une valse qu'il a composée pour Donald Masse, un violoneux de Québec mort quelques jours après une « brosse » mémorable qu'il avait prise avec Claude Méthé et un autre musicien. Il reconnaît que la pièce a un caractère écossais ou évoquant les provinces Maritimes, expliquant que Donald Masse avait vécu à Terre-Neuve pendant quelques années. La valse a été enregistrée par un musicien irlandais, Gearóid Ó hAllmhuráin, et différents groupes de France. Ses compositions préférées sont *Les Champs Vallons* et *La pointe Platon*, la première célébrant la vie rurale à Ste-Béatrix, la deuxième composée en mémoire d'Aimé Gagnon,

violoneux de Lotbinière qui l'a marqué. Les deux pièces en métrique de 2/4 ont d'ailleurs le caractère du répertoire de la région de Québec.

4.9.6 Originalité et signature

Claude Méthé dit ne pas se soucier outre mesure d'être innovateur mais il se préoccupe de « sonner » traditionnel : « C'est l'atmosphère que ça dégage, si c't'une atmosphère qui est complètement en dehors de mon univers, de ma mémoire musicale, de ce que j'ai entendu dans les veillées pis tout ça, [c'est pas bon]; c'est sûr que j'essaie de m'inscrire dans cet univers-là. » S'il dit faire de la musique traditionnelle québécoise et en composer, la première image qui lui vient pour décrire sa musique est : «[de la musique] un peu comme les vieux ». Pour ses premières compositions, il s'assurait auprès de différents musiciens qu'il ne s'agissait pas d'un morceau existant parce que « je n'osais pas m'avouer que c'est moi qui a fait la toune ». Aujourd'hui, c'est plutôt auprès de son épouse Dana qu'il vérifie, plus la qualité de son idée musicale que son originalité qu'il ne met plus en doute. Il cherche quelque chose « qui reste dans l'oreille, qui est identifiable, du moins, qui l'est pour moi ».

4.9.7 Transmission

Pour ce qui est de l'acceptation de ses pièces dans la tradition, « c'est pas vraiment moi qui décide si ça s'inscrit ou ça s'inscrit pas. Ça serait plutôt aux autres de dire ça de mes tounes ». Si on retrouve quelques-unes de ses compositions sur les albums du « Rêve du Diable », de « Manigance », de « Ni Sarpe Ni Branche », et d'autres groupes, c'est surtout son album « solo » de 2006 que l'on retrouve le plus de ses compositions. Ce CD sera sans doute le principal moyen de transmission de ses pièces dans les années à venir. On retrouve la transcription de la « Valse Donald » dans la collection de Whitcomb (2001).

4.10 Jean-Claude Mirandette



Figure 10 – Jean-Claude Mirandette
(Photo : www.pjallard.com)

4.10.1 Discographie

- Jean-Claude Mirandette. La Matawin. 1986.
- OJNAB. Le Messager. 1995. *Reel africain*

4.10.2 Cheminement musical

Jean-Claude Mirandette est un musicien de cinquante (50) ans, originaire de St-Zénon dans Lanaudière, et habitant le village de Ste-Émilie-de-L'Énergie dans la même région. Ayant participé à des groupes lanaudois comme « Turlure » et « Ojnab », il est surtout connu aujourd'hui comme chanteur membre du groupe « Les Charbonniers de l'Enfer » avec lequel il a enregistré cinq albums. Bien qu'il ait un oncle violoneux, ses parents ne jouaient pas de musique traditionnelle. Il a toutefois entendu son père jouer de la guitare dans un style plutôt américain quand il était jeune. Il a commencé par apprendre la guitare à quatorze (14) ans et, avec un ami, il s'est aussitôt mis à composer des chansons sur les gens de son village. Quand il étudiait au Cegep à Joliette, il a accompagné à la guitare un violoneux d'origine hongroise qui jouait surtout de la musique irlandaise. À la même époque, il a commencé à apprendre le violon à l'oreille. Son oncle Lucien, violoneux habitant Joliette, l'a guidé dans ses premiers pas et lui a inculqué un sens de l'indépendance qu'il garde toujours. Citant son oncle : « Jean-Claude, t'as

sûrement une façon à toi de jouer; respecte ta manière puis essaie pas de faire comme les autres, essaye pas de jouer comme un autre; joue ta manière à toi, persévère là-dedans ». À la fin des années 1970, il a participé au groupe « Turlure » pendant quatre ans. Puis, il a composé le *Rêve Mattawin*, une série de chansons et de pièces célébrant le nord de Lanaudière et ses héros, qu'il a enregistré commercialement. Pendant les vingt années suivantes, son principal gagne-pain consistait à présenter la musique traditionnelle dans les écoles primaires de la province; il faisait parfois jusqu'à quatre cent (400) spectacles par année. Dernièrement, il a beaucoup diversifié ses activités hors de la musique, faisant des travaux forestiers sur sa terre à bois, travaillant le bois (menuiserie) et faisant des tournées de traîneaux à chien pour les touristes européens. En contraste au chant auquel il s'adonne avec les « Charbonniers de l'enfer », Jean-Claude Mirandette est plutôt un solitaire pour ce qui est de la musique instrumentale.

4.10.3 Motivations et inspiration

Pour Jean-Claude Mirandette, composer est souvent une façon de briser la solitude. Il a beaucoup composé quand il était seul dans les chambres d'hôtel où il restait lors de ses tournées dans les écoles de la province. C'était une façon pour lui « d'épuiser le temps ». Il a aussi composé quand il s'est séparé de sa compagne, isolé cinq ans dans la forêt. Que la composition soit associée à des émotions, « ça c'est sûr ». Il explique la difficulté de vivre de la musique : « J'ai eu des périodes de ma vie assez tristes, où il y a eu des dépressions, des espèces de *burn-out* de travail. Quand tu vis en famille, t'as des enfants, t'es musicien, t'es toujours dans l'insécurité ». Il n'a jamais joué pour la danse : « Quand fallait jouer pour la danse, fallait toujours jouer trad, pis moi j'en joue pas de trad, j'en joue quasiment pas ». En fait, il est plutôt un solitaire pour ce qui est du répertoire : « J'apprends quasiment pas la musique des autres ». En effet, assez vite dans sa vie musicale, il a décidé de ne pas apprendre d'autres pièces traditionnelles et de composer. Il qualifie la musique qu'il compose de « musique contemporaine d'influence trad ». Il reconnaît toutefois qu'une bonne moitié de ses pièces, surtout celles qu'il a

composées il y a plus de dix ans, pourraient être classées comme faisant partie du style traditionnel québécois : « Je leur dirais pas que c'est moi qui l'as fait, pis ils le sauraient pas ». Si Gilles Vigneault l'inspire beaucoup pour ce qui est de l'écriture de la chanson, on ne trouve pas de musiciens traditionnels québécois parmi ses principales influences pour la musique instrumentale. Il nomme plutôt Bell Affleck, un banjoïste américain, et John McLaughlin, un guitariste qui a beaucoup exploré la musique indienne.

4.10.4 Procédé compositionnel

Jean-Claude Mirandette dégage des idées de composition en jouant sur un instrument, souvent au banjo à cinq cordes. Il adore l'improvisation, et c'est souvent ce qui le mène à une nouvelle composition. Il prend souvent un instrument avant d'aller se coucher le soir et explore. S'il trouve un filon, il l'enregistre pour ne pas l'oublier. Le lendemain, il reprend l'idée enregistrée et la travaille. Il peut travailler ses pièces très longtemps avant de les finaliser. Par exemple, dans le cas d'une pièce dont il a eu l'inspiration alors qu'il était sur un bateau à l'Île aux Coudres, il a dû la jouer pendant un mois avant qu'elle ne prenne sa forme finale. Les ornements ne sont pas importants pour lui. L'harmonie n'est pas non plus absolument liée avec la pièce. S'il joue avec un accompagnateur, il aime même être surpris avec des accords inattendus. Il aime les mélodies « à l'état pur ». Le défi pour lui est « de partir de rien pis de construire quelque chose ».

4.10.5 Répertoire

Jean-Claude Mirandette a composé une cinquantaine de pièces, surtout des reels. Ses pièces les plus connues sont : le *Reel de Louis Cyr*, enregistré entre autres par les groupes « Manigance » du Québec et « Nightingale » du Vermont; la « Valse du mois de novembre », enregistrée par un groupe américain et par Laurie Hart du Maine; le *Reel africain*, enregistré par le groupe « Ojnab »; une suite de trois reels enregistrée par le groupe « La Galvaude ». Sa pièce préférée est celle qu'il appelle *La Grondeuse C7*, en

référence à un engin utilisé pour la coupe forestière qui lui rappelle une triste coupe à blanc près de son boisé.

4.10.6 Originalité et signature

L'originalité se situe au cœur de sa démarche. Aussitôt qu'il perçoit que ce qu'il fait ressemble à un bout de mélodie déjà entendu, il élimine l'idée. L'innovation joue un rôle important dans ses compositions de la dernière décennie. Il aime beaucoup mélanger les styles, combinant par exemple quelques mesures de couleur arabe avec des lignes de couleur bluegrass. En raison de la variété de ses goûts musicaux, il n'est pas certain d'avoir une signature musicale : « La personnalité musicale de quelqu'un, comment tu peux faire pour classer ça quand tu veux pas t'arrêter dans aucun style ». Il aime beaucoup la présence de bourdon. Pour ce faire, il accorde ses instruments de façon à avoir des cordes sympathiques en résonance. Au violon, ce peut être *mi-la-mi-la* (accord en vièle), ou *mi-si-mi-si*. Ses pièces comportent très souvent trois parties, ou parfois jusqu'à sept parties. Il aime les airs un peu croches.

4.10.7 Transmission

Jean-Claude Mirandette ne s'attend pas à ce que les autres jouent ses pièces. Il ne partage pas non plus avec d'autres la plupart de ses pièces : « Si je sors une mélodie que j'ai faite, c'est parce que je vais travailler avec », voulant dire qu'il en joue quelques-unes en public. En fait, il affirme détester avoir à montrer ses pièces à d'autres. Bien qu'il ait demandé à sa nièce qui étudie en musique à l'université de transcrire une trentaine de ses pièces en notation musicale, il n'a pas l'intention de publier un recueil à court terme. Il veut laisser le tout en héritage à ses enfants. La collection « Danse ce soir » (Hart et Sandell, 2001) contient quatre de ses compositions. Le blog de Pascal Gemme (<http://tradquebec.over-blog.com/>) présente deux reels de Mirandette. En 1998, il avait entrepris de faire un enregistrement commercial de ses compositions avec une vingtaine de musiciens invités. Tout était finalisé mais il a décidé de ne pas sortir l'album.

4.11 Brenda Stubbert



Figure 11 – Brenda Stubbert
(Photo : www.cranfordpub.com/stubbert/)

4.11.1 Discographie

- Brenda Stubbert. Tamerack'er Down. 1987. (27 compositions)
- Brenda Stubbert. House Sessions. 1992. (18 compositions)
- Brenda Stubbert. In Jig Time. 1994. (14 compositions)
- Brenda Stubbert. Some Tasty Tunes. 1999. (15 compositions)
- Brenda Stubbert. Music All Around. 2003. (15 compositions)

4.11.2 Cheminement musical

Brenda Stubbert est une violoneuse-compositrice de quarante-sept (47) ans qui habite près de North Sydney au Cap Breton, Nouvelle-Écosse. Elle a grandi à Point Acony, dans la même région, dans une famille où la musique traditionnelle était très importante. Son père jouait du violon, plutôt dans le style irlandais, et sa mère jouait du piano et giguait. Son oncle Hawkie était aussi violoneux mais plutôt dans le style écossais. La maison familiale accueillait régulièrement plusieurs des grands violoneux du Cap Breton, tels que Winston « Scottie » Fitzgerald et Wilfrid Prosper. Brenda a d'abord appris le piano à l'âge de sept ans pour passer au violon à l'âge de dix ans. Elle n'a jamais appris à lire la musique. Elle a d'abord tout appris par imitation, pour ensuite développer une excellente oreille. Elle a commencé à composer presque aussitôt qu'elle a commencé à jouer de la musique, soit vers l'âge de dix ans. Vivant exclusivement de la musique, Brenda Stubbert joue souvent pour les danses ou en concert, elle donne des ateliers dans les festivals et

participe régulièrement aux sessions du « Rollie's Wharf » à North Sydney. Quand je lui ai demandé de qualifier la musique qu'elle compose, elle a en premier lieu parlé de « *older style* » et d'influence gaélique. En deuxième lieu, elle a parlé de « *Cape Breton Fiddling* » qu'elle équivaut à « *Traditional Scottish* ».

4.11.3 Motivations et inspiration

La composition semble être un geste naturel pour Brenda Stubbert qui le fait depuis longtemps et régulièrement. Elle compose pour son plaisir personnel mais aussi pour partager sa musique avec des amis. Quand elle a une idée nouvelle, elle s'empresse de la partager avec Jerry Holland par téléphone, non seulement pour vérifier s'il s'agit d'une mélodie existante, mais pour le plaisir du partage. Elle ne s'attend pas à ce que les autres adoptent ses pièces toutefois. Brenda Stubbert dit avoir reçu le don de la composition, et on la croit aisément. Elle peut avoir de l'inspiration n'importe quand, mais les événements et, encore plus, les gens sont une source constante d'inspiration pour elle. Elle a rêvé quelques fois à des pièces (p. ex. : *Neil and Aggie MacLellan*). Elle peut aussi composer sur commande. Elle donne l'exemple du violoneux Ashley MacIsaac qui lui a demandé de composer une pièce à la suite de l'incendie qui a ravagé sa maison. À peine cinq minutes plus tard, elle avait composé pour lui la pièce *Burning House*. Elle compose davantage en hiver quand il y a moins de festivals, de concerts et de danses pour l'occuper. Elle reconnaît avoir des « *dry spells* » (périodes sèches) où elle n'a pas d'idées nouvelles. Bien qu'elle identifie l'influence de Winston Fitzgerald pour son jeu de violon, elle ne reconnaît aucune influence particulière pour ce qui est de la composition. En plus de la musique traditionnelle du Cap Breton qu'elle écoute régulièrement, elle aime la musique country, le jazz et le piano de style honky-tonk. Elle a composé quelques pièces au piano qui ont une saveur country et celtique tout à la fois.

4.11.4 Procédé compositionnel

Brenda Stubbert est une compositrice intuitive. Les idées musicales lui viennent toutes entières dans la tête, presque jamais pendant qu'elle joue d'un instrument. Non seulement elle apporte peu de retouches à ses pièces, mais elle voit même ses doigts au violon quand l'idée lui vient. Elle peut aussi bien prendre le violon qu'aller au piano. Elle enregistre alors la pièce pour ne pas l'oublier. Souvent, elle vérifie si la pièce se danse bien en dansant elle-même par-dessus l'enregistrement, car elle est aussi une bonne « *stepdancer* » (gigueuse).

4.11.5 Répertoire

Brenda Stubbert a composé plus de trois cent (300) pièces, dans les formes principales de la tradition écossaise : strathspeys, marches en binaire ou en ternaire, reels, giges, airs lents. Elle a composé plus de giges que d'autres types de pièces. Sa tonalité préférée est le *la*, qu'il soit majeur, mineur ou myxolydien, une tonalité naturelle au violon mais aussi à la cornemuse. Sa pièce la plus connue est le reel *Rannie MacLellan's*, un reel de consonance plutôt irlandaise qu'elle juge atypique de son style. Elle s'apprêtait à l'éliminer après l'avoir composé, mais Jerry Holland l'a convaincu du contraire et l'a enregistré, comme plusieurs autres artistes et groupes après lui. Elle reçoit régulièrement des courriels et des téléphones lui demandant la permission d'enregistrer ses pièces les plus connues. Il est bon de rappeler que son nom est extrêmement connu dans le milieu de la musique traditionnel écossaise, irlandaise et autres, à cause du reel portant son nom que Jerry Holland a composé. Sa composition préférée, celle dont elle est la plus fière, est *Goose Cove March*, une marche en deux parties en 4/4.

4.11.6 Signature et originalité

Brenda Stubbert ne cherche pas à innover dans ses compositions. Au contraire, elle se présente comme une compositrice qui préserve le « *old style* ». Elle cherche une couleur « *pipish* » dans ses compositions, des

pièces qui conviendraient souvent à la cornemuse écossaise. Elle s'en tient à deux parties dans toutes ses pièces. Avant de les finaliser, elle change souvent les idées originales qui lui sont venues en tête et qui lui semblent inacceptables pour les rendre plus conformes aux modèles traditionnels : « *It fits the tradition* ». À son avis, ce qui fait une bonne pièce varie selon la forme. Un bon strathspey doit avoir « *dirt in it* », ce qui pour elle veut dire placer les *snares* au bon endroit. Pour les reels et les gígues, la qualité première est que la pièce soit dansable. Un bon air lent doit émouvoir. Les ornements ont beaucoup d'importance pour Brenda Stubbert. Un peu comme dans la tradition de cornemuse écossaise, ils font partie de sa musique.

4.11.7 Transmission

Brenda Stubbert a enregistré sept disques dont plusieurs contiennent certaines de ses compositions. Elle a aussi publié deux collections écrites de plus de trois cent (300) de ses compositions. Comme elle ne lit pas ni n'écrit la musique, c'est Paul Cranford de Cranford Publications qui s'est chargé de transcrire, compiler et publier sa musique. Brenda Stubbert enseigne régulièrement au Cap Breton et dans les festivals auxquels elle participe, ce qui lui donne l'occasion de transmettre ses compositions.

4.12 Otis Tomas



Figure 12 – Otis Tomas
(Photo : www.cranfordpub.com/otis/)

4.12.1 Discographie

Il n'existe aucun enregistrement commercial connu de lui-même jouant ses compositions. On retrouve sa valse *The New Land* sur de nombreux albums toutefois.

4.12.2 Cheminement musical

Otis Tomas est un luthier et musicien de cinquante-quatre (54) ans vivant à Englishtown, au Cap Breton, en Nouvelle-Écosse. Il a grandi à Providence, Rhode Island, dans une famille où l'on n'écoutait pas de musique traditionnelle. À l'adolescence, il s'est intéressé au folk revival en allant au « Newport Folk Festival » et à d'autres événements de la sorte. Il a commencé par apprendre la guitare folk puis le banjo à cinq cordes. Jeune adulte, il a déménagé en Virginie, dans les montagnes, où il a appris à jouer le violon dans le style « *Appalachian* ». Ayant entendu parler du Cap Breton, il est parti à l'aventure vers cette destination, un été, à l'âge de vingt-trois (23) ans. Peu après son arrivée, il y a rencontré sa compagne de vie, a décidé de s'y installer et y habite depuis. Avec les années, il s'est taillé une bonne réputation internationale comme luthier, ce qui est son unique gagne-pain. Il joue de la musique surtout à la maison, avec des amis, parfois en spectacles ou plus rarement pour des danses. Il considère faire de la « *mongrel music* » : « *I don't try to be a celtic player, an Irish player, a*

Scottish player, a Cape Breton player, I don't try to fit in any particular style ». Même s'il se distancie de ces traditions, il utilise les formes traditionnelles (reels, gigue, valse) dans ces compositions car ce sont celles qui lui viennent le plus naturellement.

4.12.3 Motivations et inspiration

Même s'il ne cherche pas à s'intégrer dans la tradition du Cap Breton, la composition est pour Otis Tomas une extension de sa vie communautaire. Il aime faire du *tune trading* avec son voisin Paul Cranford. Il approche la composition de la même façon que son travail de luthier, c'est-à-dire qu'il façonne ses pièces jusqu'à ce qu'il soit fier du résultat. Il emploie d'ailleurs l'expression *craftmanship* autant pour la composition que la lutherie. Son désir de créer sa propre musique plutôt que d'apprendre celle des autres est très fort : « *I've always written my own music and that's always been the most important that keeps me going anyway* ». L'inspiration lui vient surtout en fin de journée ou en soirée, alors qu'il improvise à un instrument. Il écoute toutes sortes de musique, allant du classique au jazz. Il ne voit pas d'influence consciente de ces musiques dans ses compositions mais reconnaît que cela « *all kind of filters in* ».

4.12.4 Procédé compositionnel

Quand il a une idée, c'est presque toujours en improvisant. Il l'écrit sur un bout de papier, y travaille intensément pendant quelques jours ou une semaine, jusqu'à ce que le résultat lui plaise. Il recherche une logique, un côté simple et solide. Le développement harmonique est très important pour lui. Il évite les motifs harmoniques simples à deux degrés, typiques de la musique en mode myxolydien. Il aime dédier ses pièces à des personnes ou s'en servir pour rappeler des événements. Le titre est souvent important pour lui.

4.12.5 Répertoire

Otis Tomas a composé environ deux cent (200) pièces, surtout des reels, mais aussi des valses et des gigue et d'autres formes moins courantes. Sa

pièce la plus connue est une valse intitulée *The New Land*. Cette pièce a d'abord été enregistrée par le groupe « Touchstone » dans les années 1980 qui en a même fait le titre de son album; sa popularité n'a jamais diminuée depuis : « *The tune has certainly travelled* ». Il évalue qu'une douzaine de groupes ou d'artistes ont joué cette valse sur un enregistrement commercial. Phénomène intéressant, il l'avait écrite dans la tonalité de fa mais après qu'elle ait été popularisée en ré, il l'a transposée en ré dans sa collection. Sa pièce préférée est un reel qu'il a écrit pour son père après la mort de ce dernier, intitulé *My Father's book*. Otis Tomas ne se considère pas très prolifique, probablement par rapport aux compositeurs qui l'entourent tels que Jerry Holland ou Paul Cranford.

4.12.6 Originalité et signature

Otis Tomas se préoccupe peu que sa musique soit acceptée ou non par les tenants de la tradition. Il n'a pas de difficulté à être un « *outsider* ». Il cherche à se distinguer à se singulariser, mais pas à choquer ou à faire des pièces complexes. Même s'il aime que ses pièces soient jouées par d'autres, il sait qu'elles ne sont pas faciles et que ce sont plus souvent les pièces faciles qui plaisent aux gens : « *Maybe somebody will understand this* ». Quand il partage ses pièces avec Paul Cranford, il ne s'attend pas à ce que ce dernier les adopte : « *I'm sure he does not approve of all my tunes* ». Il pense se distinguer par le développement harmonique inusité de la plupart de ses pièces.

4.12.7 Transmission

Otis Tomas transmet surtout ses pièces à une communauté restreinte de musiciens habitant à proximité de sa demeure. Comme il n'a aucun enregistrement commercial à son actif, il transmet sa musique principalement par écrit en dehors de son cercle d'amis. Ainsi, à ceux qui le lui demandent, il distribue un petit recueil qu'il publie à ses frais. Ce recueil contient 110 de ses compositions. Quelques enregistrements réalisés par des artistes du Cap Breton et d'ailleurs contribuent aussi à la diffusion de sa musique.

5 Analyse et discussion - Vers une taxonomie des compositeurs de musique traditionnelle

L'objectif de l'analyse n'est pas ici de tenter une généralisation des processus de composition de musique traditionnelle. Je veux plutôt proposer un vocabulaire qui favorisera la singularité de chacun des compositeurs de ce corpus de recherche tout en mettant en exergue des similarités. J'ai choisi de recourir au terme « taxonomie » souvent associé au domaine de la biologie car c'est un terme qui décrit bien ce que je veux faire, la taxonomie étant la science de la classification des formes vivantes. Une telle taxonomie pourra d'ailleurs s'avérer utile pour quiconque étudiera la collectivité des compositeurs de musique traditionnelle, car il s'agit d'un ensemble formé d'un grand nombre d'individus. Quoi de plus vivant que la composition dans les musiques traditionnelles québécoise, irlandaise et écossaise? J'espère en avoir fait la démonstration dans la partie historique de la revue de littérature.

À l'exception des questions identitaires que je traiterai en premier lieu, l'analyse suivra les grandes parties du questionnaire utilisé et du portrait des compositeurs, soit : les renseignements de base telles que le statut professionnel, la formation et le contexte de production; les motivations à composer; les procédés et le processus compositionnel, y compris l'inspiration; les caractéristiques du répertoire, y compris les notions de signature, d'originalité et d'innovation; la transmission des pièces composées; et finalement, l'analyse musicologique des pièces sélectionnées. Pour chacun de ces thèmes, une taxonomie sera proposée et des éléments de discussion, dégagés. Comme toutes les citations et opinions des compositeurs proviennent des entrevues réalisées en 2006 (voir tableau 2 en page 91), je ne spécifierai pas de dates suite à celles-ci.

5.1 Questions identitaires : territoires et traditions

Depuis la parution de l'ouvrage de Badie (1995), la notion de territoire a été remise en question afin d'inciter les chercheurs à placer et à concevoir ce dernier dans un horizon plus vaste qu'une réalité géographique. Comme je l'exposerai plus loin, j'approuve à cette posture théorique. C'est toutefois d'abord dans son sens géographique que je vais recourir à ce terme. Le temps où l'ethnomusicologue s'attendait à un retrouver un style ou une musique particulière dans un territoire donné « à l'état pur », sans mélange, sans influence est depuis longtemps passé – une telle musique n'existe pas et n'a sans doute jamais existé. Celui où l'ethnomusicologue s'attendait à avoir un seul type de musique qui domine dans une région donnée, métissée ou non, est lui aussi révolu – puisque des musiques différentes cohabitent généralement sur un même territoire. Cette remarque s'applique tout particulièrement en contexte urbain, là où la musique est souvent rattachée aux classes sociales et aux réseaux. À l'instar d'autres pratiques musicales dans le monde, les musiques traditionnelles québécoise, irlandaise et écossaise sont métissées, elles s'influencent entre elles ou subissent l'influence d'autres musiques. Ainsi, même dans des régions rurales et relativement isolées comme le Cap Breton, la musique traditionnelle cohabite avec le style country, le rock et combien d'autres styles de musique, et les influences sont parfois mutuelles³⁷. Inversement, on trouve des expatriés ou des amateurs sans liens évidents qui jouent de la musique traditionnelle comme on peut en entendre au Cap Breton, mais loin de ce territoire, principalement dans les grandes villes nord-américaines. Fort de ce constat, dans ce contexte où une tradition n'est plus aussi liée à un territoire qu'elle l'a peut-être déjà été, j'ai voulu connaître l'opinion de mes informateurs au sujet de la question de l'identité de la musique qu'ils composent. Le tableau

³⁷ Il est intéressant à ce sujet de remarquer que le style d'accompagnement de piano développé depuis les années 1950 dans la musique traditionnelle au Cap Breton doit beaucoup au jazz grâce à des pianistes comme Mary Jessie MacDonald qui ont introduit des « *walking bass lines* ».

suis présente, d'une part, le lieu de naissance et le lieu de vie de chacun des compositeurs et, d'autre part, ce que j'appelle l'identification compositionnelle, c'est-à-dire le courant auquel il se rattache, le tout étant basé sur les réponses données lors des entrevues.

Tableau 3 – Lieux de naissance et de vie, et identification compositionnelle

Nom de l'informateur	Lieu de naissance	Lieu de vie (région ou ville)	Identification compositionnelle
Jean-François Bélanger	Lanaudière, QC	Laval, QC	Musique instinctive (aucune tradition précise)
Michel Bordeleau	Lanaudière, QC	Lanaudière, QC	Musique traditionnelle québécoise
Packie Manus Byrne	Donegal, Irlande	Donegal, Irlande	Musique traditionnelle irlandaise
Liz Carroll	Chicago, IL	Chicago, IL	Musique traditionnelle irlandaise
Richard Forest	Montréal, QC	Montréal, QC	Musique traditionnelle québécoise
Ross Griffiths	Sud de l'Ontario	Hamilton, ON (Montréal, QC)*	Musique traditionnelle de cornemuse écossaise
Jerry Holland	Boston, MA	Cap Breton, N.-É.	Musique traditionnelle du Cap Breton
Patrick Hutchinson	Liverpool, UK	Providence, RI	Musique traditionnelle irlandaise
Claude Méthé	Québec, QC	Lanaudière, QC	Musique traditionnelle québécoise
Jean-Claude Mirandette	Lanaudière, QC	Lanaudière, QC	Musique contemporaine d'influence trad
Brenda Stubbert	Cap Breton, N.-É.	Cap Breton, N.-É.	Musique traditionnelle écossaise (Cape Breton <i>fiddling</i> en second)
Otis Tomas	Providence, RI	Cap Breton, N.-É.	<i>Mongrel music</i> (aucune tradition précise)

* Ross Griffiths habitait à Montréal au moment de l'entrevue.

5.1.1 Le traditionalisme des compositions

Une première constatation se dégage de ce tableau. La plupart des compositeurs n'hésitent pas en effet à utiliser le mot «traditionnel» pour décrire la musique qu'ils composent. Ceux qui le font sont conscients de s'inscrire dans la foulée d'une tradition soucieuse de préserver et de transmettre ce qu'ils ont reçu. Ils y contribuent certes des éléments de leur cru, mais seulement une petite partie sera retenue par la tradition. Dans cette

optique, il serait plus exact de qualifier leurs compositions par l'expression « dans le style traditionnel ». Mon objectif n'était cependant pas de débattre avec eux de l'usage approprié ou non du mot traditionnel car une telle discussion soulève de nombreuses questions. En effet, à quel moment une pièce nouvellement composée devient-elle traditionnelle? Serait-ce quand deux personnes jouent ensemble une même pièce? Quand une centaine de musiciens la joue? Quand on l'entend dans plus d'un lieu? Et sur plus d'un enregistrement commercial? Comme on peut s'en douter, il est difficile de définir des repères pour déterminer quand une pièce récemment composée devient traditionnelle. Peu de chercheurs se sont d'ailleurs risqués à établir une méthodologie pour cela. Jardine (1981) a utilisé un barème s'échelonnant de un à cinq pour qualifier le degré d'assimilation d'une composition dans le répertoire des musiciens irlandais, son degré de traditionalisme en quelque sorte. Ainsi, ce traditionalisme ne tiendrait pas à la nature même de la pièce (sa forme, son contour mélodique, etc.) mais seulement à son degré de popularité ou d'intégration dans le répertoire. Je pense qu'il est à peu près impossible d'appliquer correctement ce barème, sauf aux pièces très connues. Tout comme pour l'utilisation du mot *folk*, l'attitude prévalente veut qu'une pièce dont le compositeur est connu ne peut être qualifié de traditionnelle. Je suis contre cette association entre tradition et « anonymité » car, comme je l'ai démontré dans ma revue de la littérature, on peut souvent associer certaines pièces standards du répertoire traditionnel à des noms de compositeurs. Je ne veux donc pas m'avancer sur le terrain glissant qui consiste à déterminer quelles créations chez les compositeurs interrogés peuvent être considérées comme traditionnelles, selon des critères qui resteraient nécessairement discutables. Je préfère plutôt de me servir de leur réponses pour mieux mettre en contexte les notions de territoire géographique et de tradition.

5.1.2 La territorialité des compositeurs

Le deuxième constat découlant du tableau 3 renvoie au lien entre le territoire géographique et l'identité compositionnelle : ce rapport varie selon une échelle allant de « très forte » à « absente ». Un seul compositeur, Jerry Holland, a fait référence à un lieu précis pour désigner la musique qu'il compose, en l'occurrence le Cap Breton et ce, pour une raison œcuménique comme je l'expliquerai plus loin. Pour les autres, le terme apposé au mot traditionnel est une épithète géographique, renvoyant à un style davantage qu'à un lieu précis. Hormis ce compositeur du Cap Breton, pour les trois compositeurs habitant le Québec et disant composer de la musique traditionnelle québécoise, de même que pour le compositeur habitant l'Irlande et affirmant composer de la musique traditionnelle irlandaise, soit cinq des douze compositeurs, il n'y a pas de correspondance, même vague, entre le lieu où ils habitent, ou même le lieu où ils sont né et ont grandi, et la tradition musicale dans laquelle ils disent composer. Je vais examiner de plus près la question pour les compositeurs du Québec et du Cap Breton.

Parmi les cinq compositeurs habitant le Québec, deux ne s'associent pas eux-mêmes à la musique traditionnelle québécoise mais plutôt à quelque chose de semblable à la « musique du monde ». Jean-François Bélanger s'inspire en effet d'une panoplie de musiques traditionnelles dans ses compositions et moins de la moitié de ces dernières possède une couleur associée généralement à la musique traditionnelle québécoise. Il n'a pas pu trouver un terme pour décrire clairement ses compositions qu'il qualifie de « musique instinctive », sans doute parce qu'il ne s'estime pas en mesure d'intellectualiser les traditions dont il s'inspire ou de faire étalage d'une connaissance approfondie de ces traditions. Pareillement, même s'il reconnaît avoir eu une période de compositions avec une forte couleur traditionnelle québécoise, Jean-Claude Mirandette explore toutes sortes de couleurs mélodiques depuis une dizaine d'années. C'est donc délibérément, en manifestant leur intention de ne pas se limiter aux normes de la musique

traditionnelle québécoise ou d'en dévier que ces deux compositeurs ne s'associent pas à cette musique. Cela ne veut pas dire que les trois autres compositeurs du Québec n'ont pas recours à l'innovation dans leurs compositions, comme je le démontrerai plus loin, puisque l'innovation est une notion relative. Ce qu'il faut retenir ici, c'est que l'identification compositionnelle choisie révèle avant tout une intention, un territoire compositionnel en quelque sorte, de la part du compositeur, notion qui sera développée davantage plus loin.

Une analyse plus approfondie du tableau 3 et du portrait des compositeurs francophones du Québec, révèle que ceux-ci sont tous rattachés d'une façon ou d'une autre à la région de Lanaudière. Jean-François Bélanger y a grandi et y a vécu jusqu'à l'âge de vingt (20) ans. Richard Forest y a de la parenté musicale qu'il voyait souvent pendant sa jeunesse, un fait que j'ignorais avant de l'interroger. Jean-Claude Mirandette y a grandi et y habite toujours. Michel Bordeleau y a grandi mais n'a pas été exposé à la musique traditionnelle avant l'adolescence. Claude Méthé l'a tardivement adopté comme lieu de vie. Or, depuis les années 1990, la région de Lanaudière est devenue une sorte de capitale de la musique traditionnelle au Québec, pour diverses raisons. Entre autres, le groupe de musique traditionnelle québécoise le plus célèbre des vingt dernières années, « La Bottine Souriante », vient de cette région. C'est aussi un endroit où la relève en musique traditionnelle abonde; on y trouve un grand nombre de groupes musicaux et un festival important depuis 1994 (« Mémoires et Racines »). Pourquoi est-ce qu'aucun des cinq compositeurs québécois n'affirme composer ou même jouer de la « musique de Lanaudière » ou, à tout le moins, dans le style de Lanaudière, contrairement à deux compositeurs du Cap Breton qui font référence à leur région? L'un des compositeurs québécois, Michel Bordeleau, soutient que la région de Lanaudière est surtout associée à une forte tradition de chanson traditionnelle et très peu à une forte tradition instrumentale. On compte en effet plusieurs familles célèbres pour la chanson traditionnelle dans cette

région. Si cette explication me paraît valide, je pense que ce manque de référence à une identité régionale en musique tient aussi à une réalité géographique : Lanaudière n'est pas une région isolée ou éloignée. Située près de Montréal, ayant subi toute sorte d'influences, acadienne et irlandaise entre autres, Lanaudière est une région se prêtant davantage à la synthèse constante des influences qu'à la création d'un son très distinctif au niveau instrumental ou très typé, comme on peut en trouver en Gaspésie, au Lac St-Jean ou dans la région de Québec, des régions qui comptent (ou comptaient) des familles ou des interprètes célèbres (p. ex. : Louis Boudreault au Lac St-Jean; Jos Bouchard dans Charlevoix; la famille Verret dans Portneuf). Holohan (1995) a démontré qu'en Irlande, le style régional tient souvent à quelques personnes qui se démarquent et auxquels les autres s'associent éventuellement. Bref, aucun violoneux célèbre du passé ne vient de Lanaudière, et la région n'est pas une île! Même si cette région regorge de musiciens de grand talent, elle souffre en quelques sortes d'une absence d'anciens maîtres typés dans le domaine de la musique traditionnelle qui auraient pu amener à la reconnaissance d'une « musique traditionnelle de Lanaudière »³⁸.

Pour les trois compositeurs habitant le territoire bien circonscrit de l'île du Cap Breton, les questions identitaires sont aussi reliées de très près aux limites qu'ils s'imposent dans leur langage musical. Si la musique du Cap Breton est le plus souvent associée à la tradition écossaise, l'analyse a permis de mettre en exergue trois attitudes distinctes chez ceux-ci. Brenda Stubbart s'identifie au style écossais, plus précisément au style gaélique ancien, même si son père, qui lui a enseigné, représente plutôt le courant irlandais de la musique du Cap Breton. En outre, elle s'associe au « *Cape*

³⁸ De nos jours, le style d'accompagnement peut jouer un rôle important dans la définition d'un style régional. On le constate au Cap Breton où le développement d'un style d'accompagnement de piano caractéristique fait maintenant partie de la couleur de la musique traditionnelle. Je pense que certains musiciens comme les guitaristes André Marchand et Paul Marchand ont eu un grand impact au niveau de l'accompagnement de la musique traditionnelle et ont créé un son propre à la région de Lanaudière, davantage au niveau de l'accompagnement qu'au niveau mélodique.

Breton fiddling ». Jerry Holland, ayant grandi à Boston d'un père venant du Nouveau-Brunswick et d'une mère québécoise, considère faire de la musique du Cap Breton et évite les étiquettes écossaise et irlandaise; il se veut un rassembleur. Les gens du Cap Breton l'acceptent d'ailleurs comme l'un de leurs meilleurs représentants. Otis Tomas, pourtant arrivé vers le même âge que Jerry Holland au Cap Breton, se dissocie tout à fait de la musique du Cap Breton, ou des étiquettes celtiques, écossaise ou irlandaise. Il parle de musique bâtarde (*mongrel music*) pour décrire ce qu'il compose. Ces trois attitudes illustrent la complexité sous-jacente aux questions identitaires.

5.1.3 Composition territorialisante à divers degrés

Abordant la question de l'adéquation entre tradition et territoire, During propose pour les musiques traditionnelles asiatiques de distinguer les musiques territorialisantes et déterritorialisantes. Le chercheur accorde beaucoup d'importance au territoire pour définir la tradition.

« Le critère de l'appartenance géographique, pour arbitraire qu'il soit, renvoie cependant à des critères musicaux qui, profondément imbriqués les uns dans les autres, constituent la clef de voûte de l'édifice traditionnel et les limites à respecter, le cadre à ne pas déborder, sous peine d'ébranler tout l'édifice » (During 1999 : 138).

Sans m'opposer à la distinction établie par During, dans ma recherche, je la considère plutôt comme un spectre qui rend compte de la variation depuis des compositions fortement territorialisantes jusqu'à d'autres fortement déterritorialisantes. Sur cette échelle, parmi les trois compositeurs du Cap Breton, Brenda Stubbert pourrait être considérée comme fortement territorialisante en ce que ses compositions représentent la fraction écossaise de la musique traditionnelle jouée au Cap Breton. Jerry Holland serait considéré comme territorialisant car il englobe plusieurs traditions représentées au sein d'un même territoire géographique. Otis Tomas serait plutôt déterritorialisant puisqu'il refuse les étiquettes communes à la région et

ne veut pas se limiter au « langage » imposé par les traditions qui y sont représentées.

Bien que l'approche de During permette une certaine caractérisation des compositeurs, elle présente certaines lacunes quand il s'agit de bien cerner les trois compositeurs qui se disent de tradition irlandaise. En effet, ceux-ci reflètent les réalités variées du monde de la tradition irlandaise : une irlando-américaine de la diaspora irlandaise d'une grande ville américaine (Liz Carroll), un revivaliste brittano-américain aussi d'une grande ville américaine (Patrick Hutchinson) et un chanteur-conteur-musicien de l'Irlande rurale (Packie Manus Byrne). Si Liz Carroll dit se rattacher à la tradition irlandaise, plusieurs la considèrent trop innovatrice pour l'identifier comme « traditionnelle » et, pour cette raison, ses compositions seraient plutôt déterritorialisantes selon l'approche de During. Si Liz Carroll peut tout de même se rattacher géographiquement à la communauté irlandaise de Chicago qui existe depuis le premier quart du XIX^e siècle, ce n'est pas le cas de Patrick Hutchinson. Son territoire serait plus virtuel, constitué avant tout par des joueurs de cornemuse irlandaise du nord-est des États-Unis. La communauté devient alors le territoire. La distinction ne s'applique pas mieux au cas de Ross Griffiths. Ce compositeur et joueur de cornemuse écossaise témoigne d'une autre réalité, celle de la tradition de cornemuse écossaise, presque mondiale car il y a des *pipe bands* pratiquement partout où l'empire britannique a étendu ses ramifications à un moment ou à un autre.

5.1.4 La notion de territoire compositionnel

Devant cette difficulté à relier « territoire géographique » et « tradition », je propose la notion de *territoire compositionnel*, un territoire défini par les limites que le compositeur choisit de s'imposer dans le langage musical. Ces limites sont le plus souvent circonscrites au niveau mélodique, mais peuvent l'être aussi au niveau rythmique ou formel. Ainsi, les douze compositeurs partagent un territoire compositionnel formel commun, celui du reel. Par

contre, si l'on s'en tient à la forme du reel en tant que pièce de danse rapide en mesure binaire dont les parties comptent huit ou seize mesures, alors plusieurs des compositeurs du Québec « n'habitent » pas strictement ce territoire compositionnel car leurs reels comptent souvent un nombre excédentaire de mesures ou de temps. La majorité des compositeurs étudiés ont composé des valse, ce qui correspond à un territoire compositionnel formel encore plus vaste que celui des traditions québécoise, irlandaise et écossaise puisqu'il est partagé avec des compositeurs de nombreuses autres traditions.

Au niveau de l'étendue mélodique, la grandeur du territoire compositionnel varie beaucoup. Il est extrêmement limité chez Ross Griffiths qui compose pour un instrument avec seulement neuf notes et chez Packie Manus Byrne qui cherche des mélodies faciles à turluter, essentiellement dans deux modes. Il est vaste et très ouvert chez Jean-François Bélanger et Jean-Claude Mirandette qui composent pour plusieurs instruments et explorent les gammes arabes, indiennes et autres couleurs mélodiques. Entre les extrêmes, se trouvent Liz Carroll, Jerry Holland et Claude Méthé qui cherchent surtout à exploiter le registre complet du violon en première position de jeu et un peu au-delà.

Au niveau métrique, le territoire compositionnel est encore très varié allant des mesures habituelles de 2/2, 2/4, 3/4, 4/4 et 6/8 communes aux trois traditions, en passant par des particularités stylistiques comme les 9/8 (tradition irlandaise), 3/2 et mélange 3/2 et 2/2 (tradition québécoise), jusqu'aux métriques exotiques comme le 7/8, qui attirent de plus en plus certains compositeurs. Enfin, au niveau rythmique, le territoire est aussi vaste mais ses frontières révèlent plus clairement des particularités stylistiques. Le *Scotch snap* est en général limité aux compositeurs du style écossais, ce qui n'empêche pas Liz Carroll d'avoir composé plusieurs strathspeys, Packie Byrne de l'utiliser dans ses highlands et Claude Méthé d'en introduire dans

quelques-unes de ses valse. L'utilisation de l'hémiole – généralement un groupement par deux dans un 6/8 ou un groupement par trois dans un 2/2 – confère un caractère moderne aux compositions et affirme en ce sens la modernité du compositeur puisque c'est un trait rare dans le répertoire traditionnel plus ancien.

Ces exemples démontrent que la notion de territoire compositionnel que je propose, non liée au territoire géographique, comporte plusieurs dimensions et qu'elle rejoint les questions d'originalité, d'innovation et de signature qui seront traitées plus loin. En me fondant sur la notion de territoire compositionnel, je peux tout de même distinguer les compositeurs en fonction du degré d'ouverture de leurs « frontières musicales » en trois groupes : les protectionnistes, les libre-échangistes et les mondialistes. Cela traduit en un sens leur volonté d'emprunter ou non à plus d'une tradition. Cette catégorisation serait à parfaire selon les niveaux mélodique, formel et rythmique mais, dans le tableau 4, je présente ce qu'elle pourrait être pour le niveau mélodique, en me basant sur ce que m'ont dit mes informateurs. Les protectionnistes ont tous précisé qu'ils cherchaient à composer une musique « à l'ancienne », de la musique qui aurait pu être composée il y a cinquante (50) ans ou plus dans les traditions qui les inspirent. Les libre-échangistes n'hésitent pas à emprunter dans des traditions voisines, tandis que les mondialistes sont prêts à plus d'audace et ne se rattachent pas à une tradition en particulier. À noter que cette catégorisation a été faite d'après les intentions manifestées en 2006 lors des entrevues; un portrait différent aurait été obtenu à d'autres périodes pour certains compositeurs.

Tableau 4 – Catégorisation des compositeurs d’après leur territoire compositionnel mélodique

Nom de l’informateur	Protectionnistes	Libre-échangistes	Mondialistes
Jean-François Bélanger			X
Michel Bordeleau	X		
Packie Manus Byrne	X		
Liz Carroll		X	
Richard Forest		X	
Ross Griffiths	X		
Jerry Holland		X	
Patrick Hutchinson	X		
Claude Méthé	X		
Jean-Claude Mirandette			X
Brenda Stubbert	X		
Otis Tomas			X

Malgré cette catégorisation possible d’après le territoire compositionnel, pour des raisons pratiques, j’ai adopté une division artificielle et imparfaite qui est un hybride entre le territoire géographique et la tradition auquel se rattache le compositeur. Lorsque je le jugeais pertinent, j’ai donc regroupé les compositeurs dans les tableaux selon une division Québec, Écosse, Irlande. Ainsi, même si les cinq compositeurs habitant le Québec n’affirment pas tous créer de la musique traditionnelle québécoise, je les ai regroupés dans la catégorie Québec. Otis Tomas a été placé dans la catégorie Écosse parce qu’il habite la région du Cap Breton où cette tradition domine.

5.2 Statut, formation et contexte de production

5.2.1 La composition de musique traditionnelle n’est pas une profession

En dépit de ma volonté de ne pas généraliser, le premier constat à faire quant au statut professionnel est que la composition musicale, chez tous les compositeurs que j’ai étudiés, est une activité complémentaire ou parallèle à une autre activité plus lucrative. Aucun ne vit de la composition de musique traditionnelle ou en fait son gagne-pain principal. On pourrait penser que cela

découle de mon échantillonnage mais, d'après ma connaissance du milieu, je pense qu'il n'est pas faux de généraliser cette constatation. Même les plus prolifiques des compositeurs connus en musique traditionnelle jouent eux-mêmes leurs compositions en public et ne se consacrent pas entièrement à la composition, contrairement à ce que l'on peut voir dans le domaine de la musique dite «sérieuse». Les trois catégories proposées par Merriam (1964), soit compositeur professionnel, occasionnel ou collectif, sont donc peu utiles quand il faut distinguer les compositeurs interrogés pour le présent mémoire. Dans les traditions concernées, on ne trouve que des compositeurs occasionnels, bien que ce terme décrive mal la réalité. J'ai, pour cette raison, créé de nouvelles catégories qui permettent de les différencier selon leur activité principale, qu'elle soit musicale ou non, et selon l'importance de la composition dans leur vie comme activité complémentaire ou parallèle à cette activité principale. Je propose donc une grille en quatre points :

1. les compositeurs professionnels affichés : ils vivent principalement de la musique et intègrent de façon courante leurs compositions dans leurs performances, leurs enregistrements ou leur enseignement;
2. les compositeurs professionnels discrets : ils vivent principalement de la musique mais intègrent peu ou pas leurs compositions dans leurs performances, leurs enregistrements ou leur enseignement;
3. les compositeurs amateurs affichés : ils ne vivent pas principalement de la musique et intègrent leurs compositions dans leurs performances, leurs enregistrements ou leur enseignement;
4. les compositeurs amateurs discrets : ils ne vivent pas principalement de la musique et intègrent peu ou pas leurs compositions dans leurs performances, leurs enregistrements ou leur enseignement.

Il est important de noter que l'utilisation du mot amateur n'a ici aucun sens péjoratif. Ces amateurs sont d'excellents instrumentistes en musique traditionnelle, mais ils ont simplement fait le choix de ne pas vivre de la

musique. Dans le domaine de la musique traditionnelle, l'existence de musiciens professionnels a toujours été une réalité certes, mais aussi, jusqu'à une époque peu lointaine (quelques décennies à peine), un phénomène plutôt marginal. Par exemple, un grand violoneux comme Jean Carignan a toujours dû avoir un gagne-pain en parallèle à ses activités musicales. Le développement d'une industrie du disque, de *folk clubs*, de soirées de danse traditionnelle, de festivals un peu partout à partir des années 1970 ainsi que la participation au *show business* depuis les années 1990, permet à plusieurs musiciens de vivre dorénavant de la musique traditionnelle. Le tableau suivant présente la répartition des compositeurs que j'ai étudiés selon les quatre catégories susmentionnées.

Tableau 5 – Catégorisation des compositeurs selon leur statut professionnel et l'importance relative de la composition dans leur activité musicale

	Compositeur	Professionnels		Amateurs	
		Compositeur affiché	Compositeur discret	Compositeur affiché	Compositeur discret
Québec	Jean-François Bélanger			X	
	Richard Forest			X	
	Michel Bordeleau		X		
	Claude Méthé	X			
	Jean-Claude Mirandette		X		
Écosse	Brenda Stubbert	X			
	Jerry Holland	X			
	Otis Tomas				X
	Ross Griffiths			X	
Irlande	Liz Carroll	X			
	Patrick Hutchinson				X
	Packie Manus Byrne		X		

Ce tableau révèle que les compositeurs se répartissent à peu près également entre les quatre catégories. Par conséquent, il semble que l'importance qu'ils apportent à la composition comme activité affichée est variable qu'ils soient professionnels ou amateurs. Il n'y a donc pas d'équation entre l'importance accordée à la composition et le statut du musicien.

Sept des douze compositeurs vivent principalement de la musique, de la musique traditionnelle même. En fait, aucun de ces professionnels n'est actif dans d'autres types de musique; ce sont des spécialistes. Certains d'entre eux ont eu ou ont recours, à un moment ou à un autre, à d'autres activités, quand les activités musicales ne génèrent pas assez de revenus. La difficulté à vivre de la musique a été soulevée à plusieurs reprises dans les entrevues. Comme le souligne Jerry Holland à propos du fait qu'il est difficile de gagner sa vie en tant que musicien traditionnel professionnel : « *You learn to chew water* ». Les compositeurs qui ont une carrière soliste importante, tels que Jerry Holland, Brenda Stubbert ou Liz Carroll, ont de bonnes raisons de faire connaître leurs compositions et le font dans une proportion variable. Ils intègrent toutefois toujours du répertoire traditionnel, en plus de leurs compositions dans leurs enregistrements commerciaux (voir la section 5.7, Transmission). Il est intéressant de noter que trois des sept musiciens professionnels ont cependant fait le choix de ne pas « pousser » leurs compositions et ce, même si certaines de leurs compositions sont connues. Ainsi, tant Michel Bordeleau que Jean-Claude Mirandette font une différence importante entre leur activité de création, qui est très privée dans les deux cas, et leur carrière de musicien et de chanteur. Ce qui est connu de ces deux compositeurs se résume à quelques pièces seulement de l'ensemble de leur répertoire, que ce soit dans les enregistrements commerciaux existants ou dans le répertoire courant de la plupart des musiciens traditionnels. Pourtant, même si Michel Bordeleau aurait très bien pu utiliser « La Bottine Souriante », quand il en était membre, comme un tremplin formidable pour ses compositions, il n'en a pas profité, volontairement semble-t-il, selon ce qu'il m'a révélé lors de l'entrevue. Packie Manus Byrne a fait connaître sur ses disques les chansons qu'il a écrites mais peu ses pièces instrumentales. Il semble qu'une certaine modestie ou humilité soit en jeu ici. C'est peut être aussi parce qu'ils craignent que les autres ne trouvent pas leurs compositions intéressantes ou qu'elles n'entrent pas dans les normes habituelles de la tradition.

Outre la sécurité financière qui peut être associée à une activité autre que musicale, le statut d'amateur comporte des avantages selon les cinq compositeurs qui ont ce statut. Jean-François Bélanger affirme avoir choisi de ne pas être un musicien professionnel pour pouvoir créer en toute liberté. Il conçoit en effet qu'un musicien professionnel doit faire des compromis pour obtenir un revenu correct, qu'il doit plaire. De la même façon, Otis Tomas jouit pleinement de cette liberté en tant qu'amateur. Comme le rappelle Nettl (1983), le statut d'un musicien-compositeur ne nuit pas autant qu'on pourrait le penser à son succès. Par contre, la visibilité est un facteur à prendre en compte. Par exemple, même si Richard Forest travaille chez Hydro-Québec et que la musique est un loisir pour lui, plusieurs de ses compositions sont connues grâce à son implication comme musicien auprès des danseurs ou troupes de danses, ainsi qu'à ses enregistrements et son enseignement dans les festivals.

5.2.1.1 Traditionnalistes par opposition à revivalistes

On peut distinguer les compositeurs en fonction de l'âge auquel ils ont été exposés intensivement à la musique traditionnelle et de leur type de formation. Ces informations sont résumées dans le tableau suivant avec de plus un degré de « musicolittératie »³⁹, un néologisme que je propose pour désigner le degré d'aise avec l'écriture et la lecture musicales. J'ai établi ce degré d'après l'évaluation faite par les compositeurs eux-mêmes.

³⁹ Bien que le terme littératie (ou littéracie) soit attesté en français, il n'y a pas d'équivalent officiel au terme anglais « *musical literacy* ».

Tableau 6 – Âge d'exposition à la musique traditionnelle, formation et degré de musicolittératie chez les compositeurs

	Compositeur	Âge d'exposition à la musique traditionnelle		Formation			Degré de musicolittératie
		Petite enfance	Adolescence-jeune adulte	Traditionnelle parent/proche	Officielle	Autodidacte	
Québec	Jean-François Bélanger		X		X		Faible
	Richard Forest		X			X	Moyen
	Michel Bordeleau		X			X	Faible
	Claude Méthé		X			X	Moyen
	Jean-Claude Mirandette		X			X	Faible
Écosse	Brenda Stubbert	X		X			Faible
	Jerry Holland	X		X			Élevé
	Otis Tomas		X			X	Élevé
	Ross Griffiths	X			X		Élevé
Irlande	Liz Carroll	X			X		Élevé
	Patrick Hutchinson		X		X		Élevé
	Packie Manus Byrne	X		X			Faible

Cinq des douze compositeurs étudiés ici ont grandi entourés de musique traditionnelle depuis leur plus tendre enfance et ont commencé très tôt à en jouer. Il s'agit de Liz Carroll, Packie Manus Byrne, Jerry Holland, Brenda Stubbert et Ross Griffiths. On peut les qualifier de « traditionalistes ». Tous les autres ont commencé à jouer de la musique traditionnelle à l'adolescence ou comme très jeune adulte, le plus souvent à travers une mouvance revivaliste, d'où leur qualification de « revivalistes ». Cette distinction m'apparaît nécessaire car elle implique des connaissances différentes de l'idiome traditionnel. Les jeunes enfants sont à même d'intégrer profondément l'idiome traditionnel, et les règles qui le régissent deviennent instinctives. Les traditionalistes sont ainsi plus à même de mesurer rapidement la déviance à la tradition, en raison de leur exposition prolongée à celle-ci. Plusieurs des revivalistes sont passés par une phase de grand

innovation avant de revenir à une phase de plus grand conformisme simplement parce qu'ils ne comprenaient pas assez ou ne maîtrisaient pas assez l'idiome pour prendre conscience de ce qui est « permis » ou non dans la tradition. Comme nous le verrons plus loin, le désir d'innover est un peu plus associé aux revivalistes qu'aux traditionalistes, bien qu'il ne s'agisse pas d'une règle inébranlable.

Pour ce qui est de la formation musicale, certains ont reçu une formation officielle avec un maître, d'autres sont autodidactes. Mais la plupart de ceux qui sont exposés depuis l'enfance à la musique traditionnelle ont d'abord appris auprès d'un membre de leur famille ou d'un autre proche. Un premier trait culturel apparaît toutefois pour ce qui est de la formation; l'autodidaxie ou l'absence de maître est un trait qui semble ressortir chez les compositeurs du Québec que j'ai interrogés. Ce constat trahit sans doute l'âge de ces musiciens et leur région de provenance. En effet, contrairement à ce qui se passe au Cap Breton ou dans les milieux de musique irlandaise, la disponibilité de cours et de maîtres en musique traditionnelle est un phénomène assez récent au Québec. L'AQLF (Association québécoise des loisirs folkloriques) est active dans plusieurs régions du Québec et offre un peu partout, depuis 1985, des cours, des stages, des rencontres de toutes sortes. Cependant, cela n'était pas offert dans la région de Lanaudière à l'époque de la formation des compositeurs interrogés. Le Cégep de Joliette offre une formation en musique traditionnelle depuis la fin des années 1990 et Montréal compte son « École des Arts de la Veillée », sous l'égide de la SPDTQ, depuis le début des années 2000. La formule du festival avec atelier d'enseignement est tout aussi récente au Québec et, de toute façon, elle ne suffit pas à former un musicien traditionnel. Si trois des compositeurs du Québec mentionnent un oncle violoneux, un seul a pu profiter de son enseignement et ce, seulement quelques années après qu'il ait commencé à jouer. Même Jean-François Bélanger, le plus jeune des compositeurs québécois interrogés, a été autodidacte pour ce qui est du style traditionnel.

Bref, l'apprentissage de la musique traditionnelle ne s'est organisé que très récemment au Québec en général et dans la région de Lanaudière en particulier. Malgré les apparences, l'autodidaxie serait donc, à mon avis, le résultat d'un contexte plus qu'un trait culturel profond.

Le degré de musicolittératie n'apparaît pas relié au fait que le compositeur ait grandi dans la tradition ou non. J'aurais en effet pu m'attendre à ce que ceux qui ont grandi dans une tradition orale aient tous un faible degré de musicolittératie; ce n'est le cas que pour deux d'entre eux, Brenda Stubbert et Packie Manus Byrne. Notons que ce sont aussi deux des compositeurs les plus conformistes au niveau de la composition, comme nous le verrons plus loin. Deux autres traditionalistes, Liz Carroll et Ross Griffiths, ont reçu une formation formelle, ce qui explique leur musicolittéracie élevée. Finalement, Jerry Holland, même s'il lit et écrit bien la musique aujourd'hui, m'a avoué qu'il a mis beaucoup de temps et d'efforts avant d'atteindre ce degré de musicolittératie, n'ayant jamais reçu de formation formelle étant jeune. Chez les revivalistes, la musicolittéracie est également très variable. Il est surprenant qu'il en soit ainsi chez quelqu'un qui a eu plusieurs années de formation classique comme Jean-François Bélanger. Ce dernier explique d'ailleurs qu'il a toujours eu une réticence face à l'écriture et à la lecture musicales, préférant jouer à l'oreille, et qu'il s'est senti attiré par la musique traditionnelle plus que par la musique classique, entre autres, parce qu'elle n'exigeait pas de connaissances en lecture musicale.

5.2.1.2 Où jouent-ils? Où jouent-elles?

Le contexte de production correspond aux lieux et événements où le compositeur joue de la musique traditionnelle, pas nécessairement ses propres compositions cependant. Ce contexte touche à la question de la motivation à composer ou de la transmission des compositions. Je présente ce tableau en préparation à l'analyse de la partie sur la motivation et de la partie sur la transmission. J'ai exclu l'information à propos de la musique à la maison, car tous jouent et composent à la maison.

Tableau 7 – Contexte de production des compositeurs

Compositeur	Danse (soirées, cours, troupes)	Concert en solo ou en vedette	Concert en groupe	Session	Atelier Enseignement	Compétition
Jean-François Bélanger				X		
Richard Forest	X		X		X	
Michel Bordeleau			X			
Claude Méthé		X	X	X	X	
Jean-Claude Mirandette			X			
Brenda Stubbert	X	X		X	X	
Jerry Holland	X	X			X	
Otis Tomas			X	X		
Ross Griffiths				X	X	X
Liz Carroll		X	X	X	X	(x)
Patrick Hutchinson		X		X	X	
Packie Manus Byrne		X		X		

On remarque que, même s'ils jouent et composent principalement des pièces dont la forme est destinée à la danse, peu des compositeurs interrogés jouent régulièrement pour la danse traditionnelle, que ce soit lors de soirées de danses, pour accompagner une troupe de danse ou même pendant des cours de danse. Cela pourrait simplement refléter le choix de mes informateurs, mais je pense que ce résultat est assez typique du milieu de la musique traditionnelle d'aujourd'hui, où la musique est avant tout jouée pour être écoutée et partagée plus que dansée. Je ne peux m'empêcher de faire le parallèle avec ce qui s'est passé aux XVII^e, XVIII^e et même XIX^e siècles dans la musique savante, où un grand nombre d'airs ont été composé sous formes de pièces de danse, sans pour autant être destinés à la danse. Il faut noter toutefois que la danse traditionnelle est encore assez populaire au Cap Breton, ce qui explique que deux des trois compositeurs qui jouent dans un contexte de danse viennent de cette région. Toutefois, autant Brenda Stubbert que Jerry Holland me faisaient remarquer que cette popularité faiblit. Les autres contextes de production se prêtent bien à ce que les compositeurs

exposent leurs créations. Ceux qui jouent en solo en concert disposent néanmoins d'un avantage évident quand il s'agit de faire entendre et de diffuser leurs propres compositions, avantage dont ils peuvent ou non profiter.

5.3 Motivations

Les motivations à composer divulguées lors des entrevues sont diverses et souvent multiples pour un même compositeur, comme en fait foi le tableau 8. Comme certaines motivations sont partagées par plusieurs compositeurs, j'ai créé des catégories pour regrouper et illustrer ces motivations diverses.

Tableau 8 – Motivations à composer chez les compositeurs

Compositeur	Offrande Partage	Satisfaction personnelle	Thérapie libération	Paresse/ Nécessité	Défi	Commande	Compensation	Passe-temps
J.-François Bélanger	X	X						
Richard Forest			X	X				
Michel Bordeleau		X	X					
Claude Méthé	X	X	X				X	
J.-Claude Mirandette		X	X					X
Brenda Stubbert	X	X				X		
Jerry Holland	X			X				
Otis Tomas	X				X			
Ross Griffiths	X			X	X	X		
Liz Carroll		X			X	X		
Patrick Hutchinson	X							
Packie Manus Byrne		X						

5.3.1 La composition pour le plaisir et la satisfaction personnelle

La composition pour le plaisir et la satisfaction personnelle est la motivation la plus souvent avancée par les compositeurs que j'ai étudiés. Si j'y joins ceux qui voient la composition comme un défi intellectuel, un jeu, et celui qui la voit comme un passe-temps dans le sens littéral du terme, ce sont presque tous

les compositeurs qui peuvent être classés dans cette première catégorie. Le côté très intime, très introverti de l'acte de composition accentue cette constante de départ car c'est quelque chose que les gens font presque toujours seuls ou parfois en présence de quelqu'un de très intime.

C'est peut-être ma question un peu trop fermée à ce sujet qui a amenée une telle quasi-unanimité. En effet, la proposition contraire de composer pour soi est de composer pour les autres. À ce sujet, quand je leur demandais s'ils composaient en espérant que leurs pièces soient jouées, tous les compositeurs étaient plutôt humbles et conscients qu'on ne peut pas imposer une composition au milieu de la musique traditionnelle. Aucun n'a affirmé composer en espérant que ses pièces soient jouées à court terme. Même les plus connus, comme Jerry Holland, reconnaissent qu'un autre musicien traditionnel célèbre doit adopter une de leurs compositions pour qu'elle acquière de la notoriété. Liz Carroll m'a tout de même dit qu'elle aime l'idée que certaines de ses compositions lui survivent. De même, Jean-Claude Mirandette veut donner ses compositions en héritage à ses enfants. Est-ce pour se protéger d'un éventuel rejet de leur composition par le milieu traditionnel que les compositeurs affirment qu'ils composent avant tout pour leur satisfaction personnelle? Il semble que non, car la plupart osent exposer leurs compositions d'une façon ou d'une autre selon les entrevues.

5.3.2 La composition comme offrande ou partage

Après la satisfaction personnelle, la composition comme moyen de partage ou d'offrande est la motivation la plus souvent exprimée par mes informateurs. J'ai regroupé partage et offrande car, dans les deux cas, ils mettent en cause, d'une part, une volonté de mouvement vers l'autre et, d'autre part, une forme de don de soi à l'autre. Il existe toutefois une nuance entre le partage et l'offrande. Certains m'ont fait part de leur hâte de partager leur nouvelle création avec un ou des amis proches. Pour d'autres, c'est plutôt le don qui est la motivation. Ce peut être le désir d'offrir une

composition à quelqu'un en particulier, ou le fait de penser à cette personne qui sert de stimuli à la composition. L'inverse peut également se produire, c'est-à-dire que le musicien crée une composition et se dit que celle-ci plairait à un tel ou une telle, souvent un musicien ou un proche, et il décide de la lui offrir. Je m'attendais à ce que le don constitue une motivation importante dans les trois traditions, et peut-être encore plus dans l'écossaise où la pratique d'offrir une composition en l'honneur d'une personne est une tradition qui remonte au XVIII^e siècle. Il s'agit donc d'un trait déjà inscrit dans la tradition en quelque sorte; s'y plier ou y adhérer est normal mais pas obligatoire. Comme nous le verrons plus loin, l'offrande a un effet important sur l'attribution ou le choix d'un titre pour une composition.

5.3.3 La composition en fonction d'un besoin précis

« La paresse est la mère de l'invention » dit le proverbe qui pourrait bien ici s'appliquer au champ de la composition, dans certains cas. En effet, trois compositeurs (Jerry Holland, Ross Griffiths et Richard Forest) m'ont affirmé avoir commencé à composer par paresse, du moins en partie. Ils estimaient plus faciles de créer de nouvelles pièces adaptées au besoin particulier de la danse ou, dans le cas de Ross Griffiths, de la compétition, que d'essayer de trouver dans les collections écrites ou sur des enregistrements des pièces intéressantes ou qui répondraient aux critères précis qu'ils recherchaient. Connaissant suffisamment l'idiome traditionnel, ils peuvent se permettre de créer selon le besoin précis et dans le style approprié. Richard Forest, tout comme Jerry Holland, explique la nécessité de surprendre les danseurs et les auditeurs avec quelque chose de nouveau, qui va relancer leur ardeur, dans le cas des premiers, ou leur attention, dans le cas des seconds. La nécessité est ainsi une motivation avancée quand la musique remplit une fonction précise (danse, compétition) par rapport à un rôle artistique plus général. Je place dans la même catégorie les compositeurs qui composent sur commande, car la commande correspond en général à un besoin précis. La connaissance du talent de compositeur d'une personne suscite parfois des commandes de compositions. Ça été le

cas pour Ross Griffiths, après que certaines de ses compositions aient permis à son *pipe band* de gagner des compétitions. Liz Carroll a obtenu des commandes de composition pour des pièces de théâtre. Brenda Stubbert reçoit souvent des demandes de compositions de différentes personnes, des musiciens en général, ou à la suite de certains événements.

5.3.4 La composition thérapeutique

La composition comme exutoire de tensions ou d'émotions apparaît comme un trait culturel propre aux compositeurs québécois. En effet, quatre des cinq compositeurs du Québec associent nombre de leurs épisodes de création à des moments émotionnels difficiles où la composition sert d'exutoire. J'aurais sans doute pu aussi cocher la case thérapie pour le cinquième compositeur québécois (Jean-François Bélanger, psychiatre!) car il m'a affirmé composer pour son équilibre personnel, sans détailler davantage. Il est surprenant qu'aucun des autres compositeurs interrogés, ceux des autres traditions, n'ait mentionné que la composition puisse être un moyen de libérer des émotions, pas même après que je leur aie spécifiquement posé la question. Est-ce par pudeur, parce qu'ils n'en sont pas conscients, ou simplement parce que ce trait est vraiment propre aux compositeurs québécois? Dans sa vaste enquête auprès des compositeurs irlandais, dont la plupart étaient déjà âgés à l'époque, Jardine (1981) avait pourtant souligné que la composition était souvent reliée aux émotions. Il serait intéressant d'étudier un plus vaste échantillon aujourd'hui, afin de vérifier si c'est toujours le cas ailleurs qu'au Québec.

5.3.5 Obstacles à la composition

Avant de quitter la question des motivations à composer, il est bon de noter que plusieurs des compositeurs ont dit avoir reçu, en tant qu'enfant, adolescent ou jeune adulte, des encouragements à continuer à composer de la part d'un proche, d'un ami ou d'un membre respecté du milieu de la musique traditionnelle. C'est à n'en pas douter un appui qui a de l'importance dans la poursuite des activités d'un créateur. Néanmoins, plusieurs ont fait

état de quelques éléments qui freinent leur ardeur à composer et qu'ils se sont eux-mêmes imposés, surtout à leur début. Avec ma question très directe « Ne trouvez-vous pas qu'il y a déjà assez de répertoire? », j'espérais susciter des réponses en rapport avec ces obstacles à la composition. Pourtant, aucun de mes informateurs n'a semblé arrêté par le fait qu'il existe déjà un vaste répertoire de pièces de danses dans les traditions étudiées. Au contraire, certains l'ont même vu comme une raison de plus pour composer parce qu'il est presque impossible pour une personne de connaître tout ce qui existe; donc, aussi bien composer son propre matériel. Cela illustre le fait que les compositeurs sont avant tout des créateurs et qu'ils laissent souvent à d'autres le soin de veiller à la préservation du répertoire traditionnel. S'ils ne sont pas freinés par l'importance du répertoire, ils partagent presque tous la crainte de ne pas être original ou le profond désir d'être original; ils tiennent à composer quelque chose qui ne ressemble pas trop à autre chose d'existant. Je reviendrai sur cette question plus loin.

5.4 *Processus compositionnel*

Dans cette section, je vais examiner l'information obtenue auprès de mes informateurs en utilisant comme base le modèle du processus compositionnel élaboré par Quigley (1987). Je rappelle ici brièvement le modèle en six étapes de Quigley.

1. Notification : Stimulus créatif initié par des circonstances sociales et psychologiques menant à l'apparition d'un point de départ mélodique.
2. Mélodisation : Développement de l'idée musicale par une combinaison d'expérimentation, d'évaluation et de modification en processus cyclique jusqu'à ce que la mélodie soit fixe.
3. Mémorisation : Pratique répétée de la mélodie complétée pour la fixer dans la mémoire. L'utilisation d'un magnétophone devient ici précieuse en l'absence de notation musicale.
4. Titrage : Apposition d'un titre.

5. Révision : Variation accidentelle et modification suite à l'interprétation devant public. Les changements peuvent devenir permanents.
6. Intégration au répertoire : Rétention ou abandon de la pièce dans le répertoire du compositeur.

En se basant sur le résultat des entrevues que j'ai réalisées, je propose ici une mise à jour du modèle de Quigley par la révision de quelques-unes des étapes et par l'ajout d'autres étapes de façon à ce que le modèle s'adapte à un plus grand nombre de compositeurs de musique traditionnelle et qu'il soit plus actuel. En effet, il m'apparaît que les compositeurs qui fonctionnent de façon strictement orale, par exemple, le violoneux Émile Benoît que Quigley avait étudié, sont rares de nos jours. Parmi les compositeurs étudiés, seul Packie Manus Byrne, un musicien de la génération de Benoît, fait tout dans l'oralité la plus stricte, sans magnétophone. Voici donc le modèle que je propose, avec quelques commentaires qui seront détaillés par la suite.

1. Notification : le stimulus créatif peut être initié aussi par des circonstances musicales en plus des circonstances sociales et psychologiques.
2. Mélodisation : dans quelques rares cas, l'idée musicale est complète et il n'y a donc pas de développement conscient de la mélodie.
3. Ornementation et harmonisation : cette nouvelle étape peut être essentielle ou non selon le compositeur.
4. Fixation (terme plus large que mémorisation): la fixation écrite de la mélodie est plus courante qu'on le pense en musique traditionnelle.
5. Titrage : pour certains, cette étape n'existe pas ou que très tardivement.
6. « Comparsaison » : un néologisme né de la fusion des mots comparse et comparaison pour décrire ce que j'identifie comme une nouvelle étape, quasiment universelle.
7. Révision : cette étape peut être absente ou même jamais complétée.
8. Intégration au répertoire.

J'ajoute donc deux étapes au processus compositionnel proposé par Quigley, soit celle de l'ornementation/harmonisation en troisième place et celle de la comparsaison ou référence au comparse en sixième place. Tout au long de chacune des étapes du processus, je vais développer une taxonomie qui va permettre d'identifier les différentes caractéristiques ou approches observées chez les compositeurs.

5.4.1 Notification

La notification, ou l'apparition d'un motif mélodique initial, revient ni plus ni moins qu'à discuter du concept d'inspiration. Les sources et les méthodes d'inspiration sont presque aussi nombreuses chez les compositeurs que j'ai étudiés que leurs sources de motivations. Le lieu et le moment peuvent aussi avoir de l'importance pour plusieurs. Le groupement de ces éléments me permet de catégoriser les compositeurs et de définir leur profil en matière d'inspiration, tel que présenté dans le tableau suivant.

Tableau 9 – Catégorisation des compositeurs selon leur profil d'inspiration

Compositeur	Musicomoteur	Musicalisateurs	Chrononeutre	Chronopositif	Loconeutre	Locopositif
Jean-François Bélanger	X		X			X
Richard Forest	(x)	X	X		X	
Michel Bordeleau		X		X		X
Claude Méthé	X			X		X
Jean-Claude Mirandette	X			X		X
Brenda Stubbert		X		X	X	
Jerry Holland		X	X		X	
Otis Tomas	X			X		X
Ross Griffiths	X			X	X	
Liz Carroll		X	X		X	
Patrick Hutchinson	(x)	X				
Packie Manus Byrne		X	X			X

5.4.1.1 Musicomoteurs et musicalisateurs

Une des distinctions majeures qui ressort de ma recherche est la division entre deux grands types de compositeurs. Le premier type correspond au musicien qui doit avoir un instrument en main et en jouer pour avoir une nouvelle idée musicale. J'appelle les musiciens de ce type les « musicomoteurs » car leur processus cognitif s'apparente à celui des verbomoteurs pour la parole; ils doivent non seulement agir pour imaginer, mais jouer de la musique sur un instrument pour stimuler leur processus créatif. Le deuxième type est le musicien à qui une idée vient d'abord en tête, de façon intériorisée, en fragments ou en entier, avant qu'elle ne soit concrétisée sur un instrument ou sur papier. Je nomme ceux-ci les « musicalisateurs », car leur processus cognitif s'apparente à celui de la verbalisation (verbalisation : action de formuler de vive voix ce qui était intériorisé). Cette distinction ne s'applique qu'à la première idée, le motif initial, car la plupart des compositeurs développent cette idée par la suite sur un instrument. Encore une fois, il s'agit plutôt d'un spectre car certains compositeurs utilisent les deux modes de notification à des degrés divers. Quigley (1987) avait déjà noté ces deux possibilités de notification chez Émile Benoît. La nuance que j'apporte est la suivante : un compositeur peut à divers moments se retrouver à un bout ou l'autre du spectre, ou n'importe où entre les deux, avec en général une préférence.

5.4.1.2 Stimulus sonore

Quigley considérait aussi une troisième source de départ mélodique que j'ai décidé de traiter séparément sous la rubrique « stimulus sonore ». Ces stimuli extérieurs sont des sons réels qui induisent le processus compositionnel et non pas des motivations à composer. D'une certaine façon, le stimulus sonore précède souvent la notification. Parmi les stimuli sonores qui mènent à la composition et qui ont été mentionnés par mon groupe de compositeurs, l'écoute d'autres musiciens ressort comme le plus important. Jean-François Bélanger connaît des phases où il écoute beaucoup d'enregistrements commerciaux dans un même style, il s'en imprègne pour

ensuite créer. Cependant, l'exposition à plusieurs musiciens et musiques lors d'un festival ou d'une rencontre avec un ou d'autres musiciens est souvent présentée comme un stimulus très fort qui provoque le besoin de notifier chez plusieurs compositeurs, ce qui pourrait être considéré comme une circonstance sociale dans le modèle de Quigley. Certains compositeurs comme Patrick Hutchinson s'en méfient toutefois, ayant peur de répéter intégralement ce qu'ils ont entendu, sans le reconnaître. La volonté de se soustraire aux stimuli extérieurs trop fortement, le repli déjà mentionné dans les obstacles à la composition, est consciente chez Ross Griffiths dans sa période la plus intense de composition, de même que chez Jean-Claude Mirandette qui préfère s'isoler ou écouter des musiques d'autres types que la musique traditionnelle. L'autre catégorie de stimuli tels que les sons de la nature ou les bruits mécaniques semblent marginaux chez les compositeurs interrogés. Seul Packie Manus Byrne a mentionné des stimuli tels que le bruit du vent dans les feuilles d'un arbre et le rythme d'un train. Jean-Claude Mirandette a cependant composé une pièce qu'il appelle « La grondeuse C7 », vaguement inspirée par une machine utilisée dans l'industrie forestière.

5.4.1.3 Sensibilité au lieu et au moment de création

Plusieurs de mes informateurs ont déclaré ne pas préférer un lieu ou un moment du jour ou de l'année pour composer. À l'opposé, d'autres ne composent que dans certains lieux précis et sont plus créatifs à certains moments du jour (le matin par rapport au soir) ou de l'année. Je peux donc répartir mes informateurs dans un spectre qui va de chrononeutre à chronopositif et de loconeutre à locopositif, selon qu'ils sont sensibles ou non au lieu et au moment. Je me suis intéressé à cette distinction du lieu et du moment parce que, dans ma propre expérience, j'ai plus d'inspiration à l'automne. Il est à remarquer que les musicalisateurs ont tendance à être loconeutre, ce qui a du sens puisqu'ils n'ont pas nécessairement un instrument en main quand viennent leurs idées.

5.4.1.4 Les fragments mélodiques

Plusieurs compositeurs m'ont avoué posséder un grand nombre de courts segments mélodiques qu'ils accumulent, sous forme écrite ou sur enregistrement. Ces « petits bouts » sont des pièces potentielles mais plusieurs resteront à jamais des avortons. Ils sont les preuves tangibles du phénomène de notification comme étape première de la composition. Jerry Holland est le seul à avoir mentionné la possibilité de créer une pièce à partir de deux ou plusieurs segments. J'en conclus que les segments sont le plus souvent incompatibles entre eux et qu'ils se prêtent éventuellement à des développements différents lors de la prochaine étape, celle de la mélodisation.

5.4.2 Mélodisation

La mélodisation demeure la partie la plus obscure du processus compositionnel. Certains compositeurs se fient à leur instinct, d'autres s'appliquent surtout à trouver quelque chose d'original, d'autres cherchent une espèce de perfection, d'équilibre interne de la pièce. La distinction entre les compositeurs « inspirés » (ou intuitifs) et les « acharnés » proposée par Nettl peut être adaptée avantageusement ici. Brenda Stubbert et, dans une certaine mesure, Packie Byrne, les deux plus « oraux » des compositeurs, sont aussi les plus intuitifs; les idées musicales leur arrivent en général complètes. Ils ont peu à retravailler ces idées. Tous les autres compositeurs interrogés peuvent être qualifiés d'acharnés, car ils ont à travailler les idées mélodiques qui leur viennent. Ils le font à divers degrés et de diverses manières. Selon leurs dires, Claude Méthé et Richard Forest travaillent à partir du motif initial apparu à la notification, ils le développent, d'abord de façon instinctive, puis ils retravaillent le tout pour le rendre original. D'autres s'acharnent au contraire à trouver des motifs et des développements originaux au fur et à mesure; aussitôt qu'ils ont l'impression que ce qu'ils «mélodisent» ressemble à quelque chose d'autre, ils vont sciemment s'en éloigner, allant même jusqu'à abandonner la pièce si la recherche s'avère infructueuse. Otis Tomas, Ross Griffiths ou Liz Carroll ne sont satisfaits que

s'ils sentent la cohérence, la logique dans la pièce. Comme le soulignait Patrick Hutchinson lors de son entrevue, lorsqu'on compose dans un idiome aux règles assez limitées, plus le développement d'une pièce progresse, moins il y a de choix possibles. Ce côté presque prévisible du développement d'une idée demeure un défi constant. La façon de mélodiser est donc reliée étroitement au désir d'originalité et d'innovation du compositeur.

Le tableau 10 présente la catégorisation en trois groupes des compositeurs, les intuitifs, les acharnés et une catégorie intermédiaire. Par ailleurs, tous ceux qui ont mentionné avoir composé en rêve au moins une fois se voient attribuer un X dans la colonne « oniro-mélodisateur ». Plusieurs des compositeurs interrogés ont composé une et parfois plusieurs pièces en rêvant. Même s'il s'agit d'un phénomène occasionnel, il reste assez commun pour justifier une catégorie à part chez les intuitifs, « l'oniro-mélodisation ».

Tableau 10 – Catégorisation des compositeurs selon leur façon de mélodiser

Compositeur	Intuitifs	Acharnés-intuitifs	Acharnés	Oniro-mélodisateur
Jean-François Bélanger			X	
Richard Forest		X		
Michel Bordeleau			X	
Claude Méthé		X		
Jean-Claude Mirandette			X	
Brenda Stubbert	X			X
Jerry Holland		X		
Otis Tomas			X	
Ross Griffiths			X	
Liz Carroll		X		
Patrick Hutchinson			X	X
Packie Manus Byrne	X			X

5.4.3 Ornementation et harmonisation

Pour certains compositeurs, l'ornementation fait partie intégrante de la composition tandis que pour d'autres, elle est facultative. Ces différences sont attribuables à différents facteurs, tels que l'instrument joué et la tradition dans lequel le compositeur s'inscrit. Ainsi, pour Ross Griffiths, joueur de cornemuse écossaise, l'ornementation est indissociable de la composition. De même, les ornements font partie de la composition pour Brenda Stubbert. En effet, celle-ci suit une tradition où il y a en général peu de place pour les variations, où il y a UNE bonne façon de jouer une pièce, mais où les ornements sont quand même abondants. Elle se dit choquée quand un violoneux joue une de ses pièces sans respecter les ornements qu'elle y a mis. Jerry Holland, aussi du Cap Breton, adopte une attitude plus souple. Pour lui, les ornements sont avant tout une façon de donner la couleur voulue à la pièce. Par exemple, s'il veut lui donner une couleur irlandaise, il jouera davantage de *rolls* (gruppetto), s'il veut lui donner une couleur plus écossaise, il jouera davantage de triolets en staccato. Il voit donc l'ornementation avant tout comme un outil d'expression entre les mains de l'interprète, et pas vraiment entre celles du compositeur. C'est aussi l'attitude générale des compositeurs de tradition irlandaise et québécoise, l'ornementation étant utilisée de façon moins fréquente dans cette dernière que dans l'irlandaise ou l'écossaise. Pour Patrick Hutchinson, joueur de cornemuse irlandaise, la composition peut toutefois contribuer à mettre en valeur certains ornements particuliers à son instrument (p. ex. : *cran*, *backstitch*).

Plusieurs des compositeurs que j'ai interrogés jouent d'un instrument harmonique, guitare ou piano en général. La plupart d'entre eux s'empressent de mettre des accords sur les mélodies qu'ils composent, après ou pendant le processus de composition. Toutefois, aucun ne m'a affirmé se baser sur ses connaissances harmoniques consciemment, ou rechercher une séquence harmonique pendant la mélodisation. Clairement, même pour les plus innovateurs, l'harmonie n'est que le complément de la monodie, pas sa

substance; l'harmonie vient après. Le choix des accords fait-il quand même partie intégrante de la création? Pour la plupart des compositeurs, puisque leurs pièces pourraient être jouées par d'autres musiciens, ils ne manifestent pas d'attachement à des accords particuliers. Encore plus que l'ornementation, ce champ est laissé ouvert aux interprètes dans les traditions étudiées. Dans les recueils publiés par certains des compositeurs interrogés, des suggestions d'accords sont tout de même faites au-dessus des portées.

5.4.4 Titrage

Comme le soulignait Quigley (1987) dans sa thèse, le fait d'apposer un titre à une pièce nouvellement composée peut agir comme un moyen mnémotechnique important, même si le but premier d'un titre sert à marquer l'identité de la pièce. J'ai relevé chez les compositeurs interrogés diverses opinions quant à l'étape d'attribution d'un titre; cela allait d'une très grande importance à l'indifférence. À travers ce spectre, j'ai aussi observé différentes tendances sur les sujets préférés des titres.

Pour deux des compositeurs interrogés, les titres n'ont aucune importance. Ceux-ci pourraient être qualifiés de « para-titreurs ». Michel Bordeleau et Jean-François Bélanger m'ont dit donner de titres à leurs pièces qu'au moment de leur enregistrement pour une production commerciale. Elles peuvent donc exister pendant des années sans titre. Ces deux compositeurs ont recours à d'autres moyens mnémotechniques que le titre pour se rappeler les pièces composées, en plus des enregistrements maisons. Jean-François Bélanger évoque par exemple, la tonalité, une séquence d'accords particuliers, un court motif mélodique remarquable comme moyen de référer à la pièce dans sa tête ou même avec son comparse.

Le fait de ne pas donner de titre à une pièce n'est pas un phénomène rare chez les compositeurs traditionnels, pas plus que chez les compositeurs de l'époque baroque ou classique d'ailleurs. Combien de sonates n'ont que des

numéros pour les identifier, souvent ajoutés par l'éditeur? Paddy Fahey, compositeur irlandais déjà maintes fois mentionné, ne donne que des numéros à ses pièces (Holohan 1995). Le plus souvent, en Irlande à tout le moins, comme chaque compositeur traditionnel n'a souvent qu'une ou deux pièces connues dans le répertoire courant, le titre attribué par le compositeur disparaît souvent au profit d'une référence à son créateur : Sean Ryan's hornpipe (alors qu'il a composé des dizaines de hornpipes), Jackie Coleman's reel, etc. (Jardine 1981). Ainsi, il semble bien que pour une grande partie des musiciens traditionnels, le titre d'une pièce n'a pas d'importance. Il est d'ailleurs compréhensible qu'il en soit ainsi pour certains compositeurs. D'autres n'accordent aucune importance au lien entre le titre et la pièce, mais ils donnent quand même un titre à la plupart des pièces complétées. Je qualifierais ceux-ci de « post-titreurs ». Ross Griffiths, par exemple, avoue procéder de la sorte. Après avoir composé une pièce, il décide à qui il va la dédier ou du titre à lui donner. Enfin, pour certains, il existe un rapport étroit entre l'objet du titre et les circonstances qui ont inspiré la composition de la pièce ou qui ont entouré sa création. Même si le titre exact ne précède pas la création de la pièce, ça peut être le cas du sujet. C'est pourquoi je qualifie ces compositeurs de « pré-titreurs ». C'est le cas de Brenda Stubbert par exemple.

Certains compositeurs ont tendance à privilégier dans leurs titres un type de sujet plus qu'un autre. Sans avoir fait l'analyse exhaustive de tous les titres de toutes les pièces des douze compositeurs étudiés, je peux néanmoins dégager certaines de ces tendances chez les compositeurs les plus prolifiques dont l'œuvre est accessible. Je relève la tendance la plus fréquente qui consiste à se servir du titre pour rendre hommage à une personne, souligner un trait de caractère ou rappeler un événement associé à une ou des personnes. Je qualifie les compositeurs qui suivent cette tendance de « dédicateurs ». La dédicace à une personne est omniprésente chez les compositeurs de la tradition écossaise (Jerry Holland, Brenda

Stubbert, Ross Griffiths) qui ne font ainsi que suivre une tradition fort bien établie (et fort pratique quand un compositeur est à court d'idée pour un titre!). Elle est aussi très fréquente chez la plupart des autres compositeurs. Les « toponymotitres » font souvent référence à des lieux dans leurs titres. C'est notamment le cas de Richard Forest (reel de Montebello, reel de Mattawa, La petite côte, etc.). Finalement, les « hétérotitres » font souvent référence dans leurs titres à des événements, des objets, des concepts divers.

Le tableau suivant présente la répartition des divers types de titres chez six des compositeurs d'après les collections publiées de leurs pièces ou leurs enregistrements commerciaux.

Tableau 11 – Importance relative du type de sujet des titres en proportion au total des compositions publiées ou enregistrées chez quelques-uns des compositeurs (%)

	Type de sujet des titres		
	Personne(s)	Lieu	Autre
Compositeur			
Richard Forest	32	24	44
Brenda Stubbert	95	3	2
Jerry Holland	71	8	21
Otis Tomas	43	7	50
Liz Carroll	39	11	50
Packie Manus Byrne	43	7	50

Le titre d'une pièce peut être évocateur, et il n'est pas rare qu'une histoire accompagne un morceau. La création d'une nouvelle pièce peut donc aller de pair avec son histoire, dans le but d'amuser l'auditoire. Pour un conteur comme Packie Manus Byrne, le titre de la pièce, le contenu de celle-ci et l'histoire qui va avec le titre de la pièce forme un tout presque indissociable. L'attention des auditeurs se trouve renforcée et une pièce qui pourrait

autrement passer inaperçue a plus de chance d'être retenue. Le répertoire de Packie Byrne comprend plusieurs pièces de la sorte : *The Firestone Lullaby*, *The Ghost's Welcome*, *The Half-Door*. Certaines de ces pièces sont de ses compositions mais plusieurs sont des variantes d'airs traditionnels. Même si la plupart des compositeurs peuvent raconter une brève histoire pour expliquer le titre d'une pièce, Packie Byrne pousse cette tendance plus loin que les autres et mérite à lui seul la catégorie de « Narrato-titreur ». Le tableau suivant présente la catégorisation des compositeurs étudiés selon leurs habitudes en matière de titrage.

Tableau 12 - Catégorisation des compositeurs selon leurs habitudes de titrage

Compositeur	Para-titreur	Pré-titreur	Post-titreur	Dédicateur	Hétéro-titreur	Toponymo-titreur	Narrato-titreur
Jean-François Bélanger	X						
Richard Forest		X	X	3*	1	2	
Michel Bordeleau	X						
Claude Méthé		X	X	X		X	
Jean-Claude Mirandette		X	X	X	X	X	
Brenda Stubbert		X		1			
Jerry Holland		X	X	1	2		
Otis Tomas		X	X	2	1		
Ross Griffiths			X	X			
Liz Carroll		X	X	2	1	3	
Patrick Hutchinson		X	X	X			
Packie Manus Byrne			X			X	X

* Les chiffres 1, 2 et 3 représentent l'ordre d'importance du type de titre tel que présenté dans le tableau 11.

5.4.5 Comparaison

Le comparse en théâtre est un acteur qui remplit un rôle muet. De même, dans la composition, le comparse joue un rôle un peu obscur puisqu'à ma connaissance, personne ne l'a remarqué auparavant. Très souvent, il n'est pas un maître mais plutôt un ami en qui le compositeur a confiance. Il peut

être un ami intime, un conjoint musicien, mais le plus souvent la relation suppose (ou induit) une grande affinité musicale. Le comparse peut exercer une variété de rôles et ce, à des degrés divers. Il est souvent la première personne avec qui le compositeur partage sa création. Il partage la joie du créateur, commente, encourage, etc. Le comparse sert souvent de référence pour s'assurer que la nouvelle pièce est bien originale, qu'elle ne ressemble pas trop à une ou plusieurs autres pièces existantes. Dans ce sens, le mot « comparsaison » rappelle le mot « comparaison ». Alternativement, le comparse peut servir à « co-composer » mais c'est un phénomène peu fréquent chez mes informateurs. D'après ma connaissance du milieu, la création collective est peu importante, bien que présente, dans les traditions étudiées. S'il existe bien ici et là sur des enregistrements commerciaux des pièces qui ont été composées par deux personnes ou plus, c'est un phénomène, somme toute, marginal. Parmi mes compositeurs, Richard Forest a composé une pièce avec l'aide de Sabin Jacques et Réjean Brunet : la célèbre *Berceuse pour Hannah*. Liz Carroll présente une pièce composée avec son guitariste sur son dernier album. Dans ses deux collections, Jerry Holland compte moins d'une dizaine de pièces qu'il a co-composées avec quelqu'un d'autre. Cette nouvelle étape que j'ajoute au processus compositionnel de Quigley semble partagée par la plupart des compositeurs. Seul Richard Forest et Packie Manus Byrne n'ont pas fait référence à un comparse au cours de l'entrevue.

5.4.6 Révision

La révision est une étape du processus compositionnel que j'ai moins exploré auprès de mes informateurs. Encore une fois, le fait de réviser une composition peut être présenté comme un spectre allant d'aucune retouche (respect intégral de l'idée originale) à des retouches sans fin (toujours en processus, jamais terminée). La révision consiste rarement à changer la tonalité de la pièce car la plupart des compositeurs ont affirmé respecter la tonalité dans laquelle la pièce leur vient en premier lieu à l'esprit. La révision du contour mélodique, des micro-motifs, est par contre courante. Même

quelqu'un comme Brenda Stubbert, pour qui les pièces se présentent complètes, reconnaît réviser parfois ses pièces pour qu'elles se conforment davantage à ce qu'elle attend d'une pièce traditionnelle. La majorité reconnaît également, qu'après un certain temps, entre un jour et une semaine généralement, il faut décider qu'il n'est plus possible d'améliorer une pièce. Pour Packie Byrne, peu importe comment il essaie de modifier la pièce, il semble que la première idée soit toujours la meilleure. Pour Ross Griffiths, il est très difficile de finir une pièce, elle peut toujours être améliorée. C'est ce qui explique qu'il n'ait pas publié de recueil de composition encore à ce jour. Pour ceux qui s'adonnent à l'art de la variation, comme Liz Carroll ou Claude Méthé, il est moins important d'arriver à une version définitive puisque la pièce va être différente à chaque exécution de toute façon. Certains, comme Jean-Claude Mirandette, fignent leurs pièces à la note près, et cela peut prendre des semaines. Malgré cette variété apparente d'attitudes face à la révision d'une pièce, il me faudrait explorer davantage la question avant de proposer des catégories. Très intéressante toutefois est l'idée qu'une fois partagée et connue par d'autres, et surtout jouée par d'autres, une pièce n'appartient plus à son compositeur. Comme un enfant qui grandit, la pièce acquiert alors sa propre existence dans la tradition. Elle peut être transposée (souvent pour accommoder d'autres instruments) et perdre certains traits qui la rendaient singulière pour devenir plus conforme à l'idiome traditionnel. Plusieurs compositeurs ont mentionné ce fait qui mériterait à lui seul une recherche. Bref, la révision d'une pièce est tout autant l'affaire du compositeur que celle du milieu traditionnel qui décidera ou non d'adopter cette pièce.

5.4.7 Intégration au répertoire

Pour quelques-uns des compositeurs interrogés, les pièces ont une brève existence. Michel Bordeleau et Jean-François Bélanger, les deux paratitres, ont par exemple fait la remarque qu'une pièce nouvelle peut être une obsession pendant quelques jours ou quelques semaines pour ensuite

somber dans l'oubli le plus complet. Tous les compositeurs ont des pièces préférées qu'ils jouent souvent mais chez ceux qui ont connu plusieurs phases de composition et des territoires compositionnels différents, des pièces autrefois aimées sont délaissées au profit de celles qui correspondent mieux au style nouveau recherché. Ainsi, Patrick Hutchinson préfère oublier tout un pan de ses compositions qu'il appelle les « *gimmicky* » tunes, des pièces avec des traits saillants trop innovateurs, alors que son goût actuel penche vers des pièces qui se conforment davantage à la tradition. Cette espèce de honte ou de rejet par rapport à une phase de jeunesse qui s'aventurait trop en dehors des sentiers battus a été mentionnée aussi par Michel Bordeleau, Liz Carroll et Ross Griffiths. Le risque qu'il y ait « décomposition » (perte totale des compositions), comme le soulignait Quigley chez le violoneux Émile Benoît, est réduit du fait des enregistrements maisons ou notations musicales réalisés par les compositeurs. Plusieurs pertes sont toutefois survenues chez les compositeurs étudiés. Brenda Stubbert a perdu une cassette qui contenait une soixantaine de pièces qu'elle a composées pendant son enfance et son adolescence. Packie Byrne, qui ne se fie qu'à sa mémoire, a évidemment perdu un grand nombre de compositions totalement, en dépit de sa mémoire prodigieuse. Liz Carroll ne peut plus déchiffrer les premières pièces qu'elle a composées dans sa jeunesse, car elle n'indiquait alors que la hauteur des notes, pas leur durée. Enfin, pour d'autres, les pièces sont « quelque part sur des cassettes », mais l'absence d'archivage adéquat rend leur récupération ardue. Je n'ai pas questionné les compositeurs sur la réutilisation de pièces ou de segments de pièces en vue de créer de nouvelles pièces. Cependant, Packie Byrne a mentionné qu'il lui est arrivé de créer une série de pièces qui comportaient des formes différentes mais une séquence mélodique semblable, par exemple, il a créé une gigue à partir d'un air. Pour Jerry Holland et Brenda Stubbert, il est courant aussi de composer un reel qui va aller avec un strathspey, les deux n'étant pas nécessairement composés au même moment.

Pour conclure la section sur le processus compositionnel, l'analyse des entrevues a fait ressortir plusieurs similarités entre les compositeurs à certaines étapes. La grande division entre les musico-moteurs et les musicalisateurs, tout comme d'autres catégorisations suggérées, ne sont probablement pas propres aux compositeurs des traditions étudiées. Il serait intéressant que d'autres chercheurs examinent dans quelle mesure mes catégorisations peuvent s'appliquer à d'autres terrains.

5.5 Originalité et innovation

Dans le cadre de cette recherche, il importe de distinguer les termes *originalité*, *innovation* et *signature musicale*. L'originalité se manifeste par la composition d'une pièce différente de ce qui existe déjà dans le répertoire. L'innovation s'explique par l'incorporation, dans une pièce, d'un élément mélodique, harmonique, rythmique, métrique ou formel étranger ou peu fréquent dans l'idiome traditionnel standard. La signature musicale trahit le plus souvent la réutilisation fréquente par un compositeur d'un ou plusieurs éléments musicaux que ce soit des intervalles ou des motifs mélodiques, une tonalité ou une forme préférée, etc. La signature sera examinée de concert avec le répertoire dans la prochaine section.

5.5.1 Originalité

J'ai souvent entendu de la part de personnes qui ne sont pas habituées à écouter des pièces traditionnelles, qu'elles se ressemblent et ne présentent pas de profils mélodique ou rythmique distinctifs. Ce problème de perception se retrouve à l'égard d'autres types de musiques avec lesquels un auditeur quelconque n'est pas familiarisé. Ce qui rattache une pièce à un genre musical est le fait même que l'auditeur puisse y repérer des similarités avec ce qui existe déjà dans ce genre. L'originalité est donc une notion extrêmement relative à un genre musical. Dans les traditions québécoise, irlandaise et écossaise, l'originalité se situe habituellement dans le contour

mélodique, mais ce peut aussi être dans la forme ou le rythme. Un compositeur espère habituellement que sa composition soit originale, qu'on ne reconnaisse pas intégralement une autre pièce dans ce qu'il a composé. Il est toujours inconfortable de parler de niveau d'originalité zéro (le plagiat!) mais il existe toutefois des cas de faible originalité qui peuvent s'expliquer. Par exemple, la citation délibérée où le compositeur introduit un passage qu'il sait que l'auditeur connaît et reconnaîtra, ce qui se voit plutôt rarement en musique traditionnelle d'après mon expérience. Pour les compositeurs de musique traditionnelle, la citation ou la référence va plus fréquemment être révélée dans le titre ou le caractère général de la pièce. Ainsi, la pièce *Lizzy in the lowground* de Liz Carroll réfère à *Billy in the Low Ground*, une pièce américaine assez connue qui exploite beaucoup le registre grave du violon; les reels *Fleurs de Mandragore* de Michel Bordeleau et *Requiem pour le pendu* de Jean-François Bélanger (pourtant deux paratitres!) renvoient au célèbre *Reel du pendu*, lui aussi dans la tonalité de *la* majeur. La référence et la parenté d'esprit d'une pièce sont à rapprocher du concept de *tune family*, discuté dans la revue de littérature, soit le développement du répertoire à partir de variantes d'une mélodie souvent ancienne desquelles les autres découlent (Cowdery 1990). Parmi les compositeurs étudiés, seul Packie Manus Byrne, le plus vieux de tous et celui qui a grandi dans la tradition, semble procéder souvent sciemment par variantes et recombinaison de parties de pièces existantes. Je pense qu'il s'agit du premier trait générationnel mis en évidence dans ma recherche. Le fait que les premiers chercheurs à se pencher sur le répertoire des violoneux se soient attardés beaucoup à cette idée reflète sans doute la perception différente qu'on avait de l'originalité dans le passé. Joyal (1987) explique comment, pour le violoneux Jos Bouchard de la région de Québec, il était normal de considérer comme ses propres compositions des pièces ou parties de pièces dont l'origine a pu être retracée ailleurs, ce qu'on considérerait plutôt comme du plagiat aujourd'hui. Il se pourrait donc fort bien que l'originalité soit devenue une valeur nouvelle au courant du XX^e siècle dans la musique traditionnelle,

et que l'emprunt ne soit plus aussi bien vu ou accepté qu'auparavant. La question des droits d'auteur et de l'industrie du disque n'est sans doute pas étrangère à cette attitude, mais il se peut aussi, comme je le pense, que ce soit un changement plus profond des mentalités, ce qui n'est pas sans conséquence. Ainsi, contrairement à la plupart des musiciens traditionnels du passé qui connaissaient quelques centaines de pièces jouées dans leur communauté rapprochée, ceux d'aujourd'hui sont exposés de toute sorte de façon à un répertoire sans cesse grandissant. L'inquiétude de ne pas être original qui se manifeste chez la plupart des compositeurs interrogés est pour cette raison fort légitime, mais elle reflète tout de même ce changement d'attitude par rapport à la vieille génération représentée par Packie Byrne. Dans ce contexte moderne, on comprend facilement pourquoi Liz Carroll estime comme un don inestimable le fait de ne pas « entendre » d'autres pièces quand elle compose, d'être facilement originale. Pour s'assurer d'être originaux, les compositeurs adoptent différentes stratégies telles que le repli, la surexposition, la vérification et l'innovation. Le repli a été mentionné par Claude Méthé parce qu'il doutait de sa capacité de créer quelque chose d'original dès ses débuts. Manquant d'assurance, il n'osait pas les exposer en public avant que quelques personnes ne l'aient encouragé dans cette voie. Ce n'est plus le cas aujourd'hui. Une autre attitude semblable consiste à ne pas présenter ses compositions, à les garder pour soi. Pour ne pas être influencé inconsciemment, certains ont pour stratégie de ne pas s'exposer du tout ou très peu à des enregistrements de musique traditionnelle (p. ex. : Jean-Claude Mirandette et Ross Griffiths). Contrairement au repli, la surexposition est une stratégie qu'utilisent ceux qui ont une confiance inébranlable en leur capacité de synthétiser les différentes musiques qu'ils entendent et de s'en servir comme matériaux de base pour créer quelque chose d'original. C'est le cas de Jean-François Bélanger et de Liz Carroll qui prêtent beaucoup d'attention à ce qui se fait de nouveau dans les styles qui les intéressent. La vérification est la stratégie la plus courante. Il s'agit simplement de consulter son comparse, un ami ou un collègue qui connaît un

vaste répertoire pour obtenir la confirmation que la pièce créée ne ressemble pas trop à autre chose d'existant.

5.5.2 Innovation

Innover assure certes souvent une originalité. Le degré d'innovation d'une pièce par rapport au corpus pré-existant est toutefois un élément déterminant de son acceptation. De fait, l'innovation peut faire en sorte que la pièce composée n'entrera pas le répertoire traditionnel. S'ils désirent généralement être originaux, ce ne sont pas tous les compositeurs qui veulent être innovateurs. De plus, la notion d'innovation est, elle aussi, très relative. Par exemple, l'une des pièces les plus connues de Brenda Stubbert (*Rannie MacLellan's reel*) aurait pu rester inconnue à jamais si ce n'eut été que Jerry Holland la trouvait bonne. Brenda Stubbert la trouvait trop irlandaise, ce qui ne correspond pas à son idéal. La pièce était innovatrice par rapport aux limites habituelles de la musique de style écossaise du Cap Breton. Certains cercles de musique traditionnelle sont beaucoup plus tolérants ou attirants pour les innovateurs plus hardis. Jerry Holland remarquait ainsi que des pièces innovatrices sont parfois jouées et même enregistrées commercialement par de jeunes musiciens, ce qui dénote d'après lui un manque de maturité plus qu'un changement de la musique traditionnelle. Je pense au contraire que l'idiome traditionnel est en train de changer peu à peu et laisse plus de place aux innovations. Le spectre descriptif que je vais utiliser ici est celui du degré d'innovation recherché par le compositeur, en quelque sorte un paysage de son territoire compositionnel. Il s'agit d'une échelle partant de 0 à l'infini, le point 0 étant la conformité totale aux règles établies par le répertoire « le plus traditionnel », l'infini étant la déconnection totale de l'idiome traditionnel. Suite aux résultats des entrevues, je peux diviser les compositeurs en trois grands groupes selon leur degré d'innovation : celui des conformistes, celui des innovateurs et, à mi-chemin, celui des innovo-conformistes. Le compositeur conformiste, terme que je n'utilise pas du tout de façon péjorative, essaie de parler le mieux possible le

langage traditionnel, respectant les formes mais surtout les conventions mélodiques, harmoniques et rythmiques qui lui sont propres. Le compositeur innovateur introduit au contraire des éléments rythmiques, harmoniques ou mélodiques qui sortent des caractéristiques habituelles du répertoire et qui peuvent être empruntés à d'autres traditions ou à d'autres styles de musique, sciemment la plupart du temps. Cette distinction entre les conformistes et les innovateurs simplifie sans doute à outrance la réalité. Certains compositeurs peuvent être considérés comme des innovo-conformistes, c'est-à-dire qu'ils se montrent parfois conformistes, parfois innovateurs. Par exemple, plusieurs de mes informateurs ont affirmé avoir été très aventureux (au niveau de la composition bien sûr!) dans leur jeunesse, soit parce qu'ils comprenaient mal les formes ou le langage de la tradition, soit parce qu'ils ressentaient ce souffle de liberté propre à la jeunesse, ou pour d'autres raisons. En vieillissant, la majorité de mes informateurs ont tendance à innover moins intensément, mais pas tous. Dans un cas, celui de Jean-Claude Mirandette, le contraire s'est plutôt produit. Quoiqu'il en soit l'étiquette que j'ai apposée à chacun des compositeurs dans le tableau suivant correspond à ce que j'ai pu percevoir au cours des entrevues, nuancé par quelques commentaires. Aucun trait culturel ne ressort de cette catégorisation. Il est tout de même intéressant de comparer ce tableau avec les tableaux 3 et 4. Parmi ceux que j'ai classés comme innovateurs, seule Liz Carroll dit composer de la musique traditionnelle, alors que les autres évitent de qualifier de traditionnel ce qu'ils créent. Je pense que cette affirmation de Liz Carroll est légitime et que personne ne la contestera, du fait qu'elle a grandi dans la tradition, qu'elle est née de parents irlandais et a grandi dans la communauté irlandaise de Chicago, qu'elle a gagné des concours en Irlande dans sa jeunesse et qu'elle a enregistré plusieurs disques de répertoire traditionnel seulement avant de proposer ses compositions.

Tableau 13 – Catégorisation des compositeurs selon leur degré d'innovation actuel

	Nom de l'informateur	Classification selon le degré d'innovation	Commentaires
Québec	Jean-François Bélanger	Innovateur	Inconditionnel
	Richard Forest	Innovo-conformiste	Équilibre des deux tendances
	Michel Bordeleau	Conformiste	Innovateur durant sa jeunesse
	Claude Méthé	Conformiste	
	Jean-Claude Mirandette	Innovateur	Conformiste durant sa jeunesse
Écosse	Brenda Stubbert	Conformiste	
	Jerry Holland	Conformiste	
	Otis Tomas	Innovateur	Inconditionnel
	Ross Griffiths	Innovo-conformiste	Innovateur durant sa jeunesse
Irlande	Liz Carroll	Innovatrice	
	Patrick Hutchinson	Conformiste	Innovateur durant sa jeunesse
	Packie Manus Byrne	Conformiste	

5.6 Signature musicale et répertoire

La signature musicale est une notion aux multiples facettes. Un compositeur peut avoir ou ne pas avoir de signature musicale dans ses compositions. Cette signature peut être si marquée que le compositeur n'est plus original par rapport à lui-même; il radote en quelque sorte. Du même coup, c'est ce qui peut faire qu'on le distingue parmi d'autres dans un genre somme toute assez limité. La signature peut aussi venir de la répétition d'éléments normalement étrangers ou peu fréquents dans la tradition. Par exemple, quand Holohan (1995) s'est penchée sur la signature de Paddy Fahey, elle a fait ressortir certains traits comme la récurrence du *si* bémol dans ses compositions. Il m'est impossible de déterminer clairement si les douze compositeurs étudiés ici possèdent ou non une signature musicale. Il me faudrait pour cela procéder à l'analyse de la totalité de leur répertoire respectif, un travail considérable. Dans les entrevues, j'ai plutôt suscité la discussion sur le sujet, et nous avons ensemble essayé de dégager quels pourraient être les éléments d'une signature musicale propre à chacun. Les questions sur l'importance du répertoire, les tonalités et les formes préférées

ont été utiles en ce sens mais elles ont aussi servi à dégager des traits culturels. Le tableau 14 présente l'importance du répertoire, la forme musicale préférée et la présence ou l'absence de tonalités favorites chez les compositeurs étudiés.

5.6.1 Importance du répertoire

La «prolificité⁴⁰» du compositeur peut être vue comme un premier élément d'une signature musicale mais elle me permet surtout de faire des regroupements. Ainsi, le côté prolifique des compositeurs du Cap Breton ressort clairement de ce tableau (Jerry Holland, Brenda Stubbert, Otis Tomas), de même que celui des violoneux qui ont une carrière soliste importante (Jerry Holland, Liz Carroll, Brenda Stubbert). Les deux phénomènes s'expliquent. Comme je l'ai exposé dans la partie historique de la revue de littérature, la tradition de composition est fortement ancrée au Cap Breton depuis le milieu du XX^e siècle, avec des violoneux comme Dan R. MacDonald qui a composé environ deux mille (2000) pièces. Bien que tous les violoneux ne composent pas au Cap Breton, ceux qui le font, le font d'une façon soutenue. Par ailleurs, la réputation des violoneux-compositeurs qui ont une carrière soliste repose certainement en partie sur leurs compositions, ce qui leur permet de se distinguer sur le marché. Une chose en entraîne une autre : comme le mentionnait Jerry Holland, plus ses compositions sont connues, plus le public s'attend à en entendre de nouvelles. Les compositeurs du Québec ont tous créés environ cinquante (50) pièces. L'absence de maîtres anciens prolifiques pourrait peut-être expliquer cet état de fait.

⁴⁰ Prolificité est un terme utilisé en élevage pour indiquer la propension des femelles d'une race d'animal domestique à avoir une nombreuse progéniture. Je me permets d'appliquer ce terme aux compositeurs !

Tableau 14 – Importance du répertoire, formes et tonalités préférées chez les compositeurs

Compositeur	Nombre de pièces	Formes préférées				Tonalités préférées
		Reel	Gigue ou 6/8	Valses, airs	Autre forme préférée	
J.-François Bélanger	150	1	3	2		Dorien
Richard Forest	50	1	2	3		Mineures
Michel Bordeleau	50	1 (croches)				
Claude Méthé	50	1 (croches)		2		<i>Ré, sol, la</i>
J.-Claude Mirandette	50	1 (croches)		2		<i>La</i>
Brenda Stubbert	300		1		Strathspeys, marches	<i>La</i> (majeur, myxo, dorien)
Jerry Holland	350	1	2			
Otis Tomas	200	1	3	2		<i>Sol</i> mineur
Ross Griffiths	50	1	2			<i>La</i> myxolydien
Liz Carroll	200	1	2	3		Mode dorien ou mineur
Patrick Hutchinson	25	2			1Slip Jig (9/8)	<i>Ré</i> myxolydien
Packie M. Byrne	25		1	2		

5.6.2 Formes préférées

Si les compositeurs interrogés préfèrent une forme de pièce de danse, ou à l'inverse des formes qu'ils n'exploitent pas, ce n'est que peu souvent un élément fort de leur signature musicale. Michel Bordeleau compose presque uniquement des reels, mais il se distingue peu en ce sens car c'est en général la forme préférée des compositeurs étudiés. C'est aussi la forme qui se trouve à la source de cette tradition, au XVIII^e siècle, celle qui les unit tous. Il est intéressant de noter différentes attitudes culturelles par rapport au reel. Trois des compositeurs québécois (Jean-Claude Mirandette, Michel Bordeleau, Claude Méthé) aiment composer des reels « croches », c'est-à-dire des reels qui ne respectent pas la structure rigide de groupes de 8 ou

16 mesures. Un quatrième ne déteste pas en composer (Jean-François Bélanger) mais n'en fait pas un objectif. Finalement, le cinquième (Richard Forest) ne compose pas de reels croches parce qu'il joue souvent pour la danse, en particulier aux États-Unis où de telles pièces ne sont pas acceptées. La gigue en 6/8 est la forme préférée de Brenda Stubbert et de Packie Manus Byrne. Pour Brenda Stubbert, cela reflète un peu le fait que son père jouait dans le style irlandais plutôt qu'écossais. Cette influence est peut-être subconsciente, mais il faut signaler le fait que la danse traditionnelle au Cap Breton intègre une série de giges dans la deuxième figure de danse d'une suite traditionnelle. Jerry Holland juge qu'il est plus facile de composer une bonne gigue, une gigue originale, qu'un bon reel. Cela vient peut-être du fait que le répertoire écossais ancien du Cap Breton comporte peu de giges, et qu'il s'agit donc d'un territoire formel peu exploré. Jean-François Bélanger pense exactement le contraire car, comme il l'explique, il y a au moins deux notes de plus par mesure dans un reel que dans une gigue, donc plus de possibilités de formules. La valse dispute à la gigue la seconde place comme forme préférée chez mes compositeurs. Patrick Hutchinson est attiré par les formes moins fréquentes du répertoire comme la slip jig. Hormis Michel Bordeleau, aucun des compositeurs étudiés ne se démarque par la préférence pour une forme unique, comme l'ont fait certains compositeurs du passé⁴¹.

5.6.3 Tonalités et modes préférés

Plusieurs des compositeurs interrogés ont affirmé préférer certaines tonalités ou certains modes. C'est là, me semble-t-il, un élément de la signature musicale plus fort que la forme. Cette préférence peut toutefois être liée à l'instrument. Par exemple, le fait que les deux joueurs de cornemuse, Patrick Hutchinson et Ross Griffiths, préfèrent le mode myxolydien est justifié du fait que ce soit un mode coloré et en accord avec le bourdon sur leur instrument.

⁴¹ Le compositeur écossais James Scott Skinner était surnommé le roi du strathspey et le compositeur irlandais Sean Ryan, le roi du hornpipe.

De même, la préférence pour la tonalité de *la* dans des modes différents chez Brenda Stubbert et Jean-Claude Mirandette indique une préférence reliée à la sonorité de l'instrument à cordes à vide. La tonalité ou le mode préféré peuvent participer à la signature du compositeur mais ils ne permettent au compositeur de se distinguer des autres que dans la mesure où ces tonalités ou modes sortent de l'ordinaire. La préférence chez Liz Carroll, Jean-François Bélanger et Otis Tomas pour les modes mineurs, le dorien surtout, dans des tonalités plus rares que dans le répertoire standard, participe davantage à établir cette distinction. Il faudrait toutefois examiner l'ensemble de leurs compositions pour déterminer si oui ou non la préférence pour une tonalité ou un mode se manifeste assez souvent pour que l'on en fasse un élément de leur signature.

J'en conclus que l'importance du répertoire ainsi que les formes, modes et tonalités préférés sont des caractéristiques insuffisantes pour établir une possible signature musicale des compositeurs étudiés. Compilé d'après les entrevues avec mes informateurs et ma connaissance de leur répertoire, le tableau 15 présente quelques traits qui pourraient faire partie d'une signature compositionnelle. Seule une analyse de l'œuvre complète de chacun permettrait de déterminer s'ils ont une signature précise ou non, ce qui est au-delà des objectifs de la recherche dont il est ici question.

Tableau 15 – Éléments d'une signature chez les compositeurs selon les entrevues et mon analyse

Compositeur	Éléments d'une signature
J.-François Bélanger	Pas d'éléments identifiables dans les mélodies. Grande importance accordée à l'harmonie et aux arrangements. Synthèse de plusieurs traditions.
Richard Forest	Modulation entre les parties, finales très québécoises et pas nécessairement identiques d'une partie à l'autre. Abondance du mineur. Pièces jouables autant au violon qu'à l'accordéon diatonique en <i>ré</i> .
Michel Bordeleau	Reels croches, jeu rythmique. Références fréquentes à des pièces traditionnelles québécoises, irlandaises ou américaines.
Claude Méthé	Développement en trois paliers descendants fréquent, préférence pour le 2/4 (galope plus que reel). Préférence marquée pour les valse.
J.-Claude Mirandette	Pièces en plus de 2 parties, présence de bourdon, reels croches, surprises rythmiques.
Brenda Stubbert	Restriction volontaire aux formes du Cap Breton. Recherche d'un son ancien. Composition en <i>la</i> principalement.
Jerry Holland	Pas d'éléments identifiables. Intégration des traditions écossaises et irlandaises dans plusieurs pièces.
Otis Tomas	Exploration mélodico-harmonique élaborée.
Ross Griffiths	Aucun élément identifiable et limites propres au registre et la tessiture de la cornemuse écossaise.
Liz Carroll	Exploitation du registre grave du violon, abondance d'intervalles distants.
Patrick Hutchinson	Préférence pour les slips jigs, mode myxolydien
Packie Manus Byrne	Faible étendue de la tessiture. Importante relation au chant et au conte.

5.7 Transmission

L'étude des modes de transmission des pièces créées par les compositeurs révèle une grande diversité de moyens. D'après la compilation présentée au tableau 12, aucun mode de transmission ne domine pour ce qui est de la transmission par le compositeur même. Je vais traiter de certains points sans toutefois proposer de catégorisation des compositeurs selon les modes de transmission.

Tableau 16 – Modes de transmission des compositions chez les compositeurs

Tradition		Transmission par le compositeur			Transmission par d'autres	
		Enseignement	Enregistrement commercial	Publication	Enregistrement commercial	Publication
Québec	J.-François Bélanger		X		X	
	Richard Forest	X	X	X	X	X
	Michel Bordeleau				X	X
	Claude Méthé	X	X		X	X
	J.-Claude Mirandette				X	X
Écosse	Brenda Stubbert	X	X	X	X	
	Jerry Holland	X	X	X	X	
	Otis Tomas			X	X	
	Ross Griffiths				X	X
Irlande	Liz Carroll	X	X		X	X
	Patrick Hutchinson	X		(x)	X	
	Packie Manus Byrne			X	X	

5.7.1 Enseignement

Typiquement, les compositeurs qui sont actifs comme enseignants, soit dans des ateliers lors de festivals ou dans leur communauté, se servent de ce canal pour transmettre leurs pièces. Leur but n'est pas nécessairement de favoriser ou de mettre de l'avant leurs pièces au détriment d'autres pièces du répertoire traditionnel. Liz Carroll, par exemple, a constaté que quand elle veut enseigner une pièce du répertoire traditionnel, il se trouve toujours une ou deux personnes qui la connaissent déjà. Pour susciter leur intérêt et ne pas les décevoir, eux qui ont payé pour suivre l'atelier, elle enseigne alors une de ses propres pièces parmi ses moins connues. Patrick Hutchinson enseigne une de ses pièces aux joueurs débutants ou intermédiaires parce qu'elle inclut une séquence difficile à réaliser à la cornemuse irlandaise, s'en servant ainsi dans un but pédagogique. Même si je n'ai pas demandé la question spécifiquement lors des entrevues, il apparaît que d'autres

compositeurs, comme Richard Forest, Jerry Holland ou Brenda Stubbert, enseignent leurs propres pièces parce qu'elles ont fait leur renom et que c'est ce à quoi les élèves s'attendent. Ma propre expérience d'enseignement du flageolet à l'École des arts de la veillée de Montréal, confirme ce fait. Les élèves veulent en effet apprendre mes pièces.

5.7.2 Enregistrements commerciaux

Même si la plupart des compositeurs qui ont produit un disque tendent à jouer leurs compositions dans leur enregistrement, il n'est pas possible de généraliser à ce sujet. La majorité d'entre eux hésitent à enregistrer seulement leurs compositions et ils les mêlent fréquemment à des pièces traditionnelles ou à des pièces d'autres compositeurs, contemporains ou non. Il est intéressant de remarquer chez plusieurs des compositeurs une certaine irrégularité quant au nombre de pièces composées par rapport au nombre total de pièces enregistrées commercialement au cours de leur carrière. Le tableau 17 illustre ce fait de façon éloquente pour les plus prolifiques des compositeurs que j'ai étudiés. Ainsi, si Liz Carroll intègre toujours plus de cinquante pourcent (50 %) de ses propres pièces à ses albums, Jerry Holland et Brenda Stubbert n'ont chacun enregistré qu'un seul album comptant plus de cinquante pourcent (50 %) de leurs compositions.

5.7.3 Publications

Dans le cas de onze des douze compositeurs étudiés, il existe des partitions de certaines ou de la plupart de leurs compositions. Cependant, pour plusieurs d'entre eux, ce ne sont souvent que quelques pièces connues présentées dans des recueils contenant des pièces d'autres compositeurs et du répertoire traditionnel anonyme. Si Liz Carroll fournit certaines partitions sur son site web, on retrouve aussi plusieurs partitions de ses compositions sur internet⁴². Certains compositeurs comme Jerry Holland, Brenda Stubbert ou Packie Manus Byrne ont la chance d'avoir publié des recueils personnels qui présentent leurs compositions ainsi que des pièces du répertoire

⁴² Le site thesession.org est une bonne ressource pour ce qui est du répertoire irlandais principalement, mais il fournit aussi des partitions de pièces québécoises et écossaises.

traditionnel dont ils sont les dépositaires. Il est intéressant de noter que Brenda Stubbert et Packie Manus Byrne sont deux compositeurs qui ne savent pas lire ni écrire la musique. Il a donc fallu que d'autres les aident à publier leurs compositions. Otis Tomas publie à titre privé, à partir de chez lui, un recueil de ses compositions. Des compositeurs comme Claude Méthé, Liz Carroll et Jean-Claude Mirandette nourrissent chacun un projet de publication de recueil qui ne s'est pas encore concrétisé. Patrick Hutchinson donne les partitions de ses pièces sur demande. Seul Jean-François Bélanger n'utilise pas du tout la partition comme mode de transmission de ses pièces. Si le côté oral de la musique traditionnelle est souvent mis de l'avant, les résultats des entrevues illustrent que l'écrit n'est pas inexistant ou rare, et qu'il s'agit en fait de traditions semi-orales.

Tableau 17 – Proportion des pièces composées par rapport au total des pièces enregistrées sur les principaux albums solos de quelques-uns des compositeurs

Liz Carroll		Jerry Holland		Brenda Stubbert	
Album	Proportion	Album	Proportion	Album	Proportion
A Friend Indeed (1979)	?	Master Cape Breton Fiddler (1982)	6 /44 (14 %)	Tamerack'er Down (1987)	27 /37 (73 %)
Liz Carroll (1988)	25 /30 (83 %)	A Session with Jerry Holland (1990)	7 /33 (21 %)	House Sessions (1992)	18 /55 (32 %)
Lost in the Loop (2000)	13 /25 (52 %)	Fiddler's Choice (1998)	29 /52 (56 %)	In Jig Time (1994)	14 /43 (32 %)
Lake Effect (2002)	25 /28 (89 %)	Crystal Clear (2000)	18 /62 (29 %)	Some Tasty Tunes (1999)	15 /40 (37 %)
In Play (2005)	21.5 /29 (74 %)	Parlor Music (2005)	5 /55 (9 %)	Music All Around (2003)	15 /45 (33 %)

5.8 Analyse musicale des pièces sélectionnées

Dans les pages qui suivent, je vais me livrer à une analyse musicologique de deux pièces de chacun des compositeurs. Tel qu'indiqué sur les partitions, celles-ci sont soit le résultat d'une transcription que j'ai réalisée, soit extraites de recueils existants. Si des symboles d'accords sont placés au-dessus des portées, ils proviennent aussi des recueils consultés. Toutes les partitions sont accompagnées d'une plage musicale fournie sur le CD joint et enregistrées dans leur ordre d'apparition du présent mémoire. En me penchant sur des paramètres tels que les tonalités et les modes, les éléments rythmiques et les séquences harmoniques, je vais surtout m'attarder à démontrer les raisons pour lesquelles leur pièce la plus connue a été adoptée par d'autres, et que leur pièce préférée correspond au territoire compositionnel qu'ils se sont donnés. J'emploierai la notation alphanumérique *abc* à quelques reprises lors de cette démonstration car elle est extrêmement populaire auprès des musiciens de musique traditionnelle. Les notes du registre grave sont représentées par des lettres majuscules qui correspondent aux noms des notes en anglais, et les notes du registre aigu, par des lettres minuscules. Les chiffres représentent la durée des notes⁴³.

5.8.1 Jean-François Bélanger

Il a été difficile d'identifier une pièce de Jean-François Bélanger assimilée dans la musique traditionnelle au Québec. Cependant, j'ai moi-même entendu plusieurs fois la pièce *Requiem pour le pendu* jouée dans les sessions à Montréal, principalement par de jeunes musiciens. Cette pièce a été enregistrée par Nicholas Williams, un flûtiste, pianiste et accordéoniste de talent, ce qui a aidé à sa diffusion. Jean-François Bélanger l'a lui-même enregistré sur *Avant la dérive*. Si dans son territoire mélodique la pièce respecte l'idiome traditionnel, restant dans la tonalité de *la* majeur principalement, elle en dévie amplement dans sa métrique et sa forme. Cette pièce est en effet en 7/8 et elle comporte quatre parties jouées dans

⁴³ Voir l'exemple donné dans le glossaire sous « notation abc ».

l'ordre AB CB AB DAB. Notons que, même si elles ne sont plus si inusitées qu'elles l'étaient dans les musiques traditionnelles irlandaise, écossaise et québécoise, les pièces en 7/8 demeurent quand même marginales et ne sont pas considérées acceptables par une majorité de musiciens. Elles sont parfois jouées en tant que nouveautés dans les sessions. C'est justement cet élément de nouveauté, et le fait qu'elle soit relativement facile à jouer, qui a donné à la pièce *Requiem pour le pendu* une certaine popularité. Son titre la rattache de plus à la tradition, rappelant le célèbre reel du pendu, une pièce également en *la* majeur et à plusieurs parties, un cousinage en quelque sorte.

La pièce préférée de Jean-François Bélanger est un *reel sans nom* en *sol* dorien. La pièce commence avec un motif qui laisse croire à une structure harmonique à double tonique *sol-fa*, mais dès la troisième mesure, le compositeur cherche une autre couleur et met l'emphase sur le quatrième degré, lequel termine les deux parties et laisse ainsi la pièce sans résolution. La ligne générale de la première partie est descendante tandis que celle de la deuxième partie est montante. Des motifs en saut comme celui de la quatrième mesure dans la deuxième partie donnent une couleur irlandaise. La pièce se tient principalement dans les trois cordes les plus basses du violon mais s'aventure tout de même un très bref moment sur la quatrième corde entre la cinquième et la sixième mesure de la deuxième partie. Le tout donne une pièce d'une complexité surtout harmonique qui correspond bien au territoire compositionnel de Jean-François Bélanger pour qui les couleurs mélodiques et harmoniques doivent être variées.

5.8.2 Michel Bordeleau

La pièce la plus connue de ce compositeur s'intitule *Les Quatre fers en l'air*, un titre qu'il lui a donné quand elle a été enregistrée par le groupe « La Bottine souriante » en 1988, alors qu'il commençait à jouer régulièrement avec ce groupe. Ce titre renvoie à une expression bien québécoise qui signifie simplement se retrouver sur le dos après être tombé. La pièce est en deux parties. La première est en *la* majeur hexatonique sans aucun sol dièse ou naturel qui pourrait lui donner un caractère franchement majeur ou myxolydien et elle se résout en *ré* plutôt qu'en *la*, laissant l'auditeur en attente d'une surprise. Cette partie est très semblable à la première partie d'une pièce de musique bluegrass intitulée *Bill Cheatham 2* sauf que les quatre premières croches constituent une levée plutôt que le début de la mesure, que la pièce bluegrass compte un *sol* et qu'elle se résout en *la*. Ce caractère *old time-bluegrass* qui donne à la pièce une couleur très américaine contraste avec la deuxième partie qui est en *ré* majeur et de couleur très québécoise. Cette seconde partie donne l'apparence d'être « croche » mais elle ne l'est pas vraiment avant le retour au début en raison des quatre croches de la levée. Un second élément donne à penser que la pièce est croche : la longue descente à partir de la mesure 7 de la deuxième partie et la reprise légèrement différente à la mesure 9 (FAdf a2) par rapport à la mesure 1 (d3f a2). La pièce est relativement facile à jouer pour un violoneux et jouable à l'accordéon à une rangée en *ré* utilisée en musique traditionnelle québécoise. Son enregistrement par « La Bottine souriante » en a vite assuré la popularité.

La pièce préférée de Michel Bordeleau est un *reel sans titre* en *do* majeur également en deux parties. La première partie compte trois fois six mesures ce qui fait entrer la pièce dans la catégorie des « tounes croches », même si cet aspect n'est pas très poussée et que la deuxième partie compte huit mesures. En raison du choix de la tonalité de *do* majeur, la pièce semble être destinée au violon, car un joueur d'accordéon diatonique en *ré* serait forcé de

transposer la pièce pour la jouer ou d'utiliser un accordéon en *do*, ce qui est plus rare en musique québécoise. Par ailleurs, une pièce en *do* révèle une certaine maturité et la volonté d'exploration d'un violoneux, envoyant le message qu'il est prêt à s'aventurer en dehors des tonalités habituelles de *la*, *ré* et *sol*. Fait à noter, les mesures 5 et 6 de la première partie reprennent sensiblement le même séquence-motif de retour s'étalant sur deux mesures que les mesures 7 et 8 de la deuxième partie du reel *Les Quatre fers en l'air*, soit les degrés 4-3-2-1. Toutes les notes de la gamme de *do* majeur sont présentes. Cependant, le *si* joue un rôle très peu important et il n'apparaît que comme note de passage dans les mesures 3 et 9 de la première partie et dans les mesures 4 et 8 de la deuxième partie, ce qui donne l'impression d'une pièce en gamme hexatonique. La note qui vient colorer la première partie est un long *fa* de la durée d'une blanche à la mesure 4, repris à la mesure 10. Sa note miroir dans la deuxième partie est un long *la*, également longue d'une blanche, à la mesure 3. Si la première partie s'en tient à une structure harmonique ordinaire (1-4-5), la deuxième partie donne une impression de patron à double tonique qui rappelle inmanquablement les traditions écossaises et irlandaises (1-6). D'ailleurs cette deuxième partie n'est pas sans rappeler la deuxième partie du reel *Sailors Bonnet*, une reel fort connu en Irlande et au Québec, qui a été enregistré à New York par Michael Coleman dans les années 1940. Tant *Les quatre fers en l'air* que le *reel en do* de Michel Bordeleau correspondent bien à la tradition québécoise auquel ce compositeur se rattache, en raison de leur côté légèrement croche et des vagues effluves américaines et celtiques qu'ils dégagent. D'après moi, si Michel Bordeleau présente le *reel en do* comme l'une de ses pièces préférées de sa présente vague de composition, c'est parce que ce reel sonne très traditionnel tout en sortant des tonalités communes.

5.8.3 Packie Manus Byrne

La pièce la plus connue de Packie Manus Byrne est une gigue en *ré* hexatonique qu'il nomme *Stepping Stones* (un passage à gué en français). L'absence de *fa* ou de *fa* dièse empêche de classer la pièce dans le mode dorien ou myxolydien. La pièce peut être jouée en *mi* ou même en *la* aussi bien qu'en *ré* sur un flageolet en *ré*, l'instrument principal de Packie Byrne. Couvrant seulement une octave, ses parties diffèrent très peu et peuvent être chantées ou turlutées. La structure harmonique à double tonique 1-7 chère au répertoire irlandais et écossais est présente. Le tout donne une pièce très simple avec un côté archaïque qui charme plusieurs musiciens de musique traditionnelle irlandaise à la recherche de pièces modales « primitives ». Lorsqu'il la jouait, Packie Byrne faisait un glissé du *do* au *ré* entre les sixième et septième mesures des deux parties, ce qui ajoutait une touche personnelle. Ce trait semble avoir été perdu dans la transmission de la pièce car la plupart des musiciens la joue en *mi* et le glissé de *ré* à *mi* est plus difficile à exécuter.

La pièce préférée de Packie Byrne est l'air lent, qu'il a adapté d'un air existant, intitulé *The Firestone Lullaby* ou *Suan cloch teineadh* en gaélique. En apparence sans métrique stricte, cet air comporte deux parties de seize (16) mesures. Il est en *ré* majeur et utilise toutes les notes de la gamme du *ré* grave au *fa* dièse aigu. Plusieurs motifs rythmiques complexes et une ornementation abondante rappellent la tradition du *sean nos*⁴⁴ irlandais à laquelle Packie a été exposé dans sa jeunesse et plus tard aussi. Packie Byrne apprécie particulièrement les airs lents en raison de l'expression qu'ils permettent. De plus, celui-ci permet de raconter une histoire très belle, comme Packie Byrne aime en conter.

⁴⁴ Voir glossaire.

5.8.4 Liz Carroll

La pièce la plus connue de Liz Carroll, et la plus enregistrée avec vingt-trois (23) enregistrements commerciaux, est le reel *Wissahickon Drive*. Connue autant dans le milieu de la musique irlandaise que dans celui de la musique écossaise, cette pièce est le plus souvent jouée en *la* majeur, quelque fois en *sol* majeur. La pièce présente une structure harmonique très courante avec des accords 1-4-5 surtout, mais elle montre un maquillage modal très subtil. En effet, la pièce est hexatonique (sans *sol* dièse) jusqu'à la septième mesure de la première partie et la montée du *mi* de la première mesure au *fa* dièse de la troisième mesure donne l'impression d'une pièce à double tonique. Le motif en saut typiquement irlandais de la troisième mesure (F2dFe) est le seul élément de toute la pièce qui puisse la rattacher à la tradition irlandaise plus qu'à la tradition écossaise. La deuxième partie efface toute impression de modalité, ce qui la rend très joyeuse. Grâce à cette combinaison subtile de faux modal et de tonal, et au fait qu'elle soit assez facile à jouer dans la clé de *la* majeur, n'allant pas du tout sur la corde de *sol* du violon, la pièce est devenue populaire auprès d'un grand nombre de musiciens. Le titre renvoie à un chemin qui borde la rivière Wissahickon près de Philadelphie, rattachant la pièce à un nom de lieu aux racines amérindiennes, ce qui est courant en Amérique.

En contraste, le reel en trois parties *Lost in the Loop*, l'une des pièces préférées de Liz Carroll, est dans une tonalité moins courante, le *ré* dorien. Il s'aventure beaucoup sur la corde de *sol* et seulement un peu sur la corde de *mi* dans la troisième partie. Les changements harmoniques sont peu typiques du répertoire irlandais. L'accord de *sol* majeur du mode de *ré* dorien est mis en évidence dans les mesures 3 et 7 de la première partie, 7 de la deuxième partie et 3 de la troisième partie. Si le mode dorien est courant dans le répertoire irlandais, il est plutôt rare que le patron harmonique mette en vedette le quatrième degré de ce mode. Il est généralement limité à une

alternance entre le premier et le septième degré. La pièce ne commence pas sur la tonique, ce qui serait rafraîchissant pour une pièce dans une tonalité courante (p. ex. : le *ré* majeur) mais inusité autrement. L'insistance sur un motif rythmique-mélodique récurrent (p. ex. : DA,A, mesure 1; FDD mesure 2 dans la première partie; dDD et BGG dans la première mesure de la deuxième partie, etc.) dans toutes les parties confèrent une unité à la pièce, tout en lui donnant une couleur qui rappelle un peu le *old time fiddling* américain, couleur renforcée en début de la troisième partie avec les deux noires successives. La pièce est dans l'ensemble très bien construite mais, si elle répond à un idéal pour Liz Carroll, elle est trop atypique pour gagner la popularité du reel *Wissahickon Drive*. Le titre *Lost in the Loop* réfère à son expérience de conduite automobile dans la ville de Chicago, mais il ne fait référence à aucun lieu précis.

5.8.5 Richard Forest

La composition la plus connue et la plus jouée de Richard Forest est le *Reel de Mattawa*. Cette pièce en *mi* dorien est de type à double tonique 1-7, ce qui est plutôt typique des pièces du répertoire irlandais et écossais que du répertoire québécois, bien qu'on retrouve aussi quelques pièces de ce type au Québec. Facile et confortable à jouer au violon, cette pièce énergisante n'a pas un caractère vraiment irlandais ou écossais en raison des deux mesures finales de chacune des parties, qui lui confèrent un caractère plutôt québécois ou même breton. La pause inattendue sur un *la* à la quatrième mesure de la deuxième partie est également atypique; une pièce irlandaise aurait plutôt été arrêtée sur un *si* à ce point. Ces éléments qui maintiennent toute la force du *mi* dorien irlandais sans sonner vraiment irlandais expliquent, je pense, que les musiciens traditionnels du Québec aiment cette pièce sans avoir l'impression de « jouer de l'irlandais », ce qui se faufile dans un certain idéal pour nombre d'entre eux. Le titre identifie un lieu précis de la vallée de l'Outaouais (en Ontario!), au cœur de la région du *Ottawa Valley style*, et il est associé à un toponyme d'origine amérindienne, ce qui vient ancrer ou même légitimer l'appartenance de cette pièce au répertoire traditionnel québécois. Finalement, la pièce peut être jouée sur un accordéon diatonique en *ré*, ce qui élargit le bassin des interprètes possibles de la pièce, autant pour la danse que pour l'écoute.

L'une des compositions préférées de Richard Forest est le *Reel du releveur*, ce titre faisant référence à un des emplois qu'il a occupé à la société Hydro-Québec. Dans la première partie, la structure à double tonique de *Mattawa* est présente, assortie cependant d'une couleur différente puisqu'il s'agit d'un *si* éolien. À cette première partie à couleur très bretonne selon moi, succède une deuxième partie de couleur très québécoise qui module en *ré* majeur. Alors que la montée vers le *la* aigu se développait sur les quatre premières

mesures dans la première partie, elle se déroule en seulement deux mesures au début de la deuxième partie, ce qui semble donner de la densité et produire un dédoublement de la battue. Tout comme dans le *reel de Mattawa*, les finales de chaque partie ne sont pas semblables, ce qui donne l'impression que la pièce aurait pu être « assemblée » à partir de parties existantes, comme l'aurait fait un violoneux à l'ancienne. Ce mélange de couleur et d'intensité, l'alternance mineur-majeur entre les parties, néanmoins dans les limites de l'accordéon diatonique (Richard Forest joue presque tout le temps avec un accordéoniste pour accompagner les danses), tout cela s'intègre bien au territoire compositionnel de Richard Forest.

5.8.6 Ross Griffiths

The Peel Regional Police Pipe Band est la pièce que Ross Griffiths préfère. Il s'agit d'une marche en 6/8 dans le mode myxolydien, en quatre parties. La pièce est hexatonique, ne comportant aucun *do* qui pourrait lui donner un caractère majeur ou mineur. Elle comprend quelques *fa* dièse, mais ceux-ci n'ont jamais une importance harmonique, car ils servent soit de notes de passage pour se rendre au *sol* ou au *mi*, soit d'appoggiature pour le *sol*. Au point de vue harmonique, elle n'a que deux degrés, *la* et *sol*, ou 1 et 7, ce qui la fait entrer dans la grande famille des pièces à double tonique, typiques des traditions irlandaise et écossaise. La pièce ne comporte pas d'hémiole évidente qui pourrait faire croire que la pièce est récente. Même s'il y a apparition de deux *snaps* consécutifs, au début de la deuxième partie, en réponse inverse au motif rythmique initial, il s'agit d'une marche typique pour la cornemuse écossaise. Elle pourrait avoir été composée il y a très longtemps, sans que personne ne puisse la distinguer du répertoire traditionnel, ni reconnaître son compositeur. Ce type de pièces correspond à l'idéal de Ross Griffiths, et il l'a atteint avec cette pièce. Le titre permet de rattacher la pièce à un *pipe band* connu, ce qui la situe dans l'espace et le temps.

En contraste, sa pièce la plus connue, le reel *The Gathering*, est plutôt innovatrice, quoique représentative d'un courant de jeu rythmique qui a commencé dans les années 1980 chez les compositeurs de pièces pour la cornemuse écossaise. En effet, si dans sa forme (quatre parties) et dans la structure mélodique et harmonique (myxolydien, à double tonique *la-sol*, aucun *do*) elle est semblable à la marche précédente, c'est dans le patron rythmique que cette pièce révèle son côté innovateur et moderne. La première partie, la plus sage pourrais-je dire, contient plusieurs notes doublées (*mi-mi* et *ré-ré*) sur des temps faibles. Ces notes répétées sur un tempo rapide requièrent une bonne dextérité, dimension qui exclut de ce fait

le débutant. La deuxième partie introduit une pédale qui alterne entre le *la* grave et le *la* aigu, entrelacée des notes *mi* et *sol*, dans un patron hémiolique à première vue imprévisible. Pour compliquer la chose, les mesures 5 et 6 de la deuxième partie ne reprennent pas le motif des mesures 1 et 2 de la même partie, ce qui demande un effort de mémorisation de la part de l'exécutant. Le *fa* dièse apparaît pour la première fois dans la troisième partie. Cela donne soudainement un caractère dorien plus que myxolydien à la pièce. La présence du *la* grave et du *sol* grave sert ni plus ni moins de ligne de basse dans toute cette partie. La quatrième partie introduit encore plus de complexité rythmique avec l'alternance constante entre les notes *sol*, *la* et *mi*. Le tout donne une pièce pour joueur de cornemuse (et pour *pipe bands*) de haut niveau, d'un goût très moderne, ce qui explique son succès aux championnats mondiaux de cornemuse. Ross Griffiths n'aime plus composer ce genre de pièces qu'il qualifie de « *rock* ». La prouesse, l'imprévu et la modernité y sont mis à l'honneur plutôt que la beauté mélodique et la tradition. Le titre reste assez vague, ne faisant référence à aucune rencontre précise, mais il dénote quand même une dimension collective qui se situe au cœur du jeu de la cornemuse écossaise.

5.8.7 Patrick Hutchinson

La pièce *Flung Fling* de Patrick Hutchinson est sa pièce la plus connue dans le milieu de la musique traditionnelle irlandaise de la région de Boston. Le *fling* est une forme de danse qui a perdu de la popularité mais qui existe toujours en Irlande. Il est dérivé du *Highland fling*, une danse encore très importante dans les compétitions de danse écossaise solo ou *Highland Dancing*. Le fling est joué plus lentement et de manière légèrement inégale que le reel. Le *Flung Fling* de Patrick Hutchinson pourrait être un reel, mais cette composition lui offrait une occasion de faire un bon jeu de mots; *flung* signifie sortir ou lancer brusquement, en référence au fait qu'il a composé la pièce rapidement. L'intervalle de septième majeure descendante répété par un musicien de jazz qui jouait à la radio pendant que Patrick conduisait a servi de stimulus sonore. C'est le premier intervalle de la première mesure et il rend la pièce facilement identifiable. La pièce en sol majeur se tient entre le *ré* grave de la cornemuse et le *ré* moyen pendant presque toute sa durée, sauf à la dernière mesure, ce qui en fait une pièce relativement facile à jouer pour un joueur de cornemuse irlandaise débutant⁴⁵. La pièce présente des qualités qui la rendent attrayantes pour les musiciens traditionnels, en particulier les joueurs de *uilleann pipes*.

La pièce préférée de Patrick Hutchinson est la hop jig *Shaving Baby with a Spoon*. Le titre réfère à la difficulté de nourrir un bébé à la cuillère. Le compositeur a trouvé là une occasion de créer une chanson humoristique dédiée à son fils. Comme plusieurs chansons en rythme de 9/8, la mélodie demeure confinée dans un registre d'une octave pour la rendre facile à chanter. Dans le mode typique de la cornemuse irlandaise, le *ré* myxolydien, avec une structure harmonique à double tonique 1-7 dans la première partie

⁴⁵ Sur cet instrument qui couvre deux octaves complètes, les sauts du premier au deuxième registre sont difficiles à contrôler puisqu'ils sont réalisés entièrement au moyen de la pression appliquée sur le sac.

et une modulation en *sol* dans la deuxième, la pièce fait constamment appel au *ré* grave, ce qui donne l'occasion de jouer à quelques reprises un ornement particulier à cette note appelé *cran*. La chanson correspond parfaitement au modèle des pièces du répertoire de cornemuse irlandaise, mais elle adopte une forme moins courante que le reel : le hop jig. Patrick Hutchinson affectionne particulièrement cette forme qui ressemble au slip jig mais qui est jouée plus rapidement, en motifs de noire-croche plutôt que de trois croches.

5.8.8 Jerry Holland

La pièce la plus connue et la plus jouée de Jerry Holland, présente sur au moins une trentaine d'enregistrements commerciaux, est le reel *Brenda Stubbert* qu'il a composé en l'honneur de la violoneuse-compositrice et amie du même nom. Cette pièce est hexatonique, sans aucun *fa* dièse ou *fa* qui pourrait la classer dans le mode dorien ou éolien. La note *do* n'apparaît que deux fois, soit à la mesure 4 de la première partie et de la deuxième partie. Cette note ne fait pas vraiment partie de la gamme de la cornemuse écossaise, ce qui fait que, malgré toutes les apparences, il ne s'agit pas d'un reel de cornemuse écossaise, mais bien d'une pièce de violon. Néanmoins, la pièce est très populaire chez les joueurs de cornemuse écossaise qui jouent un *do* naturel en faisant un demi-trou ou qui jouent simplement un *do* dièse, ce qui change le caractère de la pièce. Qu'est-ce qui fait que cette pièce est tant aimée et tellement jouée par des musiciens de tradition irlandaise, écossaise et même québécoise? La personnalité de Jerry Holland, si généreux et attachant, y est sans doute pour quelque chose, mais c'est surtout la simplicité parfaite de cette pièce qui à elle seule résume ce que tout violoneux attend d'un reel modal en imitation de la cornemuse écossaise, la quintessence même de toute cette tradition qui, depuis sa naissance dans les hautes terres de l'Écosse à la fin du XVII^e siècle, a conquis une partie de la planète à sa façon. Son côté quasi-pentatonique lui confère un caractère ancien alors que de petits motifs rythmico-mélodiques, comme l'hémiole de la mesure 2 de la deuxième partie (*Aage agea*), ajoutent la touche nécessaire pour rattacher ce reel à l'époque présente. Finalement, le titre honore une personne importante de la tradition du Cap Breton.

Malgré qu'il aime beaucoup le reel *Brenda Stubbert*, en raison de son caractère trop écossais, cette pièce ne représente pas l'idéal fédérateur recherché par Jerry Holland. Il préfère *Iggie and Squiggie*, un reel qui

combine les caractères écossais, irlandais et québécois et qui se rapproche ainsi de son idéal. En examinant de près ce reel, je constate qu'il contient effectivement tous les ingrédients d'une pièce synthétique des trois styles. La première partie sonne plutôt écossaise avec ses pauses sur des noires tandis que les deux mesures finales sonnent tout à fait comme une finale à la québécoise. La deuxième partie utilise plutôt un motif en saut (ad d2adbd) typique de la tradition irlandaise et reprend la même finale à la québécoise. Beaucoup moins connu que le reel *Brenda Stubbert* et peu enregistré, ce reel est pourtant plus représentatif du territoire compositionnel de Jerry Holland.

5.8.9 Claude Méthé

La pièce la plus connue de Claude Méthé, peut-être davantage hors du Québec qu'au Québec, est la *Valse Donald*, une pièce qui est plutôt un air qu'une valse, comme le reconnaît le compositeur, mais qui peut tout de même être valsée. La pièce a une forte saveur celtique, notamment à cause de la première partie entièrement pentatonique (sans les quatrième et septième degrés) et des *snaps* présents aux mesures 5 et 13 de la première partie. À cette première partie plutôt sobre, succède une deuxième partie qui utilise toutes les notes de la gamme de *la* majeur et qui se prête à des séquences harmoniques plus variées et plus dramatiques que la première partie. Les deux finales de la deuxième partie sont l'occasion d'une montée d'intensité qui complète bien cette pièce-hommage à feu Donald Masse. Le caractère universel de la première partie, l'intensité de la deuxième et la simplicité globale de la pièce expliquent son succès, son enregistrement par plusieurs artistes et sa publication dans la collection de Whitcomb (2001).

Nettement plus typée, la pièce préférée de Claude Méthé rappelle qu'il a vécu longtemps dans la région de Québec. En effet, même si le titre renvoie au paysage de la région de Lanaudière où habite maintenant Claude Méthé, *Les Champs Vallons* a été composée dans un rythme de 2/4 plus typique de la galope et de la polka que du reel. La structure en trois parties avec reprise de la troisième partie à l'octave supérieure rappelle aussi Jos Bouchard, un musicien que Claude Méthé admirait beaucoup. Si la première partie n'est pas typique du répertoire traditionnel avec sa longue phrase accompagnée d'une progression harmonique descendante qui s'étend sur cinq mesures, la deuxième partie est au contraire toute simple avec sa séquence 1-4-5. La troisième partie qui module en *la* permet de renforcer la cohésion du tout. Un titre et un style évocateur, l'occasion de faire de belles harmonies, voilà de quoi contenter Claude Méthé. La longueur de la phrase de la première partie peut cependant faire en sorte que cette pièce, encore peu connue, ne puisse jamais gagner en popularité.

5.8.10 Jean-Claude Mirandette

Le *Reel à Louis Cyr* de Jean-Claude Mirandette est une pièce très connue du répertoire des musiciens traditionnels au Québec. Plusieurs la jouent sans savoir qui l'a composée. Très carrée avec ses deux fois huit mesures, cette pièce en *sol* majeur se joue sur les trois cordes les plus basses du violon, couvrant un registre du *sol* grave au *do* moyen. Malgré cette étendue relativement faible, les deux parties offrent un fort contraste. Si la première partie commence et se termine sur un *sol*, la deuxième commence sur un *si* et se termine en suspens sur un *mi*. La première développe ses phrases sur quatre mesures, tandis que la deuxième le fait sur deux mesures répétées. Cette dynamique contrastante entre les parties et l'insistance sur le *do* dans la deuxième partie rendent cette pièce très attrayante pour les violoneux de tout calibre. Le titre qui la rattache à un des héros du Québec du début XX^e siècle, l'homme fort Louis Cyr qui a vécu une partie de sa vie à St-Jean-de-Matha dans Lanaudière, en fait un incontournable du répertoire traditionnel.

En contraste avec cette composition de jeunesse qu'il trouve très traditionnelle, la pièce préférée de Jean-Claude Mirandette est *La grondeuse C7*. Les grondeuses sont un type de pièces québécoises qui exploitent intensément les deux cordes graves du violon. Lorsque l'instrument est en *scordatura la-mi-la-mi* ou dans un autre accord qui favorise la mise en vibration sympathique et l'effet de bourdon, ce qu'aime bien Jean-Claude Mirandette, les grondeuses sont des pièces très puissantes pour un joueur soliste. *La grondeuse C7* comporte trois parties, aux structures harmoniques différentes, parsemées de plusieurs surprises métriques et rythmiques. La première partie commence en *la* mais se résout en *ré*. La deuxième module en *sol* mais se résout aussi en *ré*. La troisième partie est en *ré* d'un bout à l'autre. Si ce n'était de la levée qui ajoute deux temps, la première partie serait carrée avec huit mesures. L'inversion des motifs arpégés de cette

première partie rend l'impression d'effort de l'équipement forestier que Jean-Claude Mirandette a voulu dépeindre avec cette pièce. La deuxième partie alterne des métriques de 2/2 et de 3/2 pour un total de six mesures, tandis que la dernière partie est parfaitement carrée avec ses huit mesures. Même si la pièce ne s'aventure pas hors du paysage mélodique habituel de la musique traditionnelle québécoise, comme aime le faire maintenant Jean-Claude Mirandette, elle correspond néanmoins au territoire rythmique et formel qu'il affectionne. Son titre la rattache à un événement important de sa vie dans la forêt, une coupe à blanc de triste mémoire, près de chez lui, ce qui suggère un lien émotif.

5.8.11 Brenda Stubbert

Ironiquement, une des pièces les mieux connues et les plus enregistrées (une dizaine d'enregistrements commerciaux, surtout au Cap Breton) de Brenda Stubbert est un reel qu'elle aurait volontiers relégué aux oubliettes, notamment en raison de son caractère trop irlandais. Le reel *Rannie MacLellan's* comporte deux parties en *ré* majeur qui rappellent vaguement une pièce bien connue du répertoire irlandais moderne et que Brenda Stubbert a pu entendre jouée par son père : le reel *Martin Wynne's no. 2* composé par le violoneux irlando-américain Martin Wynne, vers 1947. Le reel *Rannie MacLellan's* sonne en effet comme une réponse en *ré* majeur au reel de Martin Wynne plutôt en *si* mineur. Plusieurs des groupes de notes sont identiques dans la deuxième partie des deux pièces. Comme le reel de Martin Wynne est fort connu, il facilite l'acceptation de celui de Brenda Stubbert d'une certaine façon.

L'une des pièces préférées de Brenda Stubbert est sa marche *Goose Cove*, qui, à son avis, rend le son ancien qu'elle recherche. Cette marche en *ré* majeur sonne en apparence comme une marche typique du répertoire de cornemuse écossaise, avec une abondance de *scotch snaps* bien placés. Pourtant, en y regardant de plus près, plusieurs détails en font assurément une marche composée pour le violon. D'abord, il y a la présence des *fa* dièse graves dans la première et la deuxième partie ainsi qu'un *si* aigu dans la deuxième partie, des notes en dehors du registre de la cornemuse écossaise. De plus, les marches de cornemuse ont typiquement quatre parties, les troisième et quatrième parties étant des variations des première et deuxième parties, alors que la marche de Brenda Stubbert n'a que deux parties. Le titre rattache la marche à un lieu précis du Cap Breton. Hormis le *si* aigu de la deuxième partie, cette pièce correspond bien au territoire compositionnel décrit par Brenda Stubbert, soit un respect assez strict de l'idiome écossais.

5.8.12 Otis Tomas

La valse *The New Land* d'Otis Tomas est sa pièce la plus connue ayant été enregistrée par de nombreux groupes et artistes. Originellement composée en fa majeur, elle est cependant surtout jouée en *ré* majeur. C'est dans cette dernière clé qu'Otis Tomas a décidé de l'inclure dans sa collection. La première partie de cette valse est une longue phrase sans répétition de motifs sur seize (16) mesures. Elle est bâtie en quatre sections de quatre mesures; le premier énoncé en *ré* est suivi d'une réponse en *mi* mineur, tandis que le troisième énoncé aussi en *ré* se termine par une réponse dramatique en *si* mineur. La deuxième partie est une longue marche harmonique en court dialogue entre une voix haute et une voix basse, somme toute assez joyeuse, mais qui se termine comme la première partie sur un *si* mineur. Compte tenu de l'importance accordée à la variété au niveau harmonique, cette pièce s'inscrit bien dans l'esthétique d'Otis Tomas. Le fait qu'elle ait été enregistrée par de nombreux groupes et que, dans la foulée, elle soit acceptée dans la tradition s'explique d'après moi par les alternances très bien équilibrées qui rendent la pièce facile à retenir, malgré sa relative complexité harmonique. La réponse en *mi* mineur au premier énoncé en *ré* laisse croire à l'auditeur qu'il a affaire à une pièce à double tonique et confère à celle-ci un caractère celtique. Les finales avec des *snaps* ou iambes aux mesures 14 de la première partie, et 13 et 14 de la deuxième partie ainsi que les cadences sur la relative mineure sont des traits qui rattachent la pièce à la tradition écossaise. Le titre me paraît très évocateur et plein de promesse. Bref, la pièce a pu entrer la tradition pour toutes ces raisons et parce qu'elle a été enregistrée par le groupe « Touchstone » dans les années 1980.

Le reel *My Father's Book* est la pièce préférée d'Otis Tomas. La pièce est empreinte d'une forte charge émotive car il l'a composée pour feu son père. Exploitant un large registre du violon en première position dans la clé de *sol* mineur, probablement une des tonalités qui met le plus en valeur cet

instrument, ce reel possède, comme la valse précédente, un développement harmonique très complexe par rapport à la majorité de pièces traditionnelles. Si le premier changement d'accord du *sol* mineur au *fa* peut faire croire à une pièce à caractère à double tonique (*sol-fa*, ou degrés 1-7), la cinquième mesure nous réserve une surprise, passant au *do* mineur plutôt que de retourner à la tonalité de *sol* mineur. Ce choix compositionnel procure à la pièce une certaine unicité, ou à tout le moins, il contribue à la distinguer des pièces traditionnelles. Le procédé questions-réponses, l'alternance entre le grave et l'aigu d'une mesure à l'autre, est scrupuleusement suivi, donnant une impression de solidité, de travail rigoureux et bien fait. Bref, tout est présent pour considérer cette pièce comme le reflet de l'être humain multi-dimensionnel qu'est Otis Tomas : fils, luthier, musicien prêt à sortir des sentiers battus mais soucieux de faire un travail d'artisan rigoureux.

5.9 Conclusion de l'analyse : la singularité inhérente

En introduction de la partie qui porte sur l'analyse, j'ai fait référence au terme « taxonomie ». Le principal objectif d'une taxonomie est non seulement de pouvoir décrire mais aussi de pouvoir identifier et reconnaître divers éléments. Au terme de cette analyse, est-il possible de mieux décrire, identifier et reconnaître les compositeurs, les caractéristiques propres à chacun ou à l'ensemble des compositeurs d'une tradition donnée? J'espère que oui. C'était du moins mon intention.

En revenant à l'événement particulier qui m'a incité à entreprendre cette recherche, soit l'écoute de Michel Bordeleau jouant ses compositions au violon au festival « La Grande Rencontre », en août 2005, je peux désormais mieux apprécier le chemin parcouru. Si, à l'époque, je connaissais quelques-unes de ses pièces, j'ai pu déterminer à la suite de l'entrevue réalisée et du travail d'analyse et de taxonomie effectué qu'il est :

- un musicien professionnel mais un compositeur discret;
- relativement protectionniste quant à son territoire compositionnel mélodique;
- un revivaliste autodidacte avec un faible niveau de musicolittératie;
- un compositeur qui crée avant tout pour sa satisfaction personnelle et pour libérer des émotions;
- un musicalisateur chrono- et loco-positif;
- un mélodisateur acharné;
- un paratitreur qui a recours à la comparsaison;
- enclin à laisser à d'autres le soin de transmettre ses compositions.

Parmi les éléments d'une signature relevés dans ses compositions actuelles, je note une préférence pour les reels croches qui comportent beaucoup de jeu rythmique et des références aux traditions celtiques et américaines.

En faisant cet exercice d'établissement du « profil compositionnel » pour les douze compositeurs, on verrait apparaître ce qui semble une évidence mais qu'il fallait quand même démontrer : la singularité est inhérente à chacun d'eux. Aucun ne partage exactement le même profil compositionnel. Il n'y a pas de compositeur traditionnel type. Le seul trait commun à tous, c'est qu'ils ne vivent pas de la composition.

Le regroupement des compositeurs selon la tradition dans laquelle ils s'inscrivent ne révèle pas beaucoup plus. En effet, il n'est apparu que bien peu de traits fortement associés aux compositeurs d'une tradition en particulier. Par exemple, les compositeurs québécois sont tous autodidactes et voient la composition comme un moyen de libérer des émotions, ce qui n'est pas ressorti chez les autres. Cependant, je n'irais pas jusqu'à extrapoler pour généraliser cette constatation à tous les compositeurs traditionnels québécois; il faudrait pour cela que mon échantillonnage soit beaucoup plus grand.

L'analyse qui vient d'être présentée était quelque peu ambitieuse parce qu'elle couvrait de nombreux aspects de la composition et des compositeurs traditionnels. Chacun des aspects étudiés aurait pu être développé davantage, mais le but consistait justement à obtenir une vision d'ensemble du sujet.

6 Conclusion

Le regard historique porté sur la composition et les compositeurs dans les traditions ciblées a mis en relief une réalité vraisemblablement commune à plusieurs musiques traditionnelles : les noms des compositeurs de la majorité des pièces du répertoire sont inconnus. Malgré un âge d'or fructueux et quelques grands noms dans l'Écosse du XVIII^e siècle, le côté anonyme de la composition traditionnelle a largement dominé tout au long du XIX^e siècle, que ce soit en Irlande, en Écosse ou dans les terres d'adoption des musiques traditionnelles de ces contrées en terre d'Amérique. Ce n'est qu'au courant du XX^e siècle, et à différents moments selon les traditions, que les compositeurs traditionnels sont réellement sortis de l'ombre en marquant de leur signature, les enregistrements commerciaux et la publication de leurs créations. Le mouvement s'est par la suite accéléré avec la vague revivaliste qui a balayé l'Occident depuis les années 1960, pour culminer de nos jours, avec un nombre élevé de compositeurs connus de pièces traditionnelles, ou comme le diraient prudemment certains, « dans le style traditionnel ». Si la composition d'airs nouveaux a toujours fait partie de la tradition, l'époque actuelle permet à un grand nombre de compositeurs de faire connaître leurs pièces. En dépit de cette relative facilité, la tradition ne retiendra qu'une pièce, ou au mieux, quelques-unes de chacun d'eux.

Cette recherche, par son accent placé sur la singularité, a dans cet esprit mis une emphase sur la composante individuelle du modèle de Rice (1987). Toutefois, cet intérêt allait bien au-delà de l'anecdotique ou du compte-rendu ethnographique. Elle visait plutôt à démontrer comment, dans la construction d'une tradition collective, s'exprime en parallèle à celle-ci, une singularité du compositeur de musique traditionnelle, issue de son approche, de son esthétique musicale ou de sa conception même de l'interprétation des pièces.

Par un exercice comparatif, cette recherche a permis d'identifier les traits que les compositeurs sélectionnés partageaient ou non avec leurs semblables, au sein d'une sorte de « famille » culturelle musicale proche ou élargie, dans les traditions québécoise, écossaise et irlandaise. En considérant aussi la perspective historique présentée en prélude, il a donc été possible de mener une approche ethnomusicologique selon le modèle suggéré par Rice (1987). Il s'agit, je le crois, d'un éclairage nouveau sur les compositeurs traditionnels, pour qui le milieu académique s'est très peu attardé, du moins pour le « terrain » concerné.

L'examen de la littérature ethnomusicologique a également permis de dégager des notions générales au sujet de la composition et des compositeurs. Qu'il s'agisse des procédés compositionnels énumérés par Merriam, des spectres d'études de la composition suggérés par Nettl ou encore, des critères de succès de l'innovation dans la tradition identifiée par During, cette première étape m'a permis de rattacher l'angle d'approche et le terrain choisi aux idées énoncées par ces illustres chercheurs de la discipline.

Parmi les travaux académiques consultés en relation avec les compositeurs retenus dans cette étude, certains se sont avérés plus importants que d'autres dans ma démarche d'analyse. C'est le cas de Moloney (1975) dont l'approche a grandement influencé la thématique des entrevues et de Quigley (1987) de qui j'ai retenu certains éléments d'analyse du processus compositionnel. Les travaux de Bayard (1982), Jardine (1981), Holohan (1995) ont, pour leur part, été précieux pour faire poindre les lacunes sur le sujet.

L'analyse des entrevues a favorisé un approfondissement de la notion de composition sous de nombreux aspects et a permis l'élaboration d'une taxonomie basée sur les singularités et les similarités qui caractérisent les compositeurs.

Pour conclure, je résumerais le résultat des analyses en neuf points. Ceux-ci peuvent se lire ainsi :

- l'identification compositionnelle inclut l'idée de tradition pour la plupart des compositeurs; composer est un acte faisant partie de la tradition, c'est une tradition en soi. Comme la corrélation entre le territoire géographique dans lequel le compositeur habite et la tradition auquel il dit appartenir est souvent imparfaite, je propose la notion de « territoire compositionnel » qui permettrait de définir l'étendue des intentions musicales de chacun.
- même si aucun des compositeurs étudiés ne vit que de la composition traditionnelle, la décision de s'afficher comme compositeur n'est pas reliée au fait qu'ils soient musiciens professionnels ou amateurs. Bien qu'il s'agisse de musique de danse, seulement trois des douze compositeurs jouent et composent pour la danse traditionnelle.
- le fait d'avoir grandi ou non dans un milieu de musique traditionnelle n'a pas d'incidence directe sur le degré de « musicolittératie » d'un compositeur ou sur son intention d'innover ou non dans ses compositions. Les compositeurs québécois interrogés sont tous autodidactes pour ce qui est de la musique traditionnelle.
- les motivations à composer les plus importantes sont le plaisir et la satisfaction personnelle et le désir de partager ou d'offrir les compositions. Certains composent pour des besoins précis : danse, compétition, commandes. Les compositeurs québécois interrogés voient la composition comme une façon de libérer des émotions, ce qui pourrait être un trait culturel.
- le modèle de processus compositionnel de Colin Quigley (1987) s'est avéré pertinent à la description des cas étudiés. L'étape de l'ornementation/harmonisation et celle de la « comparsaison » ont été ajoutées. Une distinction essentielle a été faite entre les « musicomoteurs » et les « musicalisateurs » à l'étape de la

notification. La distinction entre les intuitifs et les acharnés a permis une catégorisation à l'étape de la mélodisation. Différentes attitudes ont menées à la création de diverses catégories de compositeurs pour ce qui est du titrage. Le rôle du comparse comme premier récepteur d'une création a été une découverte inattendue. De grands écarts existent entre les compositeurs aux étapes de la révision et de l'intégration au répertoire.

- la perspective historique permet de dire que la notion d'originalité a évoluée au cours du XX^e siècle. Si la création de variantes de pièces existantes a déjà pu passer pour de la composition, ce n'est plus le cas aujourd'hui. À l'exception du plus vieux des compositeurs interrogés, l'emprunt conscient à des mélodies existantes pour en créer de nouvelles n'est pas courant. L'originalité est recherchée par tous, mais le désir d'innover ne l'est pas. Une distinction entre conformistes, « innovo-conformistes » et innovateurs a été proposée pour décrire ce fait.
- les compositeurs du Cap Breton et les violoneux qui ont une carrière soliste se démarquent par leur côté prolifique. Si certains des compositeurs ont exprimé des préférences pour des formes musicales, tonalités et modes déterminés, ces éléments ne suffisent pas pour décrire une signature compositionnelle.
- la transmission de leurs compositions via des enregistrements commerciaux réalisés par ou avec d'autres est commune à tous les compositeurs interrogés. La transmission au moyen de l'enseignement, d'enregistrements commerciaux les mettant en vedette ou de publications de leurs œuvres est fréquente chez la moitié d'entre eux.
- l'analyse musicologique d'une pièce connue et d'une pièce préférée de chaque compositeur a servi à démontrer les raisons pour lesquelles ces pièces sont populaires ou sont leurs préférées. L'enregistrement par un artiste ou un groupe connu représente un élément important qui

explique la popularité d'une pièce. Les pièces les plus connues sont rarement ou légèrement innovatrices.

Le grand musicologue et ethnomusicologue Charles Seeger (1886-1979) comparait l'action de la tradition sur les pièces musicales à celle de l'eau sur les pierres d'une rivière : elles deviennent lisses et polies, exemptes des marques de l'expression individuelle. Dans cette recherche, j'ai examiné les pièces avant qu'elles ne deviennent lisses et polies par l'action de la tradition. J'ai aussi étudié comment les compositeurs ont décidé de choisir, de façonner et de baptiser leurs pièces avant de les jeter ou non « à l'eau ». Si la singularité de chacun pouvait paraître comme une évidence qui n'a pas à être démontrée, elle n'a pu être mise en évidence qu'au moyen d'une recherche de similarités entre les compositeurs. En détaillant ce geste de création intime que constitue la composition de pièces traditionnelles et en le situant dans son contexte historique et social, pour permettre d'enrichir la compréhension globale de ce geste, j'espère, à ma façon, avoir contribué à la discipline de manière créative.

7 Bibliographie

- Alburger, Mary Anne. 1983. *Scottish Fiddlers and Their Music*. London : Victor Gollancz Ltd.
- Allen, Ward. 1956. *Canadian Fiddle tunes Book 1*. 1956. Toronto : BMI Canada Ltd. 31 pages.
- . 1961. *Canadian Fiddle tunes Book 2*. 1961. Toronto : BMI Canada Ltd. 27 pages.
- Anderson, Tom. 1983. *Ringing Strings*. Lerwick : Shetland Times, Ltd.
- Badie, Bertrand. 1995. *La Fin des territoires*. Paris : Fayard.
- Bayard, Samuel P. 1982. *Dance to the Fiddle, March to the Fife : Instrumental Folk Tunes in Pennsylvania*. Philadelphie : Pennsylvania University Press. 628 pages.
- Bégin, Carmelle. 1978. « La musique traditionnelle pour violon : Jean Carignan ». Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- . 1981. *La musique traditionnelle pour violon : Jean Carignan*. Ottawa : Musée national de l'homme. 146 pages.
- . 1983. *La musique traditionnelle pour accordéon diatonique, Philippe Bruneau*. Ottawa : Musées nationaux du Canada. 158 pages.
- Blacking, John. 1987. *A Common Sense View of All Music*. Cambridge : Cambridge University Press. 201 pages.
- Boucher, Hélène. 1997. « Les 100 ans de l'industrie du disque au Canada ». *A rayons ouverts*. N° 40. Bibliothèque nationale du Québec.
- Breathnach, Brendan. 1971. *Folk Music and Dances of Ireland*. Dublin : Mercier Press. 152 pages.
- . 1975. « Essay on Piper Jackson ». *Irish Folk Music Studies 2* : 41-57.
- Bremner, Robert. 1757. *A Collection of Scots Reels or Country Dances*. London.
- Bunting, Edward. 1969 (édition combinée de ses trois collections datant de 1796, 1809 et 1840). *The Ancient Music of Ireland*. Dublin : Walton's Piano and Musical Instrument Galleries. 316 pages.

- Cameron, John Donald. 1994. *The Trip to Windsor Collection : The Music of Dan R. MacDonald, Vol. 2*. Port Hawkesbury : Cameron Music Sales. 73 pages.
- . 2000 (la première édition date de 197?). *The Heather Hill Collection : Fiddle Music of Dan R. MacDonald*. Port Hawkesbury : Cameron Music Sales. 83 pages.
- Carlin, Richard. 1986. *The Gow Collection of Scottish Dance Music*. New York : Oak Publications. 256 pages.
- Cataford-Grenier, Francine. 2002. *Alfred Montmarquette 1871-1944; transcriptions de pièces musicales traditionnelles du Québec*. Montréal : Association Québécoise des Loisirs Folkloriques, Montréal. 109 pages.
- Chartrand, Pierre. 1998. « Les Festivals du Canadien Pacifique dans les années vingt ». *Bulletin Mnémo* juin 1998.
- . 2000. « La danse en Nouvelle-France ». *Bulletin Mnémo* juin 2000.
- Collinson, Francis. 1966. *The Traditional and National Music of Scotland*. London : Routledge & Keegan Paul.
- Connaughton, Alo. 2007. *Fr Kelly's Favourites; A Musical Tribute to Composer Fr PJ Kelly*. St. Columban's : Far East. 32 pages.
- Cooper, David. 2002 (réédition des collections de 1855 et 1882). *The Petrie Collection of the Ancient Music of Ireland*. By George Petrie. Cork : Cork University Press, 2002. 298 pages.
- Cowdery, James R. 1990. *The Melodic Tradition of Ireland*. Kent : The Kent State University Press.
- Cranford, Paul Stewart. 1994. *Brenda Stubbert's Collection of Fiddle Tunes*. Englishtown : Cranford Publications. 48 pages.
- . 1995 (la première édition date de 1988). *Jerry Holland's Collection of Fiddle Tunes*. Englishtown : Cranford Publications. 102 pages.
- . 1997. *Alexander Walker Collection of Fiddle Tunes*. Englishtown : Cranford Publications. 68 pages.
- . 2000. *Jerry Holland; The Second Collection*. Englishtown : Cranford Publications. 124 pages.

- . 2006. *Brenda Stubbert; The Second Collection*. Englishtown : Cranford Publications. 74 pages.
- Cranford, Paul, Patrick Hutchinson et David Papazian. 2002. *Move your Fingers : The Life and Music of Chris Langan*. Englishtown : Cranford Publications. 130 pages.
- Crotty, Angela. 2006. *Martin Junior Crehan; Musical Compositions and Memories*. Lahinch, Irlande : édité par l'auteur. 65 pages.
- Cuillerier, Yvon. 1992. *Joseph Allard; cinquante airs traditionnels pour violon*. Montréal : Association Québécoise de Loisirs Folkloriques. 31 pages.
- . 1997. *Airs traditionnels pour violon, volume 1; 50 compositions de Yvon Cuillerier*. Montréal : Gilles Grenier. 58 pages.
- De Gaspé, Philippe-Aubert. 1947 (l'édition originale date de 1863). *Les Anciens Canadiens*. Montréal : Éditions Beauchemin. 280 pages.
- Dixon, Graham. 1987. *The Lads Like Beer; A Study and collection of James Hill's Music and Times*. Pathhead : Random Publications.
- Doherty, Liz. 2005. *Dinny McLaughlin; From Barefoot Days; A Life of Music, Song and Dance in Inishowen*. Letterkenny : Druid Publications. 204 pages.
- Domino. 1999. *Musique traditionnelle du Québec*. Montréal : Les Productions Domino (Tradison enr.). 28 pages.
- Domino. 2003. *Pris au jeu. Musique traditionnelle du Québec, mélodies de l'album Pris au jeu*. Montréal : Domino productions (tradison enr.). 32 pages.
- Dowling, Martin. 1999. « Composers and Composition ». In *The companion to Irish Traditional Music*, sous la direction de Fintan Vallely, pages 81-82. Cork : Cork University Press. 478 pages.
- Dunlay, Kate et David Greenberg. 1996. *Traditional Celtic Violin Music of Cape Breton*. Toronto : Dungleen Music. 158 pages.
- Dunson, Josh et Terry Teahan. 1980. *The Road to Glountane*. Chicago : édité par les auteurs.
- During, Jean. 1994. *Quelque chose se passe; le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Paris : Éditions Verdier. 447 pages.

- Duval, Jean et Steve Jones. 2001. *A Dossan of Heather; Irish Traditional Music from Packie Manus Byrne of Donegal*. Pacific, Missouri : Mel Bay Publications. 151 pages.
- Emmerson, George S. 1971. *Rantin' Pipe and Tremblin' String : A History of Scottish Dance Music*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- Farrell, Mike. 1992. *Cape Breton Medleys; Scottish Violin Music by Jimmie MacLellan*. Westport : publié par l'auteur. 32 pages.
- Fleischmann, Aloys, Michael O Suilleabhain et Paul McGettrick. 1998. *Sources of Irish Music : An Annotated Catalogue of Prints and Manuscripts 1583-1855* (en deux volumes). New York : Garland. 1419 pages.
- Fraser, Simon. 1982 (l'édition originale date de 1816). *The Airs and Melodies Peculiar to the Highlands of Scotland and the Isles*. Sydney : Cranford Publications. 116 pages.
- Garrison, Virginia Hope. 1985. « Traditional and Non-traditional Teaching and Learning Practices in Folk Music : an Ethnographic Field Study of Cape Breton Fiddling ». Thèse de doctorat, University of Wisconsin, Madison, Wisconsin. 370 pages.
- Graf, Max. 1947. *From Beethoven to Shostakovich : The Psychology of the Composing Process*. New York : Philosophical library.
- Hamilton, Colin. 1996. « The Role of Commercial Recordings in the Survival and Development of Traditional Irish Music, 1899-1993 ». Thèse de doctorat, Université de Limerick, Irlande.
- Hardie, Ian. 1995. *The Nineties Collection; New Scottish Tunes in Traditional Style*. Edinburgh : Canongate Books. 152 pages.
- Hart, Laurie et Greg Sandell. 2001. *Danse ce soir! Fiddle and accordion music of Quebec*. Pacific : Mel Bay Publications. 192 pages.
- Henderson, J. Murdoch. 1935. *The Flowers of Scottish Melody*. Éditeur inconnu.
- Hobsbawm, Eric et Terence Ranger. 2006. *L'invention de la tradition*. Paris : Éditions Amsterdam. 370 pages.
- Holohan, Maria. 1995. « The Tune Compositions of Paddy Fahey ». Mémoire de maîtrise, Université de Limerick, Irlande. 230 pages.

- Hunter, James. 1979. *The Fiddle Music of Scotland ; a comprehensive annotated collection of 365 tunes with a historical introduction*. Edinburgh : Chambers Publishing.
- Hutchinson, Patrick. 1997. « A Life in the Making : Chris Langan, Uilleann Piper ». Thèse de doctorat, Brown University, Providence. 219 pages.
- Jardine, Stephen Cannon. 1981. « A Study of the Composition of Tunes and Their Assimilation into Irish Traditional Dance Music ». Mémoire de maîtrise, University College, Cork, Irlande. 441 pages.
- Johnson, David. 1972. *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*. Londres : Oxford University Press.
- Joyal, Jean-Pierre. 1980. « Le processus de composition dans la musique instrumentale du Québec ». *Canadian Folk Music Journal* 8 : 49-54.
- . 1989. « Instruments de musique et pratique musicale dans la tradition populaire québécoise ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal. 96 pages.
- . 1994. *Danses d'ici : Musique Traditionnelle du Québec*. Montréal : Association Québécoise des Loisirs Folkloriques. 126 pages.
- Joyce, P.W. 1873. *Ancient Irish Music*. Dublin : M.H. Gill & Son.
- . 1965 (l'édition originale date de 1909). *Old Irish Folk Music and Songs*. New York : Cooper Square Publishers, Inc.,
- Keegan, Josephine. 2002. *The Keegan Tunes : A Selection of Traditional Irish Music composed by Josephine Keegan*. Newry : publié par l'auteur. 126 pages.
- Labbé, Gabriel. 1977. *Les Pionniers du disque folklorique québécois 1920-1950*. Montréal : Les éditions de l'Aurore. 216 pages.
- Landry, Ned. 1959. *Bowing the strings with Ned Landry*. Toronto : Gordon V. Thompson Ltd. 21 pages.
- Lederman, Anne. 2004. « Violoneux ». *Encyclopédie de la musique au Canada*. www.thecanadianencyclopedia.com.
- Lennon, Charlie. 1993. *Musical Memories; A Collection of his Favourite Compositions, complete with Piano Accompaniment and the*

Story Behind Each Tune. Dublin : Worldmusic Publications. 88 pages.

Lerdahl, Fred et Ray Jackendorff. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge : MIT Press.

Liddy, Joe. 1981. *The Leitrim Fiddler; 103 tunes composed by Joe Liddy*. Dublin : Comhaltas Ceoltóiri Eireann.

Macdonald, Keith Norman. 1980 (l'édition originale date de 1887). *The Skye Collection of the Best Reels and Strathspeys Extant*. Sydney : Cranford Publications.

MacLeish, Ian et Angus Fitchet. 1958. *Angus Fitchet Scottish Dance Collection; Original and Traditional Melodies Composed and Arranged by Ian MacLeish and Angus Fitchet for Piano and Piano-Accordion*. Glasgow : Mozart Allan. 24 pages.

MacQuarrie, Gordon. 1940. *The Cape Breton Collection of Scottish Melodies*. Pas d'éditeur. 50 pages.

Magill, Jim. 1952. *Jim Magill's Square Dance Tunes, Book One for Violin and Piano*. 1952. Toronto : Jarman Publications. 17 pages.

Maguire, Cyril. 2003. *Hidden Fermanagh; Traditional Music and Song from County Fermanagh*. Monea : Fermanagh Traditional Music Society. 172 pages.

McCullough, Lawrence E. 1978. « Irish Music in Chicago : An Ethnomusicological Study ». Thèse de doctorat, Université de Pittsburgh, Pennsylvanie. 408 pages.

----- . 1998. *Saint Patrick was a Cajun; 61 New Irish Traditional Compositions by L.E. McCullough*. Cork : Ossian Publications. 94 pages.

McNulty, Pat. 1990. *The Piper's Dream; A Selection of the Music and Poems of Pat McNulty*. Blyth : Dragonfly Music. 24 pages.

Merriam, Allan. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston : Northwestern University Press. 358 pages.

Messer, Donald. 1942. *Original old tyme music by Don Messer and his Islanders*. Toronto : Gordon V. Thompson Ltd. 24 pages.

----- . 1948. *Way Down East Fiddlin' Tunes*. Toronto : Gordon V. Thompson Limited

- . 1954. *Don Messer's Barn dance breakdowns, violin and piano*. Toronto : Gordon V. Thompson ltd. 20 pages.
- . 1963. *Fidlin' Favorites with Don Messer and his Islanders*. Toronto : Canadian Music sales corp. Ltd. 24 pages.
- Moloney, Michael. 1975. « Medicine for Life : a Study of a Folk Composer and his Music ». *Keystone Folklore* 20(1-2) : 5-37.
- Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology; Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana : University of Illinois Press. 411 pages.
- Ng, Allan. 2000-2007. <http://www.irishtune.info/finder.htm>
- Ni Chonarain, Sinead. 1999a. « Uilleann Pipes ». In *The Companion to Irish Traditional Music*, sous la direction de Fintan Vallely, page 413. Cork : Cork University Press. 478 pages.
- . 1999b. « Jackson, Walker ». In *The Companion to Irish Traditional Music*, sous la direction de Fintan Vallely, page 200. Cork : Cork University Press. 478 pages.
- O'Brien, Paddy. 1992. *The compositions of Paddy O'Brien*. Troon : J.D.C. Publications. 53 pages.
- O'Brien-Moran, Jimmy. 1999. « Hudson, William Elliot ». In *The Companion to Irish Traditional Music*, sous la direction de Fintan Vallely, page 192-193. Cork : Cork University Press. 478 pages.
- O Cannain, Tomas. 1985. *Tomas' Tunebook; « New Tunes for Old » composed by Tomas O Cannain*. Cork : Ossian Publications. 36 pages.
- O'Donoghue, Paddy. 2001. *Ceol an Chlair*. Ennis : Cois na hAbhna Archive.
- Ó hAllmhuráin, Gearóid. 1998. *A Pocket History of Irish Traditional Music*. Dublin : O'Brien Press, Dublin. 160 pages.
- O'Neill, Francis. 1913. *Irish Minstrels and Musicians*. Chicago : Regan Printing House. (réédité en 1987 par Mercier Press, Dublin).
- . 1922. *Waifs and Strays of Gaelic Melody*. Chicago : Lyon & Healy.
- . 1979 (réédition sous la direction de Daniel Michael Collins de l'édition originale de 1903). *Music of Ireland (1850 Selections)*. HoHoKus : Rock Chapel Press. 350 pages.

- . 1986 (la première édition date de 1907). *The Dance Music of Ireland, 1001 Gems*. Dublin : Waltons Manufacturing Ltd.
- Ornstein, Lisa. 1982. « Instrumental Folk Music of Quebec; an Introduction ». *Canadian Folk Music Journal* 10 : 3-11.
- . 1985. « A Life of Music : History and Repertoire of Louis Boudreault, Traditional Fiddler from Chicoutimi, Quebec ». Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec. 301 pages.
- O'Sullivan, Donal. 2001. *Carolan; The Life Times and Music of an Irish Harper*. Cork : Ossian Publications. 384 pages (édition revue et corrigée de la première édition de 1958 par Taylor et Francis, Londres).
- Perron, Jack et Randy Miller. 1978. *Marshall's Scottish Melodies; Airs, Strathspeys, Reels, Jigs, etc. for the Violin*. Harrisville : Fiddlecase Books.
- Playford, Henry. 1700. *A Collection of Original Scots Tunes (full of Highland Humours)*. Londres.
- Potter, Catherine. 1993. « Hariprasad Chaurasia : The Individual and the North Indian Classical music Tradition. » Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal. 131 pages.
- Provencher, Jean. 1986. *La vie rurale traditionnelle dans la vallée du Saint-Laurent; C'était l'hiver*. Montréal : Les éditions Boréal Express. 278 pages.
- Quigley, Colin Harding. 1987. « Creative Processes in Musical Composition : French-Newfoundland Fiddler Emile Benoit ». Thèse de doctorat, University of California - Los Angeles. 685 pages.
- . 1995. *Music from the Heart : Compositions of a Folk Fiddler*. Athens : University of Georgia Press.
- Reavy, Joseph. 1996. *The Collected Compositions of Ed. Reavy*. Leitrim : Green Grass Music. 152 pages.
- Rice, Timothy. 1987. « Toward the Remodeling of Ethnomusicology ». *Ethnomusicology* 31(3) : 469-488.
- Roche, Frank. 1982 (réédition combinée de celle en trois volumes de 1927). *The Roche Collection of Traditional Irish Music*. Cork : Ossian Publications.

- Rosenberg, Neil V. 1994. « Don Messer's Modern Canadian Fiddle Canon ». *Canadian Folk Music Journal* 22 : 23-35.
- Ryan, Brian. 1991. *The Hidden Ireland; The First Selection of Irish Traditional Compositions of Sean Ryan*. Publié par l'auteur. 43 pages.
- Ryan, Brian. 2002. *Sean Ryan's Dream; Compiled by Brian Ryan; The Second Collection of Irish Traditional Compositions of Sean Ryan*. Publié par l'auteur. 36 pages.
- Scott, Robert. 1955. *Scott's Canadian Fiddle Tunes*. Toronto : BMI Canada Ltd. 26 pages.
- Séguin, Robert-Lionel. 1986. *La danse traditionnelle au Québec*. Québec : Presses de l'université du Québec. 176 pages.
- Shand, Jimmy. 1953. *Jimmy Shand Scottish Dance Album*. Glasgow : James S. Kerr Music Publishings. 16 pages.
- Shields, Hugh. 1998. *Tunes of the Munster Pipers volume 1; Irish Traditional Music from the James Goodman Manuscripts*. Cork : Ossian Publications. 209 pages.
- Skinner, James Scott. 1900. *The Scottish Violinist*. Glasgow : Bayley & Ferguson Ltd. 49 pages.
- Sky, Patrick. 1995. *Ryan's Mammoth Collection; 1050 Reels and Jigs*. Pacific : Mel Bay Publications. 176 pages.
- Spielman, Earl V. 1975. « Traditional North American Fiddling; A Methodology for the Historical and Comparative Analytical Style Study of Instrumental Musical Traditions ». Thèse de doctorat, University of Wisconsin. 600 pages.
- Smith, Tony. 1990. *Traditional Irish Flute Solos; The Turoe Stone Collection by Vincent Broderick*. Dublin : Walton's Music. 40 pages.
- Stewart-Robertson, James. 1961 (l'édition originale date de 1884). *The Athole Collection of the Dance Music of Scotland*. Edinburgh : Oliver and Boyd. 318 pages.
- Tonra, Brendan et Helen Kisiel. 2000. *A Musical Voyage with Brendan Tonra*. Mac an Ri Publishing. 70 pages.
- Trudel, Jean. 1977. « La musique traditionnelle au Québec ». *Revue Possibles* 1977 : 165-197.

Walker, Alexander. 1991 (l'édition originale date de 1866). *A Collection of Strathspeys, Reels, Marches, &c.* Englishtown : Cranford Publications.

Whitcomb, Ed. 2000. *Canadian Fiddle Music, Volume One.* Pacific : Mel Bay Publications. 224 pages (première édition à compte d'auteur en 1990).

----- . 2001. *Canadian Fiddle Music, Volume Two.* Ottawa : édité par l'auteur. 181 pages.

Annexe A – Glossaire

Je propose les définitions suivantes pour accompagner le mémoire.

Backstitch : Ornement particulier à la cornemuse irlandaise. Il consiste en l'introduction de deux ou trois notes descendantes jouées *staccato* avant une note importante de la mélodie (voir exemple en page xx).

Ceili Band : Orchestre de musique traditionnelle irlandaise destiné à accompagner la danse traditionnelle de groupe.

Comparsaison : Néologisme provenant de la fusion des mots comparse et comparaison. Il s'agit d'une étape du processus compositionnel qui consiste à présenter une pièce nouvellement créée à une personne de confiance pour fin de partage, de vérification de l'originalité de la pièce ou d'approbation de sa qualité.

Chrononeutre : Néologisme. Se dit d'un compositeur qui n'est pas sensible au moment du jour ou de l'année pour composer.

Chronopositif : Néologisme. Se dit d'un compositeur qui est sensible au moment du jour ou de l'année pour composer.

Cran : Ornement particulier à la cornemuse irlandaise. Il consiste à introduire de notes très brèves entre des *ré* graves répétés (voir exemple en page xx).

Gigue : Forme française du mot *jig* qui décrit une pièce de danse dans une métrique de 6/8 ou 9/8. Au Québec, le mot gigue désigne cependant aussi une pièce en binaire utilisée pour la danse solo.

Hétéro-titreur : Néologisme. Compositeur qui donne des titres de toutes sortes à ses pièces, sans privilégier les sujets tels que les personnes ou les endroits.

Highland : Forme de pièce de danse en 2/2 populaire surtout dans la partie nord de l'Irlande et apparentée à la schottische.

- Hop jig : Gigue en métrique de 9/8 jouée rapidement et en patron de noire-croche plutôt qu'en groupes de trois croches comme dans le slip jig (voir plus loin).
- Hornpipe : Forme de pièce de danse en rythme de 4/4 ou de 2/2 selon la vitesse à laquelle elle est exécutée. Le hornpipe est souvent joué de façon inégale. Au Canada, le hornpipe est joué très rapidement, comme un reel. Ce qui est appelé hornpipe dans les Îles Britanniques est plutôt appelé clog en Amérique du Nord.
- Innovation : Introduction dans une pièce par un compositeur d'un élément mélodique, harmonique, rythmique, métrique ou formel étranger ou peu fréquent dans une tradition musicale.
- Jig : Forme de pièce de danse dans une métrique de 6/8 (ou 9/8) comptant deux parties ou plus de huit mesures chacune.
- Loconeutre : Néologisme. Se dit d'un compositeur qui peut composer peu importe l'endroit où il se trouve.
- Locopositif : Néologisme. Se dit d'un compositeur qui ne peut composer que dans un ou quelques endroits précis.
- Mélodisation : Néologisme utilisé comme traduction de l'anglais *melodizing* proposé par Quigley (1987). Acte de développer une mélodie complète à partir d'un court motif mélodique initial.
- Musicalisateur : Néologisme. Compositeur pour qui le motif mélodique qui mène au développement complet d'une pièce vient d'abord dans sa tête avant ou sans qu'il ne le joue sur un instrument.
- Musicomoteur : Néologisme. Compositeur pour qui le motif mélodique qui mène au développement complet d'une pièce vient pendant qu'il joue sur un instrument de musique.
- Narrato-titreur : Néologisme. Compositeur qui donne un titre à une pièce dans l'intention de pouvoir y attacher un récit.

- Notation ABC : Système de notation musicale alphanumérique couramment utilisé pour la musique traditionnelle québécoise, irlandaise et écossaise (voir exemple en page xx)
- Notification : Néologisme utilisé comme traduction de l'anglais *noticing* proposé par Quigley (1987). Première étape du processus compositionnel qui consiste en l'apparition d'un court segment mélodique qui sert de motif initial à une composition.
- Oniro-mélodisateur : Néologisme. Compositeur qui compose en rêvant pendant son sommeil.
- Originalité : Caractère de ce qui est nouveau, singulier. L'originalité implique qu'une composition peut être clairement distinguée d'une autre.
- Para-titreur : Néologisme. Compositeur pour qui le titre d'une pièce a peu d'importance et qui ne lui donne un titre que longtemps après l'avoir composée.
- Performance : Événement musical comprenant non seulement l'exécution ou l'interprétation d'une œuvre musicale mais aussi la gestuelle et le contexte.
- Post-titreur : Néologisme. Compositeur qui donne un titre à une pièce peu de temps après l'avoir composée.
- Pré-titreur : Néologisme. Compositeur qui a l'idée d'un titre avant même d'avoir composée la pièce pour laquelle ce titre a été trouvé.
- Reel : Forme de pièce de danse rapide dans une métrique de 2/2, 2/4 ou 4/4 selon la notation musicale choisie. Le reel est d'origine écossaise et décrivait à l'origine un pas de danse précis. Il comprend en général deux parties répétées de huit mesures chacune.
- Rolls : Ornement abondamment utilisé dans la musique traditionnelle irlandaise qui correspond au *grupetto* de la musique occidentale. Il peut être exécuté sur un groupe de deux ou trois croches de même hauteur.

Scotch snap : motif rythmique iambique couramment utilisé dans la musique traditionnelle écossaise (voir exemple en page xx).

Session : rencontre informelle de musiciens traditionnels qui peut se tenir soit dans un lieu public, tels un « pub » ou le site d'un festival, ou dans un lieu privé. Le répertoire joué est décidé au fur et à mesure par les musiciens présents. Contrairement à un concert, les musiciens lors d'une session jouent avant tout pour eux-mêmes plutôt que pour un public, même si ce dernier est présent.

Signature : Traits musicaux reconnaissables d'un compositeur provenant généralement de l'utilisation répétée d'un ou plusieurs éléments tels qu'un motif mélodique, une tonalité ou une forme préférée, etc. à travers plusieurs de ses œuvres.

Slip jig : Forme de musique de danse, surtout irlandaise, en métrique de 9/8.

Strathspey : Forme de musique de danse, surtout écossaise, dans une métrique de 4/4. Le strathspey contient de nombreux *scotch snaps*. (voir plus haut)

Territoire compositionnel : Néologisme. Ensemble des éléments formels, mélodiques, métriques et rythmiques qu'un compositeur décide de potentiellement utiliser dans ses compositions.

Toponymo-titreur : Néologisme. Compositeur qui donne souvent des noms d'endroits (ville, village, lieux-dits, etc.) dans le titre de ses pièces.

Tounes croches : Expression québécoise utilisée pour décrire une pièce de danse (reel, gigue ou autre) avec un nombre excédentaire ou déficitaire de mesures ou de temps dans une ou plusieurs de ses parties, par rapport au standard de huit mesures avec un nombre égal de temps.

Turlutter : Terme québécois utilisé pour décrire l'action de chanter des pièces de danse au moyen de syllabes sans signification, et qui correspond au terme anglais *to lilt*.

Annexe B – Exemples sonores

1. *Requiem pour le pendu* (composé par Jean-François Bélanger)
Extrait de la plage 15 du CD *Jean-François Bélanger. Avant la dérive*.
1999. JFB CD 02.
Jean-François Bélanger : violon, mandoline
Christopher Layer : petite cornemuse écossaise (*Scottish small pipes*)
Éric Beaudry : guitare
François Marion : basse
Frédéric Bourgeois : podorythmie
Patrick Graham : shaker

2. *Reel sans nom* (composé par Jean-François Bélanger)
Enregistré chez le compositeur le 29 juin 2006.
Jean-François Bélanger : violon.

3. *Les quatre fers en l'air* (composé par Michel Bordeleau)
Extrait de la plage 5 du CD *La Bottine Souriante. Je voudrais changer d'chapeau*. 1988.
Michel Bordeleau : mandoline
Martin Racine : violon
Yves Lambert : accordéon diatonique
Denis Fréchette : piano
Régent Archambault : basse

4. *Reel en do* (composé par Michel Bordeleau)
Enregistré chez le compositeur le 5 décembre 2006.
Michel Bordeleau : violon

5. *Stepping Stones* (composé par Packie Manus Byrne)
Enregistré par le compositeur en 1971.
Packie Manus Byrne : flageolet en sol
Note : la transcription a été faite pour un flageolet en ré

6. *Suan cloch teineadh* (composé en partie par Packie Manus Byrne)
Enregistré chez le compositeur par Sharon Creasey en 1984.
Packie Manus Byrne : flageolet en ré

7. *Wissahickon Drive* (composé par Liz Carroll)
Extrait de la plage 8 du CD *Brenda Stubbert. House Sessions*. 1992.
CP-198-CD.
Brenda Stubbert : violon
Paul MacDonald : guitare
Joey Beaton : piano
Note : il n'existe aucun enregistrement disponible de cette pièce jouée
par la compositrice.

8. *Lost in the Loop* (composé par Liz Carroll)
Extrait de la plage 14 du CD *Liz Carroll. Lost in the Loop*. 2000. GLCD
1199.
Liz Carroll : violon
John Doyle : guitare

9. *Reel de Mattawa* (composé par Richard Forest)
Extrait de la plage 9 du CD *Francine Labrie avec le Bardi-Barda. La
monoparentale du plateau Mont-Royal*. 1996. FLCD-0001
Richard Forest : violon
Sabin Jacques : accordéon diatonique
Mario Loiselle : piano

10. *Le releveur* (composé par Richard Forest)
Extrait de la plage 1 du CD *Domino. Pris au jeu*. 2003. DOMCD-102.
Richard Forest : violon
Sabin Jacques : accordéon diatonique
Rachel Aucoin : piano
Marc Benoît : contrebasse
Jean-François Berthiaume : podorythmie

11. *The Peel Regional Police Pipe Band* (composé par Ross Griffiths)
Enregistré chez le compositeur le 18 août 2006.
Ross Griffiths : chalumeau de pratique (*practice chanter*)

12. *The Gathering* (composé par Ross Griffiths)
Enregistré chez le compositeur le 18 août 2006.
Ross Griffiths : chalumeau de pratique (*practice chanter*)

13. *Flung Fling* (composé par Patrick Hutchinson)
Enregistré chez le compositeur le 20 août 2006.
Patrick Hutchinson : flageolet en ré

14. *Shaving Baby with a Spoon* (composé par Patrick Hutchinson)
Enregistré par le compositeur en février 2008.
Patrick Hutchinson : cornemuse irlandaise (*uilleann pipes*)

15. *Brenda Stubbert* (composé par Jerry Holland)
Extrait de la plage 5 du CD *Jerry Holland. Master Cape Breton Fiddler*.
1982. FM 1982.
Jerry Holland : violon
Hilda Chiasson : piano
Dave MacIsaac : guitare

16. *Iggie and Squiggie* (composé par Jerry Holland)
Enregistré chez le compositeur le 26 octobre 2006.
Jerry Holland : violon

17. *Valse à Donald* (composé par Claude Méthé)
Enregistré chez le compositeur le 3 décembre 2006.
Claude Méthé : violon

18. *La pointe Platon* (composé par Claude Méthé)
Extrait de la plage 12 du CD *Claude Méthé. L'amant confesseur*.
RA008.
Claude Méthé : violon
Paul Marchand : guitare

19. *Reel à Louis Cyr* (composé par Jean-Claude Mirandette)
Extrait de la plage 8 de la cassette *Manigance. Album souvenir no. 1*.
MA-388-1C.
Daniel Lemieux : violon
Denise Levac : flûte traversière
Paul Marchand : guitare
Jacques Landry : percussions
Note : il n'existe aucun enregistrement connu de la pièce jouée par le compositeur.

20. *La grondeuse C-7* (composé par Jean-Claude Mirandette)
Enregistré chez le compositeur le 5 décembre 2006.
Jean-Claude Mirandette : banjo à cinq cordes

21. *Rannie MacLellan's Reel* (composé par Brenda Stubbert)
Enregistré chez la compositrice le 25 octobre 2006.
Brenda Stubbert : violon

22. *Goose Cove March* (composé par Brenda Stubbert)
Enregistré chez la compositrice le 25 octobre 2006.
Brenda Stubbert : violon
23. *The New Land* (composé par Otis Tomas)
Extrait de la plage 12 du CD *Lisa MacArthur*. 2004. Odyssey Records.
ORCD 1057.
Lisa MacArthur : violon
Tracey Dares-MacNeil : piano
Dave MacIsaac : guitare
Note : il n'existe aucun enregistrement connu de la pièce jouée par le compositeur.
24. *My Father's Book* (composé par Otis Tomas)
Enregistré chez le compositeur le 27 octobre 2006.
Otis Tomas : violon