Faculté de musique, Université de Montréal

OICRM

Deuxième Colloque étudiant

– Consolider les ponts –

Université de Montréal

9-10 Mars 2017

Activité	Heure	Séance	Titre de la communication	Présentateur/discipline/université
		JOUR 1 : 9 mars		
ACCUEIL	08:30	**Accueil**	**B-484**	
OUVERTURE	09:00	**Mot de bienvenue**		
Conf 1	09:15	**B-484 Hybridation 1 Modérateur: Philippe Béland**	L'influence urbaine en musique populaire : le cas de Donny Hathaway	Rainier D. Leloup; musicologie; Université Laval
Conf 2	09:45		Stratégies compositionnelles et sound design dans la trilogie républicaine de Star Wars (George Lucas, 1999-2005). Au-delà d'une guerre des sons	Chloé Huvet; musicologie; Université de Montréal/Université de Rennes 2
Conf 3	10:15		La dramaturgie vocale en musique populaire. L'exemple de « Jillian (I'd give my heart) » de within Temptation : un cas de ''mise en voix''	Katia Le Rolle; musicologie; Université de Montréal
PAUSE	10:45	**Pause**		
Conf 4	11:00	**B-484 Transformation 1 Modérateur: Méi-Ra St-Laurent**	ScoreScrub : un logiciel pour la composition instrumentale en temps réel basée sur le geste	Matthew Lane; composition; Université de Montréal
Conf 5	11:30		« Le War Requiem : inaugurateur de l'oratorio politiquement engagé »	Sebastian Rodriguez Mayen; musicologie; Université de Montréal
Conf 6	12:00		La symbolique franc-maçonne dans la Symphonie no 3 op. 55 (Eroica) de Ludwig van Beethoven	Béatrice Cadrin; musicologie; Université de Montréal
DÎNER	12:30	**Dîner**	**Foyer de la salle Claude-Champagne**	
Conf 7	14:00	**B-420 Transmission Modérateur: Zara Pierre-Vaillancourt**	La scène musicale punk hardcore montréalaise : comprendre la cohésion entre le genre punk hardcore et la culture straight edge à travers l'étude de la voix	Stéphanie De Rome; musicologie; Université de Montréal
Conf 8	14:30		Conception d'un outil pédagogique facilitant l'acquisition de la posture et du mouvement chez le violoniste	Julie Ferland-Gagnon; éducation; Université Laval
Conf 9	15:00		Le rôle des paramètres performanciels dans l'improvisation jazz : enquête qualitative des différents timbres du saxophone ténor	Martin Desjardins; recherche-création; Université Laval
PAUSE	15:30	**Pause**		
Conf 10	15:45	**B-420 Jonction 1 Modérateur : Martin Desjardins**	"We Can Play with Madness": Établir des liens entre la musicologie et la pédagogie pour l'enseignement de la musique métal en classe	Méi-Ra St-Laurent et Zara Pierre-Vaillancourt; musicologie et éducation; Université Laval
Conf 11	16:15		Le Radio-Circus : la dimension musicale d'une collaboration singulière	Marc-Antoine Boutin; musicologie; Université de Montréal
Conf 12	16:45		Les sonates pour piano de Mozart en tant que 'récits musicaux' : une approche narratologique de la performance pianistique.	Anne-Marie Bélanger; recherche-création; Université Laval
Conf 13	17:15		La plurivocalité linéaire : apprentissage social et transmission musicale à la croisée des traditions	Anthony Grégoire; anthropologie/ethnomusicologie; Université de Montréal
AG étudiante	18:00	**AG étudiante**		
	18:30	**Activité sociale : Restaurant Saint-Houblon, 5414 Avenue Gatineau, réservation 19h15**		

Deuxième Colloque étudiant
– Consolider les ponts –
Université de Montréal
9-10 Mars 2017

JOUR 2: 10 mars				
ACCUEIL	08:30	**Accueil**		
Conf 14	09:00	**B-420 Hybridation 2 Modérateur : Martin Desjardins**	La performativité en chant lyrique : expérimentation d'une démarche active pour la création d'Erwartung d'Arnold Schoenberg.	Lysiane Lachance; Étude et pratique des arts; UQÀM
Conf 15	09:30		L'utilisation des outils d'analyse électroacoustique en musique instrumentale	Julie Delisle; Musicologie; Université de Montréal
Conf 16	10:00		L'engagement musical des adolescents suivant des leçons individuelles d'instruments à travers la participation régulière à une communauté musicale virtuelle.	Catherine Bouthillette; éducation/didactique; Université Laval
PAUSE	10:30	**Pause**		
Conf 17	10:45	**B-420 Transformation 2 Modérateur: Philippe Béland**	Vers une forme répétitive instable : recherche de nouveaux moyens d'expression par la répétition de gestes et de textures complexes	Ofer Pelz; composition; Université de Montréal
Conf 18	11:15		La création hybride dans la continuité d'une tradition musicale: l'exemple du style de guitare assiko du Sud Cameroun.	Luke Fowlie; ethnomusicologie; Université de Montréal
Conf 19	11:45		Träumerei, un film sur Robert Schumann : entre propagande nazie et divertissement	Justine Brasseur-Masse; musicologie; Université de Montréal
DÎNER	12:15	**Dîner**	**Foyer de la salle Claude-Champagne**	
Conf 20	13:30	**B-484 Jonction 2 modérateur: Stéphanie De Rome**	Réalisation d'un programme d'activités musicales de création (PAMC) à l'aide des technologies au sein d'un contexte extrascolaire d'apprentissage individuel de la musique	Thomas Rieppi; éducation; Université Laval
Conf 21	14:00		Isaac Albéniz et la définition du caractère espagnol en musique : Aperçu de la réception de la suite Iberia en Espagne, 1909-1910	Judy-Ann Desrosiers; musicologie; Université de Montréal
Conf 22	14:30		La musique traditionnelle comme marqueur d'identité et source d'interculturalité : le cas du Goùmbé d'Aline D. du Bénin, appliqué à la diaspora ìdàáshà	Ezin Anatole Ohouko; recherche-création; Université Laval
AG générale	15:15	**AG générale**		
Fin du colloque étudiant				

Bienvenue !

Chères participantes, chers participants,

Vous avez entre les mains le programme du deuxième colloque étudiant de l'OICRM. C'est le résultat d'un travail sérieux et méthodique de la part du comité étudiant de l'OICRM que je tiens à féliciter et à remercier. Il témoigne d'une part de l'excellence des travaux réalisés par les étudiants en maîtrise et au doctorat affiliés à l'OICRM et, d'autre part, de leur engagement dans la communauté du regroupement. Vous serez, je l'espère, aussi fascinés que moi de l'originalité, de la pertinence et de la qualité des présentations qui nous sont proposées. Ce programme donne une excellente idée de ce que font les étudiants à l'OICRM dans un esprit d'ouverture tant aux disciplines qu'aux théories et méthodologies convoquées pour atteindre les objectifs scientifiques élevés qu'ils se sont fixés. J'en profite pour remercier mes collègues pour le soutien évident qu'ils apportent à leurs étudiants dans la direction de leur projet de recherche.

Je vous souhaite donc de profiter de cet événement pour découvrir de nouveaux travaux scientifiques sur la musique, mais aussi de nouvelles personnes, dont les qualités se manifestent à tous égards dans ces propositions de conférences éblouissantes.

Bon colloque à toutes et à tous.
Michel Duchesneau

Directeur de l'OICRM

Il nous fait plaisir de vous souhaiter la bienvenue à cette deuxième édition du Colloque étudiant de l'OICRM! Le thème de cette année, Consolider les ponts, se veut une invitation à poursuivre la collaboration et à renforcer les liens, non seulement entre les différents sites de l'OICRM, mais aussi entre les disciplines, les chercheurs et les étudiants chercheurs. Dans cet esprit, les thèmes de cette année, soit *hybridité*, *transformation*, *transmission* et *jonction*, misent sur l'interdisciplinarité et la mixité, afin d'offrir des regards croisés sur plusieurs aspects de la recherche en musique. Ces thèmes permettent aussi de refléter les nombreuses manières dont la musique est appréhendée par les étudiants chercheurs, soit en tant qu'expérience culturelle et sociale, création artistique, transmission de discours ou encore comme outil d'apprentissage. En outre, les six disciplines représentées cette année (la composition, l'ethnomusicologie, l'éducation musicale, la didactique musicale, la musicologie, l'étude et pratique des arts et la recherche-création) permettent aussi de voir la richesse des approches privilégiées par les 22 présentateurs à l'horaire.

Nous souhaitons donc que ce deuxième colloque étudiant soit une opportunité d'échanges entre tous les participants, tant lors des séances, que lors des pauses et de l'activité sociale.
Bon colloque à toutes et à tous!

Les membres du comité étudiant de l'OICRM

Philippe Béland, Université de Montréal
Méi-Ra St-Laurent, Université Laval
Katia Le Rolle, Université de Montréal
Julie Lambert, Université Laval
Stéphanie De Rome, Université de Montréal
Martin Desjardins, Université Laval

Jour 1 : 9 mars 2017
Hybridation 1

Rainier D. Leloup, Musicologie (Université Laval)

L'influence urbaine en musique populaire : le cas de Donny Hathaway

En 1970, le musicien de Soul Donny Hathaway sort son premier Single « The Ghetto ». Le morceau est un véritable succès et lance la carrière de l'artiste. Il sera toujours associé au cours du temps au ghetto urbain. En 2008, la journaliste Dyana Williams mentionnera dans un documentaire, qu'Hathaway a « rendu [le ghetto] sexy ». La relation qu'entretient le morceau avec le ghetto est singulière. Adam Krims, dans ses recherches, identifie ce genre de relation avec le concept « d'ethos urbain ».

Sans nul doute, dans un tel morceau, l'influence de la ville sur la création musicale de l'artiste est palpable. Mais en partant d'une analyse musicale, comment retrouver les codes qui définissent cet « ethos urbain » ? L'influence urbaine sur la création musicale, est-elle unilatérale ou mutuelle ? Plus particulièrement, le travail se concentre sur les interactions qui se produisent entre un lieu et la création musicale. Le lieu, ici, est la ville considérée à travers deux points de vue différents, et la création musicale est celle de Donny Hathaway et la Soul des années 1970.

Le travail se base sur les études en géographie musicale d'Adam Krims, de Les Roberts et de Sarah Cohen. L'analyse part d'une dichotomie axiale et le point de vue adopté prend la forme d'un vecteur. Le premier vecteur est centripète, il plonge au cœur de la ville. Il démontre que celle-ci, en tant que structure urbaine, influence l'artiste dans sa composition. Le second vecteur est centrifuge, il ressort de la ville pour la constater en tant qu'entité urbaine. Un artiste contribue à la création du style musical d'un studio, et ce dernier contribue à l'identité musicale de la ville par rapport au pays. Pour les deux parties, un morceau du musicien sera analysé.

Chloé Huvet, Musicologie (Université de Montréal/Université de Rennes 2)

Stratégies compositionnelles et sound design dans la trilogie républicaine de Star Wars (George Lucas, 1999-2005). Au-delà d'une guerre des sons

Avec l'adoption du son numérique, la palette sonore de la saga "Star Wars" créée par George Lucas se voit considérablement accrue dans la trilogie républicaine formée de "La Menace fantôme" (1999), "L'Attaque des clones" (2002) et "La Revanche des Sith" (2005). Cet état de fait pourrait laisser penser qu'une confrontation inévitable s'opèrerait entre l'accompagnement orchestral et les bruitages, comme le maintiennent de récentes publications.

Notre communication vise à en offrir une vision plus nuancée. En nous appuyant sur l'exploitation des manuscrits de John Williams, sur un entretien personnel effectué auprès de l'orchestrateur Conrad Pope et sur des analyses audio-visuelles approfondies inspirées de la méthodologie de Philippe Cathé et Amy McGill sur le son au cinéma, nous montrerons de quelle manière les stratégies compositionnelles mises en place sur les épisodes républicains facilitent la cohabitation et l'articulation entre les différents éléments sonores.

Nous étudierons tout d'abord l'inclusion d'une syntaxe prévisible du sonore et la prise en considération de la présence des bruitages dans l'écriture du compositeur, en nous intéressant en particulier aux variations de dynamique et à l'inclusion de silences orchestraux momentanés. Nous établirons ensuite que Williams met en œuvre plusieurs types d'écriture spécifiques pour permettre

à sa musique de s'intégrer audiblement au reste de la bande sonore, notamment par le choix de nouvelles doublures instrumentales, et le relâchement de la narrativité musicale dans les scènes d'action au profit d'une fragmentation cinétique du discours. Enfin, nous établirons que les épisodes républicains attestent une ambition de faire interagir la musique et les bruitages de manière particulièrement poussée, à travers un décloisonnement des frontières entre les catégories de sons et un tressage serré du tissu sonore.

Katia Le Rolle, Musicologie (Université de Montréal)

La dramaturgie vocale en musique populaire. L'exemple de « Jillian (I'd give my heart) » de Within Temptation : un cas de "mise en voix"

La voix, véhicule du langage et instrument mis au service du chanteur, est capable de transmettre un message et des émotions grâce à ses seules capacités expressives. La plupart des recherches consacrées à l'étude de la voix chantée ne s'attardent bien souvent qu'à un aspect particulier, tels que la phonostylistique (Lacasse & Lefrançois 2008), les personnages vocaux (Bouchard 2010 ; Tagg 2013), ou bien l'imaginaire associé aux voix (Castarède 1987 ; Poizat 2001). Ce dernier aspect est d'ailleurs celui le moins analysé dans les chansons de musique populaire ; à l'exception de Cyril Brizard qui, dans sa thèse portant sur le metal symphonique du groupe Nightwish, lie personnages et représentations associées aux voix (Brizard 2006).

La présente communication a ainsi pour objectif de montrer comment les caractéristiques expressives de la voix (effets vocaux, prosodie, styles vocaux, etc.), associées aux représentations liées à celles-ci, permettent la création de personnages vocaux, et par cela même dépassent largement les informations contenues dans le texte chanté : elles donnent lieu à une dramaturgie vocale.

Me basant sur l'exemple de « Jillian (I'd give my heart) » (2005) du groupe de metal symphonique néerlandais Within Temptation, je montrerai alors que l'analyse complète de la voix de Sharon den Adel, chanteuse principale, permet de révéler à la fois comment la dramaturgie vocale est créée dans la chanson, mais aussi la façon dont le personnage de Nevyn, tiré de la série de romans fantastiques Deverry Cycle de Katharine Kerr, est « mis en voix » et incarné par la voix de la chanteuse.

Transformation 1

Matthew Lane, Composition (Université de Montréal)

ScoreScrub : un logiciel pour la composition instrumentale en temps réel basée sur le geste

Une contrainte, connue de presque tout compositeur, est que la vitesse à laquelle se déroule une pensée musicale dépasse notre capacité de l'écrire. Plusieurs solutions existent pour résoudre ce problème, incluant la transcription de l'improvisation musicale, et des outils avec lesquels nous pouvons traduire un geste physique en partition. Chose certaine : toutes ces méthodes possèdent des limites. Cet exposé examine un nouveau logiciel développé par l'auteur dans l'environnement Max (avec la librairie Bach) qui permet la composition instrumentale en temps réel à partir de segments de partitions et de gestes physiques, spécifiquement le dessin sur une tablette numérique. Certains logiciels, comme OpenMusic, permettent déjà cette transposition en temps différé, et d'autres, comme Max, permettent le contrôle et le traitement en temps réel. Cependant, il existe un vide en ce qui concerne la composition et la transcription avec traitements en temps réel. Le logiciel conçu sert de pont entre la composition écrite et l'improvisation, entre l'intuition et la formalisation. Seront exposées les idées technologiques et les contraintes compositionnelles qui ont inspiré la genèse de ce logiciel. Finalement, nous présenterons des analyses succinctes de deux oeuvres nées de cet outil (« Short Pieces on Falling » et « Lullabies for Boys ho Will not Sleep Anyway ») afin de comprendre le fonctionnement du logiciel, et l'intégration de celui-ci dans le processus compositionnel de l'auteur.

Sebastian Rodriguez Mayen, Musicologie (Université de Montréal)

« Le War Requiem : inaugurateur de l'oratorio politiquement engagé »

Le *War Requiem* (1962) est l'un des chefs-d'œuvre du compositeur britannique Benjamin Britten (1913-1976). Son contexte de création et son message à la fois pacifiste et contestataire, ainsi bien sûr que sa réception, ont déjà fait l'objet de plusieurs études musicologiques et littéraires (Cooke, 1991; Kennedy, 1985; Wiebe, 2015). Toutefois, personne n'a encore étudié en profondeur les liens qui existent entre le *War Requiem* et certaines œuvres ultérieures qui sont elles aussi politiquement engagées et qui exploitent également une relation sémiotique-métaphorique entre texte et musique. Il est possible de voir ce *Requiem* comme l'inaugurateur d'une série d'œuvres contestataires face à la guerre et/ou au système politique en place, tout en faisant appel aussi bien à la pitié envers d'autres êtres humains qu'à une réflexion critique sur la société (Herbert, 1999). Ce style s'illustre notamment dans la *Symphonie n°14* (1969-1970) de Chostakovitch (1906-1975) et la *Mass* (1971) de Léonard Bernstein (1918-1990).

Cette communication vise à montrer comment le *War Requiem*, grâce à son succès artistique et son langage musico-littéraire, a inspiré l'apparition d'œuvres musicales faisant appel à des thématiques comme la compassion, la dénonciation de la guerre et la contestation du système socio-politique. En effet, les œuvres citées ci-dessus font toutes usage d'un texte politiquement chargé et demeurent toutes dans un langage musical accessible et mélodique, pour la plupart éloigné de l'avant-garde. Ce sont des éléments comme le texte à contenu contestataire, l'usage métaphorique de la tonalité et le fait que plusieurs de ces œuvres sont composées au cours d'une période sociale tendue (la fin des années 1960) qui permettent de suggérer que le *War Requiem* de Britten serait

véritablement inaugurateur d'une tradition nouvelle dans la musique politiquement engagée.

Béatrice Cadrin, Musicologie (Université de Montréal)

La symbolique franc-maçonne dans la Symphonie no 3 op. 55 (Eroica) de Ludwig van Beethoven

Relevant la récurrence fréquente du chiffre trois dans la Symphonie Eroica (1803) de Beethoven (la troisième symphonie, les trois bémols du ton principal, les trois cors de l'instrumentation - une première chez Beethoven et dans le répertoire symphonique, la métrique de 3/4 du mouvement initial, la triade générant le thème principal de ce même mouvement, les trois mesures du premier énoncé du sujet de la fugue), j'en déduis une association avec la symbolique numérique franc-maçonne, dans laquelle ce chiffre est particulièrement significatif. La présence d'une marche funèbre en guise de deuxième mouvement renforce cette interprétation, évoquant la seconde des trois étapes successives du rite initiatique des loges franc-maçonnes, l'enterrement. Ce fait laisse supposer que les deux autres étapes, la mort et la renaissance, sont elles aussi représentées dans les mouvements de la symphonie. Une analyse des fonctions formelles du Scherzo selon l'approche de Caplin (1998) permet de montrer comment Beethoven manipule effectivement la forme fermée du menuet pour la convertir en une rhétorique d'ouverture et de croissance appropriée à l'expression de la renaissance. Ceci s'exprime par un traitement évolutif du thème subordonné, lui permettant de se réincarner en adoptant toutes les caractéristiques d'un thème principal.

Cette relecture de l'Eroica sous l'angle d'une interprétation franc-maçonne jette une nouvelle lumière sur les travaux d'analyse précédents exploitant l'aspect héroïque (Broyles, 1987 ; Burnham, 1995 ; Downs, 1970). En admettant le glissement du personnage de « héros » à celui, plus spécifique mais non contradictoire, de « personnage en quête de sens, candidat à la confrérie franc-maçonne » (imaginons un Tamino version beethovenienne), on peut voir que la vision que je propose s'inscrit en continuité avec ces travaux, tout en les transformant pour y intégrer sous une théorie unifiée des aspects auparavant laissés en suspens.

Transmission

Stéphanie De Rome, Musicologie (Université de Montréal)

La scène musicale punk hardcore montréalaise : comprendre la cohésion entre le genre punk hardcore et la culture straight edge à travers l'étude de la voix

Le genre musical punk hardcore, émergeant dans les années 1980, se caractérise par un déploiement de tous ses paramètres, en comparaison avec le genre punk original qui était son précurseur (Haenfler 2004). La scène punk hardcore, associée au mouvement straight edge, est à la fois un genre musical et une sous-culture qui sont indissociables. Ce sont les valeurs ainsi que le système idéologique lié à cette sous-culture qui font sa particularité : abstinence d'alcool, de drogues, de tabac ainsi que de sexualité hors des relations stables auxquelles on peut ajouter le végétarisme voire le végétalisme (Smith 2011; Stewart 2012). Ce système de valeurs rigide qui régit le mode de vie des adeptes du mouvement straight edge entre en contradiction avec la musique punk hardcore elle-même, et sa façon de repousser toutes les limites d'un point de vue musical et esthétique. L'étude des usages de la voix dans le genre punk hardcore permet une meilleure compréhension de ce paradoxe, ceux-ci contribuant grandement au déploiement de l'expressivité du genre, influençant sa réception et permettant la transmission des valeurs associées à la culture straight edge parmi les auditeurs. Cette communication, en prenant l'exemple de la scène punk hardcore montréalaise, proposera des pistes de réflexion pour expliquer cette contradiction présente au sein du punk hardcore, qui est très peu étudiée au sein de la littérature actuelle, particulièrement en ce qui a trait au cas du punk hardcore montréalais. On constate que c'est finalement la production, l'utilisation de la voix et son influence sur la réception par les auditeurs qui créent une cohésion entre les paramètres musicaux hyper déployés du genre punk hardcore et le système de valeurs rigide de la culture straight edge qui, à première vue, semblent être en contradiction.

Julie Ferland-Gagnon, Éducation (Université Laval)

La capsule vidéo utilisée comme outil pédagogique afin de faciliter l'acquisition de la posture et du mouvement chez le violoniste

Cette communication a pour objectif le partage d'une pratique innovante, soit la conception d'un programme d'apprentissage moteur pour le violoniste composé de capsules vidéo et d'un guide d'accompagnement. Ce programme vise à faciliter l'acquisition de mouvements fondamentaux sains pour aider le musicien à utiliser son corps de façon optimale et plus sécuritaire dans le jeu instrumental et ainsi l'amener à développer son plein potentiel psychomoteur et artistique.

Problématique

De nombreux écrits attestent qu'une proportion élevée de violonistes de tous âges sont touchés par différents troubles physiques liés au jeu de leur instrument. Plusieurs chercheurs s'accordent pour recommander une approche préventive dès les débuts de la formation du musicien. Néanmoins, il n'existe pas d'outil tangible reposant sur des bases scientifiques pour accompagner l'élève et son professeur. Notre projet vise combler ce manque en rendant plus accessible une information juste et fondée à propos de la maitrise des mouvements fondamentaux du violoniste.

Méthode
Ce projet s'inscrit dans une démarche de recherche appliquée dite « recherche de développement ». Notre choix a porté sur le modèle proposé par Van der Maren (2014) et sa variante collaborative (Van der Maren, 1995). Le modèle consiste en cinq phases, soit (1) l'analyse de la demande ; (2) l'élaboration du cahier des charges; (3) la conception de l'objet; (4) la préparation du prototype; et (5) la mise au point.

Cadre théorique
Le choix de la capsule vidéo pour présenter les différents exercices de posture et de mouvement s'appuie sur le modèle théorique de l'apprentissage par modelage pour l'acquisition de compétences motrices de Bandura. Lors de la présentation, les avantages du modelage retransmis par vidéo dans le contexte de l'apprentissage instrumental seront discutés.

Martin Desjardins, Recherche-création (Université Laval)

Le rôle des paramètres performanciels dans l'improvisation jazz : enquête qualitative des différents timbres du saxophone ténor

En plus des paramètres compositionnels transcrits habituellement (p. ex.: hauteurs de notes, rythmes, dynamiques), d'autres paramètres musicaux tout aussi importants, comme le timbre particulier d'un musicien, sont souvent négligés. Lacasse (2006) a élaboré un modèle permettant de catégoriser les paramètres performanciels de la voix chantée en musique populaire. Ce modèle pourrait-il s'appliquer à d'autres instruments, voire des instrumentistes? À notre avis, c'est l'ensemble des paramètres compositionnels et performanciels qui constitue la « signature singulière » (Desroches 2008) d'un instrumentiste ; cet ensemble nous permet de mieux comprendre l'impact d'une pratique instrumentiste sur la société, et donc de saisir un peu plus l'humain. Ainsi, nous nous sommes demandé si le vocabulaire collectif utilisé par une communauté d'instrumentistes pour décrire les timbres de leurs pairs est suffisamment précis pour témoigner de phénomènes acoustiques observables. Nous avons donc demandé à 12 saxophonistes ténors de dresser une liste de mots qu'ils utilisent pour décrire le timbre, accompagné d'une courte définition. À partir de descripteurs ainsi recueillis, nous leur avons ensuite demandé de qualifier différents extraits audios. La comparaison de leurs réponses nous a permis d'affiner les descripteurs, de les associer aux sons auxquels ils renvoient, et d'observer leurs éléments caractéristiques à l'aide d'un spectrogramme. Afin d'analyser les données recueillies, nous avons adopté le modèle du rhizome proposé par Deleuze et Guattari (1980). Ce modèle nous permet d'illustrer comment les différents descripteurs sont reliés et ainsi pouvoir classer les timbres en différentes catégories, telles que "sombre", "brillant", "riche", etc. L'objet de cette communication sera de présenter les résultats obtenus lors de cette enquête, et d'avancer l'idée que, nonobstant le peu de recherches effectuées sur le sujet (Lacasse 2006, Traube 2004, Faure 2000), il est possible de dégager des constantes pour qualifier les différents timbres des instruments, en particulier des instrumentistes-saxophonistes.

Jonction 1

Méi-Ra St-Laurent et Zara Pierre-Vaillancourt, Musicologie et éducation
(Université Laval)

"We Can Play with Madness": Établir des liens entre la musicologie et la pédagogie pour l'enseignement de la musique métal en classe

En 2013 et 2014, deux étudiantes au doctorat, l'une en éducation musicale et l'autre en musicologie, ont joint leurs compétences spécifiques dans le but de présenter des ateliers sur l'enseignement de la musique métal dans le cadre du congrès annuel de la FAMEQ. Le but de la présente communication est de rendre compte de cette expérience collaborative, afin de comprendre de quelle manière deux disciplines peuvent se joindre pour enrichir le spectre de compréhension d'un genre musical. En faisant cet exercice, l'étudiante en éducation musicale a acquis une meilleure compréhension de la musique métal et a créé des outils pédagogiques destinés aux enseignants du primaire et du secondaire qui répondent aux normes du Programme de formation de l'école québécoise (MELS, 2007, 2006). Ces outils permettent aux enseignants de présenter un genre musical différent aux élèves, et ainsi, se rapprocher des préférences musicales de certains d'entre eux. Pour l'étudiante en musicologie, la démarche visait à expliquer aux enseignants les éléments constitutifs du genre (p.ex. histoire, caractéristiques musicales, liens avec la musique classique), afin de déconstruire les préjugés y étant souvent rattachés (Cope 2010, Kahn-Harris 2007). Ainsi, les étudiantes proposent une présentation conjointe qui se déroulera en trois temps: tout d'abord, elles définiront les paramètres retenus dans chaque discipline pour éclairer le genre, puis elles présenteront le matériel didactique élaboré pour les enseignants (feuilles d'analyse, Prezi, etc.) et enfin, elles exposeront les retombées de cette démarche collaborative.

Marc-Antoine Boutin, Musicologie (Université de Montréal)

Le Radio-Circus : la dimension musicale d'une collaboration singulière

Jusqu'au XXe siècle, le cirque traditionnel attire un public d'aristocrates et de bourgeois en « fondant son caractère et son originalité sur le paradoxe » (Maymard, 1996) de rester fidèle à une tradition tout en maintenant une capacité d'innovation technique et esthétique au sein des disciplines circassiennes. Avec l'arrivée de nouveaux médias et de loisirs telle que la radio dans les années 1920, le cirque se voit fortement concurrencé. Cette nouvelle réalité socio-culturelle et économique obligera le cirque traditionnel à considérer de nouvelles pratiques pour survivre. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, une collaboration singulière voit le jour entre la Radio-Luxembourg et le cirque Grüss-Jeannet : le Radio-Circus, une troupe nomade présentant du cirque et des jeux radiophoniques. Avec le mariage de deux univers au format incompatible, quelle place la musique a-t-elle occupée ? L'arrivée de la radio a-t-elle eu un impact sur la dimension musicale au cirque ?

Effectuée dans le cadre du séminaire Musique-Disque-Radio en pays francophones, cette communication présente les conclusions d'une recherche qui s'intéresse à la dimension musicale au sein de l'association cirque-radio. En s'appuyant sur l'objectif commun de développement de public poursuivis par les protagonistes et sur la nature de cette collaboration, l'étude du cas du Radio-Circus permet de constater que la radio n'a eu qu'un faible impact sur la musique au cirque traditionnel, cette dernière étant restée ancrée dans une tradition héritée du XIXe siècle. Néanmoins, quelques parallèles seront tracés entre les dimensions musicales de la radio et du cirque, notamment en ce qui a trait aux moyens de diffusion.

Anne-Marie Bélanger, Recherche-création (Université Laval)

Les sonates pour piano de Mozart en tant que récit : une approche narratologique de la performance pianistique

D'une manière générale, l'association de tessitures à des types de personnages et des sentiments précis demeure une caractéristique importante des opéras de Mozart. Par exemple, les voix lyriques y incarnent l'amour, la tendresse et la gentillesse par des éléments musicaux tels le rythme, la mélodie, le choix de la tonalité, les indications de caractère ou les articulations. Si la psychologie de ses personnages permet au compositeur de placer l'histoire au cœur de ses opéras, utilise-t-il des procédés similaires dans ses sonates pour piano afin de mettre en valeur des expressions particulières ? Une comparaison avec le traitement des personnages d'opéra ferait-elle ressortir des éléments musicaux des sonates en vue de renouveler leur compréhension et leur interprétation ? Les sonates pour piano de Mozart ont fait l'objet d'analyses structurelles (Swinkin 2007). En outre, leur *performance practice* a souvent été traitée (Badura-Skoda 1980 ; Levin 1992 ; Ogata 2012) et elles demeurent à la base d'analyses comparatives (Jones 1985 ; Hager 1986 ; Keefe 2005 ; Irving 2010 ; Klorman 2013). Toutefois, aussi importantes soient-elles, ces études ne semblent pas offrir de pistes de réflexion permettant aux pianistes de renouveler leur jeu. C'est donc dans la perspective selon laquelle la sonate K.457 « […] is a characteristic piece going beyond the frame of a domestic genre. The material is of narrative, even dramatic kind. This is evident from the beginning, which presents a dialogue suggestive of two radically conflicting characters, […] » (Irving 2010,99) que nous l'aborderons en tant que « récit », au sens de Grabócz (2009a). Méthodologiquement, nous procéderons à l'analyse des correspondances structurelles entre les stratégies d'écriture présentes dans certains opéras de Mozart et dans la sonate K.457. Nous présenterons ensuite deux interprétations (une manière « traditionnelle », et celle obtenue à la suite de nos recherches) de la sonate lors d'un récital-commenté pour recueillir les perceptions du public qui seront observées avec l'aide des chercheurs du GRECEM en suivant le modèle de co-analyse individuelles et croisées de Clot (2000).

Anthony Grégoire, Anthropologie/Ethnomusicologie (Université de Montréal)

La plurivocalité linéaire : apprentissage social et transmission musicale à la croisée des traditions

Cette présentation repose sur mes recherches de maîtrise dont le but était de situer la divergence manifeste, chez les Sérères noon du Sénégal, entre une pièce chantée (entendue) et sa partition (lorsqu'existante) dans un processus d'appropriation temporellement étendu du répertoire choral et menant au croisement des traditions orale et écrite. En s'appuyant sur un examen rigoureux de la plurivocalité linéaire (Grégoire, 2016), cette communication vise à montrer comment s'opère l'appropriation identitaire d'une pratique musicale occidentale en milieu catholique par l'ensemble des processus et actions portés sur le répertoire par chacun des membres de la communauté, choriste ou non et ce, pour une communication « adéquate » du répertoire dans un système d'apprentissage fondé sur la foi catholique, les compétences et les capacités de chacun des membres de la communauté. Il est alors proposé de placer le musicien au cœur de la mise en forme de la musique pour en mesurer son apport dans la construction même de la pièce musicale et ses multiples variations. Pour ce faire, les concepts mobilisés seront la bi-musicalité de Hood (1960) et la performance au sens de Desroches (2008), mais aussi la syntagmatique performancielle, proposition personnelle d'un nouveau modèle d'analyse de la performance (2016) selon des paramètres extramusicaux. Ces concepts seront nécessaires pour mettre en évidence les patrimoines musical, social et culturel des Sérères noon afin d'atteindre ce qui se trouve en amont de la pratique du chant choral.

Jour 2 : 10 mars 2017
Hybridation 2

Lysiane Lachance, Étude et pratique des arts (Université du Québec à Montréal)

La performativité en chant lyrique : expérimentation d'une démarche active pour la création d'*Erwartung* d'Arnold Schoenberg.

Selon Stanislavski, qui fût formé comme chanteur lyrique au Conservatoire de Moscou et qui travailla avec les chanteurs du Bolshoï, le chanteur lyrique doit exceller dans trois fonctions artistiques : acteur, musicien et vocaliste, qui doivent être unifiées pour former un seul art (Cannon, 2012). Malheureusement, les chanteurs lyriques travaillent rarement ces trois fonctions de manière intégrée (Skull, 2013 ; Gilman, 2014) et peu d'attention est portée au corps et au mouvement (Caldwell, 1995 ; Gilman, 2014). Les répétitions individuelles sont ainsi centrées essentiellement sur le travail technique (Simoneau, 1990 ; Caldwell, 1995 ; Skull, 2013). Il en résulte que les chanteurs lyriques intègrent souvent l'interprétation seulement à l'étape des répétitions avec leur coach ou le metteur en scène (Skull, 2013). Cette manière de travailler découle de l'enseignement qu'ils ont reçu (Simoneau, 1990 ; Caldwell, 1995 ; Gilman, 2014). En effet, l'enseignement instrumental dans les facultés de musique est encore très traditionnel et privilégie une pédagogie centrée sur le professeur (Stévance & Lacasse, 2013). Pourtant, selon Caldwell (1995), l'intégration de l'expressivité dès le début du travail, notamment par le mouvement, améliorait la performance du chanteur. Aussi, le chanteur lyrique doit développer son imagerie mentale en lien avec ses sensations kinesthésiques (Simoneau, 1990 ; Caldwell, 1995 ; Fischer-Dieskau dans Koch, 1998). Puisque les trois fonctions du chanteur lyrique convergent vers la corporéité, l'éducation somatique pourrait s'avérer un excellent moyen de faire le lien entre les trois.

Cette présentation exposera le cadre théorique et méthodologique d'une recherche-création qui consiste à expérimenter une méthode de travail multidisciplinaire pour les chanteurs lyriques, mariant théâtre, avec la méthode Stanislavski (Whyman, 2008), le mouvement, avec la méthode Dalcroze (Caldwell,1995) et l'éducation somatique (Alexander, 1996; Nelson & Blade-Zeller, 2002, Gilman, 2014) pour l'apprentissage et la création de l'opéra Erwartung de Schoenberg.

Julie Delisle, Musicologie (Université de Montréal)

L'utilisation des outils d'analyse électroacoustique en musique instrumentale

Lors des dernières décennies, les paradigmes à la base de la composition instrumentale occidentale ont commencé à se diversifier, menant vers l'exploration de timbres originaux, d'effets sonores et de modes de mise en vibration se distinguant de ceux obtenus avec les techniques de jeu traditionnelles. Grâce à la parution d'un grand nombre de traités instrumentaux spécialisés, les musiciens ont maintenant accès à toute une palette de matériaux sonores inédits.

Or, leur usage nécessite souvent une utilisation différente de la partition, qui prend parfois la forme d'un mode d'emploi et qui permet de moins en moins d'avoir une idée du résultat sonore. L'analyse musicale, pour rester pertinente, doit s'adapter à cette réalité, d'où la nécessité d'élaborer des approches en lien avec la perception sonore. Ainsi, dans cette communication, nous verrons dans quelle mesure certains outils conçus pour l'analyse des musiques électroacoustiques peuvent être utiles lorsque l'on appréhende certains langages instrumentaux.

D'abord, quelques définitions seront proposées, puis seront présentées trois approches d'analyse électroacoustique : la typo-morphologie de Pierre Schaeffer, la spectromorphologie de Dennis

Smalley et l'analyse fonctionnelle de Stéphane Roy. Nous verrons quelles sont les caractéristiques des langages musicaux pour lesquels ces approches sont appropriées, ainsi que les limites de leurs applications dans le contexte de la musique instrumentale, notamment par rapport au type d'écoute et à la perception du geste instrumental.

Finalement, grâce à la présentation de quelques exemples, nous verrons de quelle nature sont les éléments musicaux étant susceptibles d'être laissés de côté lors d'une analyse de la partition, et de quelle manière ces éléments peuvent être efficacement décrits grâce aux approches mentionnées plus haut.

Catherine Bouthillette, Didactique instrumentale (Université Laval)

L'engagement musical des adolescents suivant des leçons individuelles d'instruments à travers la participation régulière à une communauté musicale virtuelle

Nés à l'ère des technologies numériques, les adolescents d'aujourd'hui sont omniprésents sur le web. Ils sont de plus en plus nombreux à prendre part aux plateformes participatives en ligne comme les communautés virtuelles (CV) pour distribuer et partager leurs propres contenus, ainsi que pour interagir entre eux. En musique, la participation à ces structures en ligne fournit un environnement numérique permettant le partage de musiques, ainsi que l'échange d'encouragements et de commentaires constructifs. Ces CV représentent donc un contexte positif pour combler le besoin des adolescents d'appartenir à un groupe et pour atténuer le sentiment d'isolement que les jeunes instrumentistes peuvent vivre. Les connaissances actuelles sur les bienfaits de l'utilisation des réseaux sociaux et des CV suggèrent fortement qu'une participation régulière à une communauté musicale virtuelle pourrait aider les adolescents suivant des leçons instrumentales individuelles à s'engager davantage dans leur apprentissage instrumental et à développer un sentiment d'appartenance au groupe d'apprenants auquel ils s'identifient.

La littérature sera analysée à l'aide d'une méthode d'analyse de contenu thématique en utilisant le logiciel d'analyse qualitative Nvivo11 pour la réaliser. Pour ce faire, je présenterai ce progiciel ainsi que les avantages liés à son utilisation pour effectuer une analyse de la littérature. L'avantage principal de Nvivo11 est qu'il permet de regrouper facilement l'information analysée sous différents thèmes en vue de mieux expliquer les principales connaissances en lien avec le sujet étudié.

Pour terminer la présentation, je présenterai brièvement quelques CV déjà développées par praticiens, chercheurs et musiciens. Ces CV présentées permettront aux pédagogues de s'en inspirer ou de les inclure à leurs cursus pédagogiques afin de favoriser l'engagement musical de leurs élèves.

Transformation 2

Ofer Pelz, Composition (Université de Montréal)

Vers une forme répétitive instable : recherche de nouveaux moyens d'expression par la répétition de gestes et de textures complexes

Cette communication vise à explorer, dans le cadre d'une démarche compositionnelle, un phénomène qui est omniprésent tant dans la nature que dans l'art : la répétition. Le rapport entre le processus de l'écriture d'une œuvre musicale et le résultat final perçu par l'auditeur n'est pas toujours évident. Pour élaborer sa musique, le compositeur peut s'inspirer de concepts dont la perception s'avère parfois très difficile. Du point de vue de l'auditeur, la répétition permet alors de mémoriser et de mieux comprendre le matériau exposé. Dans ma musique, la répétition telle que je l'envisage n'est jamais exacte: des changements se produisent à chaque itération, se retrouvent dans le matériau musical lui-même, ou encore sont créés simplement par la variation de la perspective auditive.

Cette thèse comprend une mise en contexte théorique et conceptuelle de la notion de répétition instable - l'expression par laquelle je désigne ce phénomène - et son application à la composition d'un cycle d'œuvres instrumentales et mixtes. Les questions de recherche sous-jacentes concernent (1) la définition de la forme répétitive et son utilisation dans la musique des XXeme-XXIeme siècles, (2) la définition d'un geste ou texture complexe, (3) l'effet de la répétition sur la perception de ces textures, (4) les stratégies compositionnelles permettant de produire l'effet de répétition instable. Sont notamment exploités des modes de jeu instrumentaux produisant des textures bruitées inspirées de la musique électroacoustique ainsi que l'effet d'amplification, conçu alors comme un microscope sur le timbre révélant toutes les subtilités de la texture.

Luke Fowlie, Ethnomusicologie (Université de Montréal)

La création hybride dans la continuité d'une tradition musicale: l'exemple du style de guitare assiko du Sud Cameroun.

The many guitar styles that emerged in Africa during the colonial and independence eras offer a fertile field for the study of the relationship between musical hybridization and continuity in the context of cultures of oral tradition. These forms of early African popular music were first analysed by prominent ethnomusicologists (Rycroft 1962; Kubik 1965, 2003) who underlined their hybrid nature. As these styles evolved during the period of transition to independence, the guitar came to play an important role in post colonial identity construction: as accompaniment to the increased migration of rural Africans in search of economic opportunity (Kazadi 1994), and later as a tool in the consolidation of a national identity (Charry 1994). The assiko guitar style is a product of similar socio-political dynamics. It evolved from the "two finger guitar picking style" spread by Kru mariners (Schmidt 1994) whose distinct patterns developed in port cities all along the west coast of the continent. These new styles later extended inland, where they combined with local musical traditions. Assiko became principally associated with the Bassa of Southern Cameroun, for whom it became a repository for traditional dance forms associated with female initiation rites and trance inducing healing rituals. The style was solidified in the post independence era with the rise of Jean Bikoko "Aladin", who became its de facto patriarch until his death in 2010. Today, the assiko style is kept alive by Bikoko's former "student", Manu Atna Njock. As an initiate into Bassa traditional musical practice, Njock continues to build upon the assiko repertoire while emphasizing the authenticity of his incorporation of African American musical idioms. A structural and gestural

analysis of these two guitarists reveals hybridity as an essential component of Njock's approach to the continuity of his musical tradition, echoing traditional Bassa attitudes to social adaptation.

Justine Brasseur-Masse, musicologie (Université de Montréal)

Träumerei, un film sur Robert et Clara Schumann : entre propagande nazie et divertissement

Sous le Troisième Reich (1933-1945), la vie et l'œuvre de Robert Schumann (1810-1856) sont récupérés à des fins de propagande culturelle. Il s'agit d'un cas singulier, car le parti nazi promulguait l'euthanasie des victimes de maladies mentales. À titre d'icône du romantisme allemand, les autorités et les musicologues nazis doivent atténuer cet aspect de sa vie pour préserver son statut de héros de la nation. Une de ces tentatives de réhabilitation, le mélodrame *Träumerei,* réalisé en 1943 par Harald Braun, présente Schumann plutôt comme un anti-héros tourmenté par ses démons intérieurs jusqu'à sa mort. Qu'est-ce qui explique l'incohérence de l'attitude du parti nazi qui, pourtant, finance et contrôle la Ufa, la compagnie de production du film ?

Au sein de la littérature spécialisée, un article de synthèse de Hirsch (2011) sur la propagande nazie entourant Schumann passe le film sous silence. Les analyses de Heldt (2003) et de Braunschweig (2013) sur le long métrage ne tiennent compte que du contexte de la Seconde guerre mondiale en soulignant les thématiques qui se conforment à celles du parti. Ces auteurs démontrent certes l'utilité de *Träumerei* pour la propagande de Goebbels. Après la guerre toutefois, le film est considéré comme divertissement apolitique (Mitchell, 2003), ce qui suggère que les éléments de propagande du film sont propres uniquement au contexte de réalisation. Cette communication opère donc une distinction entre manipulation historique délibérée et adaptation à des fins de divertissement. En effet, la propagande se manifeste notamment par une concession de l'idéologie du parti entourant la maladie mentale au profit du patriotisme et des symboles nationaux. La mise à l'écran de l'histoire d'amour entre Clara et Schumann, symbolisée par l'œuvre musicale « *Träumerei* », permet au réalisateur de miser sur les valeurs du couple, de la famille et du sacrifice pour renforcer l'attachement du spectateur envers Schumann.

Jonction 2

Thomas Rieppi, Éducation (Université Laval)

Réalisation d'un programme d'activités musicales de création (PAMC) à l'aide des technologies au sein d'un contexte extrascolaire d'apprentissage individuel de la musique

L'arrivée des appareils mobiles (ex. : iPhone, iPad, etc.) et des médias sociaux (ex. : YouTube, etc.) a changé de façon drastique les manières d'enregistrer et de partager la musique (Savage, 2007, 2010). De plus, les technologies ont influencé les formes traditionnelles de jouer, de comprendre ou de pratiquer la musique et favorisé des approches d'apprentissage souvent plus participatives, informelles et non formelles (Bolton, 2008 ; Brown, 2007 ; Green, 2008)

À cet effet, le projet de recherche réalisé par Dubé, F. et O'Neill, S. vise à étudier de quelle manière l'engagement musical de jeunes suivant des leçons individuelles d'instruments de musique peut se transformer lorsqu'ils réalisent des activités musicales de création pratiquées en groupe à l'aide de technologies. Pour ce faire, nous réaliserons ces activités de façon simultanée au Québec et en Colombie-Britannique auprès de 40 jeunes âgés de 10 à 14 ans provenant de différentes communautés culturelles (francophone et anglophone) durant une période de 24 semaines. Trois types d'activités musicales de création seront expérimentées, soit 1) le jeu à l'oreille, 2) l'improvisation, 3) la (re)composition, à l'aide de différents outils technologiques : iPad, tableau interactif, blogue, applications, etc.

Dans un premier lieu, je présenterai les principaux objectifs du projet, la méthode de recherche retenue pour le réaliser ainsi que le travail de collaboration qui sera effectué entre les différents partenaires de ce projet. Ensuite, je présenterai un exemple d'activité mixant à la fois les technologies et les instruments de musique joués par les jeunes. Pour terminer, j'expliquerai comment le design partenarial de cette recherche permettra d'établir des connexions plus durables entre les différents partenaires œuvrant dans le domaine de la pédagogie musicale extrascolaire au Canada pour relever plus efficacement les nouveaux défis et enjeux auxquels est confronté le milieu extrascolaire de la pédagogie musicale en ce XXIe siècle.

Judy-Ann Desrosiers, musicologie (Université de Montréal)

Isaac Albéniz et la définition du caractère espagnol en musique : Aperçu de la réception de la suite Iberia en Espagne, 1909-1910

La suite Iberia d'Isaac Albéniz (1860-1909) occupe une place emblématique dans l'histoire de la musique espagnole du XXe siècle. Œuvre pour piano en 4 cahiers, composée en France entre 1905 et 1909, Iberia connaît un succès important tant dans ce pays qu'en Espagne. C'est par le biais des concerts du pianiste catalan Joaquin Malats à Madrid en décembre 1909 et à Barcelone en mars 1910 que l'œuvre est présentée au public espagnol.
Cette communication porte sur la réception d'Iberia en Espagne, entre Madrid et Barcelone. Les études consacrées à cette œuvre d'Albéniz s'intéressent le plus souvent au langage musical, puisqu'elle marque un changement important dans la production du compositeur (Llorens Cisteró, 1959); bien que Paula García Martinez se soit penchée sur la création d'Iberia en Espagne, elle ne fait pas la distinction entre l'opinion castillane et catalane. Nous proposons d'évaluer les

différences d'opinions qui émergent au sujet d'Iberia dans la presse espagnole entre les deux centres culturels que représentent Madrid et Barcelone en Espagne.
L'examen des critiques parues au lendemain des concerts en Espagne met d'abord en lumière un consensus : Iberia est sans équivoque une œuvre espagnole. Toutefois, on constate qu'une divergence, soutenue par des considérations nationalistes, apparaît autour de la définition du caractère espagnol de cette musique, car les critiques catalans ne se reconnaissent pas dans la définition proposée par les critiques madrilènes. C'est qu'Albéniz est un compositeur d'origine catalane, et la suite Iberia survient à un tournant pour cette culture et cette communauté qui revendique plus fermement son indépendance au début du XXe siècle. Le discours catalan tend donc à mettre en avant le caractère moderniste de cette œuvre en plus d'en nuancer le caractère espagnol en l'associant à une conception plus large de l'âme nationale, estompant ainsi la caractérisation andalouse vantée par les critiques madrilènes. Cette précision est symptomatique du désir des catalans de donner une représentation plus juste de la diversité culturelle en Espagne, qui ne saurait être réduite aux clichés andalous.

Ezin Anatole Ohouko, Recherche-création (Université Laval)

La musique traditionnelle comme marqueur d'identité et source d'interculturalité : le cas du Goùmbé d'Aline D. du Bénin, appliqué à la diaspora ìdàáshà à Québec

Beaucoup de familles d'émigrés béninois à l'intérieur du pays comme à l'extérieur, présentent des signes de nostalgie et de déracinement. Elles se trouvent ainsi devant une menace d'exclusion sociale et culturelle voire de perte de personnalité et dans une situation de rupture vis-à-vis de leurs valeurs culturelles endogènes.

La musique traditionnelle comme marqueur d'identité et source d'interculturalité est un questionnement dont la réponse nous permettra de contribuer à la fois au processus de construction identitaire des émigrés et à la sauvegarde du volet musical du patrimoine culturel immatériel du Bénin.

Il n'existe presque pas de publication sur les rythmes musicaux des ìdàáshà du Bénin, encore moins sur le Goùmbé d'Aline D. mais sur la musique béninoise en général, des Africanistes français notamment Pierre Verger en 1952, Charles Duvelle en 1962-63, Gilbert Rouget de 1958 à 1987, et Madeleine Leclair 1996 à 2004 ont publié des études. Parmi les rares auteurs béninois à s'y intéresser nous mentionnons Poda (2010) et Lawson (2013).

Notre cadre théorique prendra en compte le concept de musique traditionnelle : son esthétique, sa mise en spectacle en milieu urbain et son impact sur la vie culturelle des interprètes et du public (Allen (1970 : 54-58. ; Goré : 2004 ; Aubert : 2001, 2007 ; Desroches 2009 ; Pichette 2011 ; Salini 2012). Elle a été analysée sous différents angles par ces chercheurs.

Notre méthode consistera à réaliser une expérience-prototype de mise en contact des membres de la communauté béninoise de Québec avec le rythme Goùmbé. Cette approche ethnographique nous permettra de faire chanter, danser et parler les participants à notre recherche, puis, par l'entremise d'un questionnaire, et d'une entrevue, nous mesurerons, de manière qualitative, l'effet positif de la musique traditionnelle sur les ìdàáshà du Bénin, résidant à Québec.

Notes

Observatoire interdisciplinaire
de création et de recherche
en musique

FACULTÉ
DE MUSIQUE

Université
de Montréal