

Analyse comparative du Reel de Mme Renaud



Par François-Félix Roy, guitariste et chanteur trad, diplômé de la technique en musique traditionnelle du Cégep de Joliette.

Introduction

UNE des plus grandes richesses du style traditionnel est le processus si particulier de transmission orale du répertoire qui le caractérise. En musique trad, les pièces sont véhiculées comme on partage une histoire dont on a oublié la provenance : chacun les transforme, plus ou moins consciemment. Et comme l'origine exacte d'un morceau se perd rapidement dans ce processus (du moins, c'était le cas avant l'arrivée des nombreuses technologies aidant à en garder la trace), il est aisé de s'approprier un morceau au point de le considérer comme sa propre composition tant il a été modifié⁶. Il en résulte une multitude de versions d'une même pièce, dans lesquelles le caractère de chaque interprète s'exprime avec authenticité et où l'origine commune devient parfois bien lointaine.

Ainsi, ces différentes versions d'une même pièce fournissent un objet d'étude riche en contraste. Et plus la pièce est répandue dans le répertoire des musiciens, plus la comparaison entre ces versions devient un exercice fertile.

À cet égard, le *Reel de Mme Renaud* offre une excellente occasion d'étudier le style de différents violoneux, puisque ce reel a été enregistré près d'une dizaine de fois entre 1927 et 1940, sous une série de titres différents. Parmi ces versions, les deux d'Isidore Soucy (le *Reel du bon vieux temps*, enregistré en 1927 et le *Reel de Prosper*, enregistré en 1936) offrent un riche aperçu de son style lorsque comparées entre elles, ou encore avec une version d'un autre violoneux. Pour cette dernière approche, la version de Joseph Allard (1928) propose un contraste intéressant, notamment en raison de l'absence d'asymétries, qui sont caractéristiques du jeu de Soucy.

À l'aide d'une partition comparative que j'ai assemblée, je tenterai de démontrer que les éléments qui distinguent les versions de Soucy de celle d'Allard sont le résultat de procédés cohérents et identifiables. Je me pencherai en particulier sur deux aspects, soit l'utilisation d'asymétries⁷ et d'altérations. Pour l'étude des asymétries, je me servirai du travail fait par Jean Duval, qui a développé une typologie pour leur classement et prouvé qu'elles constituent

6. Comme certaines pièces du répertoire de Louis « Pitou » Boudreault.

7. On entend par *pièce asymétrique* une pièce qui ne cadre pas dans le modèle symétrique, ou *droit*, où chaque section de la pièce comporte 16 ou 32 temps. C'est ce qu'on appelle un *air croche*, ou plus rarement *air tordu*.

un système « cohérent » dans sa thèse *Porteurs de pays à l'air libre : jeu et enjeux des pièces asymétriques dans la musique traditionnelle du Québec*⁸. J'utiliserai une approche similaire pour l'étude des altérations dans les versions de Soucy, cette fois avec des procédés que j'ai moi-même identifiés et nommés.

Profil historique de la pièce

Le *Reel de Mme Renaud* semble provenir du reel écossais *The Bob of Fettercairn*, un reel en *sol* à deux parties de 16 temps chacune⁹. La première version publiée serait celle parue dans la *Third Collection of Niel Gows Reels*, parue pour la première fois en 1792 et représentée ci-dessous : (voir Fig.8, p.15)

On en retrouve une première version québécoise datant de 1918, enregistrée sous le nom de *Gigue carrée* par Édouard-Zotique Massicotte auprès du violoneux Médard Bougie. Elle est également mentionnée dans un article de *La Presse* en 1920, où on annonce que le violoneux Caius Benoît jouera « *Money Musk et reel de Mlle Renaud* » lors d'un événement folklorique. Isidore Soucy semble être le premier à en faire un enregistrement commercial en 1927, bien que sous un titre différent (*Reel du bon vieux temps*). L'année suivante, Joseph Allard est le premier à en faire une version sous le titre de *Reel de Madame Renaud*. S'ensuivent d'autres versions par des violoneux connus (notamment J.O. LaMadeleine ou Jos Bouchard) ou moins connus (J.A. Boucher).

Ce reel a été assez peu repris dans la discographie moderne. En effet, à ma connaissance, il n'a pas été endisqué depuis le *Folk revival* des années 1970. Il continue cependant de circuler dans le répertoire des différents violoneux de style québécois, comme

le démontrent les nombreuses ressources didactiques présentes sur Internet¹⁰.

Sur les violoneux comparés

Isidore Soucy

Natif de Sainte-Blandine-de-Rimouski, Isidore Soucy est vite remarqué dans son village natal pour son talent de violoneux. Il s'installe à Montréal dans la vingtaine et commence presque aussitôt à enregistrer pour la compagnie Starr. Musicien prolifique (on estime qu'il a enregistré environ 456 titres), il mène d'abord l'essentiel de sa carrière comme soliste, avant de fonder la Famille Soucy, groupe chéri du public avec lequel il animera une émission régulière à partir de 1949. L'émission continuera plus de dix ans après son décès, le 10 décembre 1962.

Son répertoire est marqué par la prépondérance de pièces comportant au moins une asymétrie (83%)¹¹, communément appelées *tounes croches*. On peut également observer dans son répertoire une large prédominance des reels ou autres pièces binaires sur les pièces en métrique ternaire (6/8)¹². Son style se caractérise notamment par des coups d'archets saccadés et détachés.

Joseph Allard

Né en 1873 à Woodlands près de Châteauguay, Joseph Allard commence à apprendre le violon auprès de son père, Louis « Tenfant » Allard. Jeune adolescent, il déménage en Nouvelle-Angleterre où il demeurera près de 30 ans. Travailleur dans l'industrie du textile, cela ne l'empêche pas de courir les concours de violoneux et d'en gagner plusieurs à travers le Nord-Est des États-Unis¹³. En 1917, il revient

8. Jean Duval, « *Porteurs de pays à l'air libre : jeu et enjeux des pièces asymétriques dans la musique traditionnelle du Québec* » (Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2012) <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/10206>.

9. Jean Duval, *La musique de Joseph Allard (1873-1947) : 132 pièces avec commentaires*, (Saint-Rémi-de-Tingwick : Jean Duval, 2018), 66.

10. À titre d'exemple, *la capsule réalisée par André Brunet pour la plateforme d'apprentissage en ligne Fiddlevideo* ou les nombreuses partitions qui circulent sur le web.

11. Jean Duval, « Les "tounes croches" du Gramophone virtuel », *Bulletin Mnémo* Vol. 12, no. 3, (Printemps 2010) <http://mnemo.qc.ca/bulletin-mnemo/article/les-tounes-croches-du-gramophone>.

12. Au point tel où les quelques 6/8 de son répertoire sont souvent empreints d'une grande ambigüité métrique, à cheval entre le ternaire et le binaire.

13. Selon Gabriel Labbé, bien que l'information ne puisse pas être validée autrement.



FIGURE 8 – The Bob of Fettercairn.

au Québec et s'installe avec sa famille à Montréal. Il enseigne alors au célèbre violoneux Jean Carignan durant quelques années (Carignan lui vouera d'ailleurs une admiration très marquée tout au long de sa vie). Au début de 1928, Allard commence à enregistrer pour la compagnie RCA Victor, avec laquelle il réalise plus d'une centaine d'enregistrements, dont quelques-uns sous le pseudonyme de Maxime Toupin. Il meurt en 1947.

Allard se distingue facilement de Soucy en ce qui concerne son répertoire : celui-ci est caractérisé par une grande présence de pièces ternaires (6/8) comparativement au répertoire de ses contemporains¹⁴, ainsi que par une proportion relativement faible de pièces asymétriques, qui ne composent qu'un dixième des pièces de son répertoire¹⁵. Son style est très clair, avec peu de doubles cordes et un coup d'archet léger¹⁶.

Présentation des enregistrements sélectionnés

Reel de Madame Renaud (Allard)

La version de Joseph Allard servira en quelque sorte de point de référence en raison de sa structure dite *droite*. En ce sens, elle est plus proche de la pièce écossaise dont elle tire son origine, *The Bob of Fettercairn*. La notation de cette version comme des deux autres provient de transcriptions de Jean Duval¹⁷. L'enregistrement sur disque 78 tours a été réalisé le 8 juin 1928 sous l'étiquette Victor (*Victor Talking Machine Co. Of Canada*).

Cette transcription est située sur la **portée du haut** dans la partition comparative et dans les extraits fournis en exemples.

Reel de Prosper (Soucy)

Le *Reel de Prosper* est la version de Soucy qui ressemble le plus à celle de Joseph Allard, si on met de côté la tonalité (originellement en *fa*, je l'ai transposée d'un ton dans la partition comparative et dans les exemples pour en faciliter la comparaison). Dans la

14. Elles composent près d'un cinquième de son répertoire.

15. Jean Duval, « Les "tounes croches" du Gramophone virtuel ».

16. Jean Duval, *La musique de Joseph Allard (1873-1947) : 132 pièces avec commentaires*, (Saint-Rémi-de-Tingwick : Jean Duval, 2018), 93-94.

17. *Ibid*

transcription, la section A comporte 19 temps et la section B en comporte 23. Cela dit, comme à son habitude, Soucy varie la longueur de ses phrases. La transcription représente donc une version « moyenne »^{18, 19}. L'enregistrement sur disque 78 tours a été réalisé en mai 1936 sous l'étiquette Victor (devenue entretemps *RCA Victor Company Limited*).

Cette transcription est située dans la **portée du milieu** de la partition comparative ainsi que dans les extraits fournis comme exemples.

Reel du bon vieux temps (Soucy)

Le *Reel du bon vieux temps* est la deuxième version provenant de Soucy. Elle est encore plus complexe dans sa structure que le *Reel de Prosper*. La transcription²⁰ propose deux versions de la mélodie du A (soit A et A') de ce reel et trois versions de la mélodie du B (soit B, B' et B'') et indique l'ordre dans lequel Soucy a agencé ces différents segments. Par souci de clarté dans mes comparaisons, j'ai choisi les segments qui correspondaient le mieux à la longueur des deux autres versions, ce qui a facilité la compréhension et la lecture. C'est donc le A' et le B'' qui seront étudiés pour les besoins de cette analyse. Cela dit, les observations que j'en tire s'appliquent également aux autres segments du *Reel du bon vieux temps*. L'enregistrement sur disque 78 tours a été réalisé le 4 décembre 1927 sous l'étiquette Starr.

On trouvera cette transcription dans la **portée du bas** de la partition comparative et des extraits fournis comme exemples.

Analyse des versions d'Isidore Soucy

18. Jean Duval, *La musique d'Isidore Soucy (1899-1962) : 381 pièces avec commentaires*, (Saint-Rémi-de-Tingwick : Jean Duval, 2017), 101 et 40.

19. Voir le commentaire de Duval dans son recueil de pièces d'Isidore Soucy : « *Sauf quelques exceptions, les transcriptions représentent des versions que je qualifierais de « moyennes », car Isidore joue rarement exactement de la même façon à chaque reprise d'une pièce. Il y a une certaine perte en choisissant de publier des versions moyennes, mais c'est presque incontournable au niveau de l'espace pour une collection contenant un si grand nombre de pièces.* »

20. Jean Duval, *La musique d'Isidore Soucy*, 40.

21. Il m'importe de souligner que l'expression « ajout de temps » n'est pertinente que dans une perspective comparative, puisqu'on peut comparer avec la version *droite* d'Allard.

22. Duval, « *Porteurs de pays à l'air libre* », 434.

Quand Soucy rallonge

La première chose qui saute aux yeux lorsque l'on compare les versions de Soucy et d'Allard (voir Fig.9, p.17) est l'omniprésence d'asymétries dans les deux versions de Soucy alors que celles-ci sont absentes de la version d'Allard.

Dès les premières mesures, on voit à quel point l'ajout de temps²¹ est fréquent chez Soucy, peu importe la version de la pièce.

L'asymétrie est un phénomène qui a longtemps été jugé comme hasardeux, laissant présumer une méconnaissance de la pièce ou un manque de rigueur de la part du musicien qui la joue. Dans sa thèse, *Porteurs de pays à l'air libre : jeu et enjeux des pièces asymétriques dans la musique traditionnelle du Québec*, Duval a démontré que les asymétries constituent un « système musical cohérent et distinct » en raison de « [leur] utilisation continue dans le temps et [de] la récurrence des procédés employés par plusieurs musiciens »²². Voyons donc comment ces observations s'appliquent dans le contexte du *Reel de Mme Renaud*.

Les asymétries concernant la structure de l'ensemble de la pièce (ex. : le nombre de répétitions d'une partie de la pièce), appelées *asymétries morphologiques*, ne seront pas étudiées en détail ici (même si, comme vu plus haut, la structure complexe du *Reel du bon vieux temps* serait digne d'intérêt pour un tel angle d'analyse). Je me pencherai plutôt sur les *asymétries syntaxiques*, c'est-à-dire des allongements ou écourtements dans la structure interne de la pièce qui l'éloignent de la forme standard du reel de 16 ou 32 temps.

Comme illustré à la Fig.9, p.17, les asymétries par allongement représentent le phénomène dominant dans les deux versions de Soucy, par opposition à l'asymétrie par écourtement. Cela est d'ailleurs repré-

A

Reel de Mme. Renaud (Allard)

Violon

Reel de Prosper (Soucy)

Violon

Reel du bon vieux temps (Soucy)

Violon

+ 1 temps

3

3

3

+ 2 temps

+ 1 temps

FIGURE 9 – Versions Allard et Soucy.

sentatif des asymétries chez Isidore Soucy de manière générale. En effet, en me basant sur la présence d'asymétries dans les enregistrements du Gramophone Virtuel²³ (où Soucy est le musicien le mieux représenté avec près de 500 pièces), j'évalue que les asymétries par allongement représentent 70% des asymétries syntaxiques relevées chez Isidore Soucy²⁴, donc largement plus présentes dans son répertoire que les asymétries par écourtement.

Pour illustrer la complexité du système des asymétries en musique traditionnelle québécoise, Duval a identifié un total de 11 procédés différents d'asymétries syntaxiques. Parmi ceux-ci, les asymétries qu'Isidore Soucy fait dans le *Reel de Prosper* et le *Reel du bon vieux temps* peuvent être classées en trois procédés distincts. J'en profiterai pour les identifier et en expliquer la logique sous-jacente.

PROCÉDÉ 1 : BÉGALEMENT Le premier procédé utilisé par Soucy est celui que Duval qualifie de *bégalement* dans sa thèse citée plus haut. Il est constitué de « *une ou des répétitions immédiates d'un motif de un temps, souvent une triade, ou un motif du type 5-1-7-1 (p. ex. ré-sol-fa#-sol pour un reel en sol majeur)*²⁵ ». C'est d'ailleurs précisément ce deuxième cas de figure que l'on remarque de nombreuses fois dans les deux versions de Soucy.

À titre d'exemple, voici les mesures 13 et 14 (voir Fig.10, p.19), et la mesure 18 (voir Fig.11, p.19).

Le bégalement sur un motif 5-1-7-1 est soutenu dans les exemples cités par les deux piliers harmoniques de la pièce, c'est-à-dire le premier degré (*sol majeur*) pour l'exemple de la mesure 18, et le deuxième degré (*la majeur*) pour l'exemple des mesures 13 et 14.

Les motifs communs au bégalement, comme celui mentionné plus haut ou encore les passages arpégés, ont quelque chose de circulaire : bien ancrés dans

un accord précis, il est plus tentant de les répéter plusieurs fois. Par opposition, d'autres mouvements, comme des descentes scalaires, ont plutôt tendance à assumer une fonction de transition en menant d'un point A à un point B et sont donc moins propices à une répétition à l'identique. Ainsi, on peut retrouver le même motif joué deux fois, comme dans les Fig.10, p.19, et Fig.11, p.19, ou même plus, comme dans la Fig.12, p.20.

À cet égard, il s'agit d'un procédé d'asymétrie qui a un caractère que j'appellerais récurrent, c'est-à-dire qu'il a la propriété de se répéter de manière théoriquement infinie en s'enchâssant dans lui-même²⁶. Cette notion est souvent utilisée en linguistique pour qualifier certaines structures, comme l'enchâssement de relatives (*j'ai parlé à la femme du cousin de l'ami de la tante du mari...*).

Pour plusieurs musiciens, le bégalement est optionnel et varie tout au long de l'interprétation. C'est le cas des bégalements de Soucy qui varient en longueur selon ses répétitions de la pièce, et qui ont donc un caractère facultatif et extensible. Le violoneux Jos Bouchard est un autre exemple d'un musicien employant fréquemment ce procédé dans ses pièces.

PROCÉDÉ 2 : ALLONGEMENT CADENTIEL Le prochain type d'asymétrie par allongement qu'on retrouve dans les versions d'Isidore Soucy est ce que Duval classe comme *allongement cadentiel* et décrit comme suit : *Lors d'un allongement cadentiel, le segment mélodique qui mène à la note résolvant la cadence est étiré par divers sous-procédés*²⁷. En voici un exemple (voir Fig.13, p.20).

Alors que Duval donne les exemples d'un allongement sur le 4^e ou le 5^e degré (dominante), il s'agit plutôt ici d'un allongement sur le 2^e degré. Cet accord est souvent considéré comme un accord préparatoire, qui mène à la dominante. À ce titre, il serait logique

23. Jean Duval, *ouvr. cité* p.14.

24. Mon calcul exclut cependant l'imparité rythmique et la dodécastructure, des types d'asymétries qui peuvent engendrer autant un allongement qu'un écourtement selon la typologie. Elles ne représentent toutefois qu'un nombre marginal parmi les asymétries de Soucy.

25. Duval, « Porteurs de pays à l'air libre », 220.

26. Bien entendu, il s'agit d'un concept théorique qui a des limites évidentes dans la pratique, avec en premier lieu celle de la musicalité. J'ai cependant déjà appris une composition du violoneux ontarien Oliver Schroer, asymétrique à souhait, qui comportait un bégalement d'un même motif sur sept temps!

27. Duval, « Porteurs de pays à l'air libre », 217.

Reel de Mme. Renaud (Allard)

Reel de Prosper (Soucy) **Bégaiement**

Reel du bon vieux temps (Soucy)

FIGURE 10 – Mesures 13-14.

Reel de Mme. Renaud (Allard)

18

3

Reel de Prosper (Soucy) **Bégaiement**

Reel du bon vieux temps (Soucy)

FIGURE 11 – Mesure 18.

B Reel de Mme. Renaud (Allard) 12

Reel de Prosper (Soucy)

Reel du bon vieux temps (Soucy) **Bégaiement sur deux temps**

FIGURE 12 – Bégaiement sur 2 temps.

A Reel de Mme. Renaud (Allard) 2

Reel de Prosper (Soucy) 3

Reel du bon vieux temps (Soucy) 3

Allongement cadentiel (prolongement sur le IIe degré, soit /a mineur)

FIGURE 13 – Allongement cadentiel.

de faire une comparaison avec l’allongement sur le 4^e degré, puisque celui-ci partage en général cette même fonction. Cependant, la progression harmonique du *Reel de Mme Renaud* suggère plutôt une progression I – II (majeur ou mineur) – I. À cet égard, cet allongement du 2^e degré me semble plus comparable dans son mouvement à l’allongement sur le 5^e degré tel que décrit dans la terminologie, puisque les deux sont suivis par leur résolution sur le 1^{er} degré.

PROCÉDÉ 3 : ALLONGEMENT SCALAIRE Le dernier procédé utilisé à de nombreuses reprises par Isidore Soucy est l’ajout d’une descente ou une montée en note conjointes qui n’existe pas dans la version d’Allard.

Ces descentes ou montées partent en général de la dernière note d’un motif existant (identique ou analogue) dans la version de Joseph Allard, pour se résoudre sur la première note d’un nouveau motif qu’on retrouve lui aussi dans la version d’Allard. Voici, pour l’illustrer, l’exemple de la descente partant à la mesure 4 et se résolvant sur le motif de la mesure 5, identique chez les deux violoneux. (voir Fig.14, p.22)

La descente scalaire agit comme connecteur logique entre deux segments. En voici un autre exemple provenant des mesures 16 à 18. (voir Fig.15, p.22)

Cet exemple est un peu plus complexe, puisqu’il s’agit d’une descente scalaire suivie d’une montée arpégée. On peut facilement imaginer qu’il s’agit là de deux procédés avec une fonction comparable, c’est-à-dire un moyen harmoniquement intuitif de connecter deux passages, même si les passages scalaires semblent avoir la préférence de Soucy dans les pièces analysées. Cette combinaison descente + montée lie deux motifs qui, à défaut d’être identiques entre la version de Soucy et celle d’Allard, sont très comparables. Voici un dernier exemple de descentes que fait Isidore Soucy (mesure 15). (voir Fig.16, p.23)

On peut difficilement faire de comparaison avec la version d’Allard dans ce dernier exemple, puisque Soucy part d’un temps ajouté, inexistant dans la version de ce dernier. On peut cependant observer que la descente remplit la même fonction décrite plus haut.

Ce type précis d’asymétrie ne se retrouve pas dans la typologie établie par Duval. Celui-ci fait bien une brève mention d’allongement scalaire, mais dans le contexte d’un allongement cadentiel²⁸, alors que les exemples cités plus haut ne sont pas en position cadentielle. En suivant le reste de sa typologie et en raison de la cohérence et de la récurrence du phénomène observé dans les exemples, on pourrait donc ajouter le type d’asymétrie *allongement scalaire en position intermédiaire* (donc non cadentiel), position qui contient déjà les types d’asymétries suivants : *bégalement*, *itération*, *pause sur degré fort* et *aparté*²⁹. Cela ne demeure cependant qu’une piste, puisqu’il me semble pertinent d’en chercher des exemples supplémentaires chez Soucy ou dans le répertoire d’autres violoneux avant de procéder à un ajout dans la typologie.

Quand Soucy altère

Au-delà des asymétries, l’autre caractéristique qui se remarque aisément dans les versions de Soucy est la plus forte présence d’altérations qui parsèment son jeu, lesquelles sont presque toutes absentes du jeu d’Allard. L’ensemble des altérations dans les versions d’Isidore Soucy sont encerclées dans les Fig.17, p.24 et Fig.18, p.25. De toutes celles-ci, seule une série (celles de la mesure 14, soit au haut de la Fig.18, p.25 est également jouée par Allard.

On pourrait classer les altérations d’Isidore Soucy dans les deux catégories ci-dessous.

PROCÉDÉ 1 : CHANGEMENT DE LA COULEUR DE L’ACCORD SUGGÉRÉ Un type d’altération utilisé par Isidore Soucy est une altération sur la tierce de l’accord suggéré par la mélodie. Dans le contexte du *Reel de Prosper*, il s’agit du *do bécarre* qui se change en *do dièse*, tandis que dans le *Reel du bon vieux temps*, c’est le *do bécarre* qui est utilisé (comme dans la version d’Allard). Voici par exemple la mesure 2 (voir Fig.19, p.26).

Cela signifie une progression du 1^{er} degré majeur au 2^e degré majeur, plutôt que mineur, et transforme donc la pièce en une mélodie utilisant le mode lydien

28. Duval, « Porteurs de pays à l’air libre », 217.

29. Duval, *Ibid.*, 207.

Reel de Mme. Renaud (Allard)
4

Reel de Prosper (Soucy)
mi

Allongement scalaire descendant

sol

Reel du bon vieux temps (Soucy)

FIGURE 14 – Allongement scalaire, mesures 4-5.

Reel de Mme. Renaud (Allard)
16

ré

Reel de Prosper (Soucy)
mi

Descente scalaire

Montée arpégée

18

sol

3

Reel du bon vieux temps (Soucy)

FIGURE 15 – Allongement scalaire, mesures 16-18.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is titled 'Reel de Mme. Renaud (Allard)', the middle 'Reel de Prosper (Soucy)', and the bottom 'Reel du bon vieux temps (Soucy)'. A blue arrow labeled 'Descente scalaire' points from the 15th measure of the bottom staff to the 16th measure, highlighting a chromatic descent in the melody.

FIGURE 16 – Descente scalaire mesure 15.

(c'est-à-dire qu'elle utilise une gamme de *sol* avec un quatrième degré altéré, soit *do dièse*). La couleur lydienne est cependant quelque peu masquée dans l'enregistrement original par le jeu d'accompagnement du pianiste, qui ne déroge pas de l'alternance I – V – I, utilisée presque systématiquement par les accompagnateurs de l'époque.

Une nuance à apporter à cette observation est que la pièce source du *Reel de Mme Renaud*, soit le reel écossais *The Bob of Fettercairn*, utilise à l'origine le *do dièse*, comme cela est typique dans de nombreuses pièces écossaises. Et comme Isidore Soucy joue une version avec un 2^e degré majeur (*Reel de Prosper*) et l'autre avec un 2^e degré mineur (*Reel du bon vieux temps*), on pourrait voir l'altération aller dans les deux directions (soit Soucy qui bécarre le *do* d'une de ses versions, ou le contraire³⁰).

J'ai choisi de l'analyser comme un *do diésé* pour deux raisons. D'abord, la version ionienne (*do bécarre*) de Soucy précède de près de 10 ans sa version à pen-

chant lydien (*do dièse*). Ensuite, une nette majorité des autres versions du *Reel de Mme Renaud* enregistrées dans la même période au Québec (1927 – 1940, soit 8 versions) sont également ioniennes.

En changeant la couleur de l'accord, Soucy donne une couleur particulière à chacune de ses deux versions, tout en conservant un lien clair entre celles-ci puisque les mêmes degrés harmoniques demeurent employés.

PROCÉDÉ 2 : APPROCHE CHROMATIQUE Le deuxième type d'altération récurrent dans les versions de Soucy est l'approche chromatique de la note suivante, à l'instar de la résolution de la sensible à la tonique (ex. : *fa dièse* à *sol* en *sol* majeur) naturellement présente dans la gamme majeure. En voici deux exemples (voir Fig.20, p.27).

L'ajout d'altérations très distantes à la gamme majeure (les exemples montrent une altération du 5^e et du 1^{er} degré, qui sont pourtant des piliers de la

30. Bien entendu, il serait également tout à fait possible que Soucy ait appris ces deux versions indépendamment. Il n'en demeure pas moins qu'il a conservé deux versions distinctes alors qu'il aurait pu être tenté de les homogénéiser.

A

Reel de Mme. Renaud (Allard)

Violon

Reel de Prosper (Soucy)

Violon

Reel du bon vieux temps (Soucy)

Violon

3

3

3

3

3

3

3

3

5

8

1.

2.

FIGURE 17 – Altérations diverses sur la partie A.

2

11 **B**

Vln. Vln. Vln.

15

Vln. Vln. Vln.

19

Vln. Vln. Vln.

22 1. 2.

Vln. Vln. Vln.

FIGURE 18 – Altérations diverses sur la partie B.

Reel de Mme. Renaud (Allard)
Arpège sur *la* mineur

Reel de Prosper (Soucy)
Arpège sur *la* majeur

Reel du bon vieux temps (Soucy)
Arpège sur *la* mineur

FIGURE 19 – Altération mesure 2.

tonalité) pourrait avoir comme effet d'ébranler les repères harmoniques de l'auditeur. Mais comme ces altérations ont une résolution immédiate, l'ensemble reste très cohérent à l'écoute.

Cela est d'autant plus intéressant que ce procédé, comme les autres cités plus haut, n'est pas figé dans le jeu de Soucy, mais relève visiblement d'une improvisation spontanée qui varie d'une fois à l'autre.

Conclusion

En conclusion, cette analyse comparée a fait ressortir différents procédés employés par Isidore Soucy de manière récurrente, consciemment ou pas, et qui l'ont amené à jouer le *Reel de Mme Renaud* dans deux versions bien distinctes de celle de Joseph Allard.

Ces procédés concernent la structure interne des pièces, avec des types d'asymétrie tels que le bégaiement, l'allongement scalaire et l'allongement cadentiel. Ils concernent également les choix harmoniques à un niveau plus large, soit dans les accords suggérés par la mélodie, ou à un niveau plus précis, avec l'ajout de résolutions chromatiques à la mélodie.

On pourrait penser de prime abord que l'ajout de temps et d'altérations est fait de manière un peu aléatoire. Or, cette analyse a montré que les différents types d'ajouts de temps (bégaiement, allongement scalaire ou allongement cadentiel) sont une extension logique des motifs qui les précèdent ou les suivent. De la même façon, les nombreuses altérations (qu'il s'agisse des résolutions chromatiques ou des changements de la couleur de l'accord), loin d'être aléatoires, suivent des logiques harmoniques identifiables.

Il semble clair que les altérations et asymétries présentes dans les versions de Soucy ne sont pas le résultat d'une méconnaissance de la pièce ou d'un manque de rigueur dans la mémorisation ou l'interprétation, mais qu'elles témoignent au contraire d'une grande aisance à jouer avec le langage musical traditionnel et à créer et improviser en cohérence avec celui-ci.

C'est en quelque sorte un exemple réussi du délicat équilibre entre, d'un côté, une expression personnelle et spontanée et, de l'autre, la conservation des traits caractéristiques qui forment l'identité d'une pièce.

Reel de Mme. Renaud (Allard)
19

3

Reel de Prosper (Soucy) *Approche chromatique* *Approche chromatique*

Reel du bon vieux temps (Soucy)

Detailed description: This block shows the musical notation for measures 19 and 20 of three different reels. The top staff is for 'Reel de Mme. Renaud (Allard)', starting at measure 19. The middle staff is for 'Reel de Prosper (Soucy)', starting at measure 19, and features two blue annotations labeled 'Approche chromatique' pointing to specific notes. The bottom staff is for 'Reel du bon vieux temps (Soucy)'. A '3' is written below the first measure of the top staff.

Reel de Mme. Renaud (Allard)
21

Reel de Prosper (Soucy) *Approche chromatique*

Reel du bon vieux temps (Soucy)

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 21 of the same three reels. The top staff is for 'Reel de Mme. Renaud (Allard)', starting at measure 21. The middle staff is for 'Reel de Prosper (Soucy)', starting at measure 21, and features a blue annotation labeled 'Approche chromatique'. The bottom staff is for 'Reel du bon vieux temps (Soucy)'.

FIGURE 20 – Mesures 19 et 21.