



Processus de composition d'inspiration traditionnelle et analyse de quatre pièces emblématiques.

Par Marc Maziade, musicien, compositeur-interprète

Introduction

Comme lors du « Revival » identitaire des années 1970, un retour aux musiques traditionnelles marque le Québec depuis la fin des années 90. La communauté folklorique québécoise actuelle s'enrichit de la présence de nouveaux acteurs, influencés par les porteurs de traditions qui les ont précédés et appuyés par une panoplie de festivals, d'événements saisonniers et d'organismes œuvrant à la promotion du patrimoine vivant. De plus, preuve que la notoriété du répertoire traditionnel québécois se répand, on offre maintenant à Joliette un programme d'enseignement postsecondaire se spécialisant dans sa recherche et son exécution. Ce mouvement a entraîné l'émergence de plusieurs jeunes groupes cherchant à se tailler une place dans une communauté en pleine ébullition et à élargir le spectre textural du répertoire traditionnel québécois. Bon nombre de ces musiciens reprennent la composition « d'inspiration » traditionnelle à leur compte pour tenter de la transporter vers de nouveaux horizons. Faisant partie de ce groupe, je crois qu'il est intéressant de réfléchir à une démarche artistique forte en rapport à des objectifs concrets, de la comprendre et de la développer. Dans mon cas, l'objectif visé est de créer un style compositionnel original en équilibre entre la conservation et l'innovation dans la tradition musicale québécoise.

Pour ce faire, j'ai voulu explorer le répertoire traditionnel québécois à travers ses interprètes et développer des techniques d'analyse afin de cerner les principaux aspects servant de fil conducteur dans ma démarche. Dans cet article, je présenterai donc une partie de ces recherches pour ensuite en exposer une application directe dans mon travail de compositeur.

La musique traditionnelle québécoise est issue du métissage de différentes musiques dites « celtique »¹, française et américaine. À ma connaissance, outre les travaux de Lisa Ornstein, Carmelle Bégin, Laurie Hart, Jean Duval et Laura Risk, le répertoire de cette musique n'a pas été analysé en profondeur au niveau mélodique, harmonique, stylistique et structurel. Son institutionnalisation étant porté par les initiatives individuelles d'ethnologues et de compositeurs d'inspiration traditionnelle, je propose ici une analyse mélodique et stylistique de quatre pièces emblématiques issues du répertoire de figures importantes et originales du milieu : Joseph Allard, Jos Bouchard, Louis « Pitou » Boudreault et Aimé Gagnon. Ces artistes prolifiques sont

1. La musique celtique est un concept né au cours du XIXe siècle qui tend à faire un lien entre les musiques traditionnelles (ou d'inspiration traditionnelle) issues de différents territoires d'Europe Occidentale, considérées comme « celtiques ». https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_celtique

tous reconnus et appréciés du public, des connaisseurs et des musicologues. Leur répertoire de pièces traditionnelles et de compositions a été diffusé oralement et sur divers enregistrements. Il s'agit donc, à mon avis, d'un échantillon intéressant pouvant servir de point de départ à une réflexion théorique sur le style québécois. Pour bien étudier les différents aspects techniques et stylistiques relatifs à la musique traditionnelle québécoise, j'ai décidé de traiter chacune des pièces en 6 sections, détaillées ici.

Historique

D'abord, à l'aide des deux ouvrages de Gabriel Labbé², des articles de l'Encyclopédie de la musique au Canada³ ainsi que de mes discussions avec des connaisseurs, des connaissances ou de la famille des interprètes, je dresserai d'abord un portrait historique plus précis de l'artiste.

La pièce

Ensuite, je cernerai les éléments stylistiques identifiables dans l'enregistrement de la pièce choisie pour tenter d'en expliquer les origines.

La mélodie en détails

Je présenterai alors la mélodie en détails. Pour ce faire, j'ai dû inventer un mode de notation me permettant de faire une analyse rapide des motifs mélodiques. Je désigne donc les notes en fonction de leur position par rapport à la tonique (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) en subdivisant les groupes de 4 croches. Je souligne ensuite la présence de motifs, d'arpèges, de notes de passage et d'ornements afin de pouvoir comprendre les composantes structurelles de la mélodie, leur récurrence et leur transposition. Cette partie est, pour moi, essentielle à une éventuelle analyse approfondie du discours mélodique traditionnel.

N.B. : Les abréviations suivantes sont utilisés : inf. = inférieure, sup. = supérieure, n.p.= note de passage, mes.= mesure.

L'accompagnement

Une section particulière est dédiée à l'analyse de l'accompagnement, de sa structure rythmique, harmonique et dynamique de même que sur l'effet général qu'il a sur la pièce et sur l'auditeur.

Personnage musical

Dans la musique traditionnelle québécoise, la perception des interprètes et de leur jeu joue un rôle déterminant dans l'appréciation de leur musique. En effet, le public ne juge pas seulement la virtuosité d'un instrumentiste, mais

2. Voir bibliographie

3. <http://www.thecanadianencyclopedia.com>

également l'esprit derrière sa performance et l'impression générale qu'elle lui laisse. Chaque interprète se développe donc une identité ou un « personnage musical », que je tenterai de cerner dans cette section par des observations stylistiques musicales, par des impressions recueillies par des pairs ou suite à l'écoute d'enregistrements. Dans ce sens, il est important de souligner que pour un musicien traditionnel, les techniques d'archet et de justesse ne sont pas développées dans une logique classique. Les violoneux n'ont donc aucune consigne esthétique commune dans le développement de la technique et de l'approche du son. Ils sont donc guidés par l'exemple des générations précédentes, par leurs rencontres musicales et par l'instinct, ce qui leur permet de développer un sens du rythme et de l'intonation qui leur est propre. Le choix des notes, du phrasé, mais aussi le « swing » deviennent alors des couleurs caractéristiques qui donnent un style et une identité à chaque musicien.

La notation de la partition

Les pièces traditionnelles québécoises comprennent en général de deux à quatre parties qui sont couramment annotées par des lettres majuscules (A, B, C, D, etc.). Cette façon de noter les thèmes fait par contre abstraction des reprises et des variations. Je noterai donc les formes selon un système mis au point par Lisa Ornstein⁴ en notant chaque répétition d'une partie par sa lettre minuscule suivie d'un chiffre en exposant pour pouvoir faire référence à l'une de ces répétitions en cas de besoin⁵. Aussi, j'ai souligné les parties qui ont servi principalement à la transcription.

De plus, la présence de doubles notes rend parfois difficile la différenciation des notes de la mélodie principale (qui sont en général plus fortes). J'ai donc décidé de mettre les bourdons (cordes à vides) entre parenthèses partout où je l'ai jugé nécessaire, éliminant ainsi le doute possible.

Plusieurs pièces du répertoire traditionnel sont dites « croches », c'est-à-dire qu'elles n'ont pas un nombre de temps et de mesures qui entre dans la logique/stylistique binaire plus commune⁶. Pour ces pièces, j'ai décidé tantôt de mettre une mesure de 5 temps, tantôt une de 3 ou de 6 temps en essayant d'accommoder la rythmique de la mélodie et les temps fort de l'interprétation. L'analyse approfondie de la subdivision est à mon avis très pertinente pour la définition du style.

Joseph Allard (Woodland, 1873- Châteauguay, 1947)

Fils de violoneux, violoneux et compositeur, Joseph Allard est élevé au Québec et commence à jouer du violon à l'âge de 9 ans. Il retourne aux États-Unis quand il atteint 16 ans et, au cours des 28 années subséquentes, gagne des concours de violoneux à travers les États-Unis. Il



revient au Canada vers 1917 et remporte plusieurs concours dans la région de Montréal, se forgeant une renommée grandissante dans l'est du Canada et le nord-est des États-Unis. Il commence à enregistrer en 1928 sur l'étiquette Bluebird chez RCA Victor sous son nom, puis sous le pseudonyme de Maxime Toupin.

Le répertoire de Joseph Allard comprend plusieurs centaines d'airs folkloriques et environ 60 compositions. Il fut le violoneux « le plus important du début du XX^e siècle et sa réputation est maintenant légendaire »⁷. Ce musicien ne peut que « retenir l'attention de tous ceux qui cherchent aujourd'hui à cerner de plus près la tradition culturelle québécoise »⁸. En dépit de la popularité de ses disques et de l'influence qu'il exerce dans ses dernières années, il mènera une existence relativement obscure et travaillera comme pêcheur durant presque toute sa vie.

Le Reel de l'enfant (p.31)

J'ai choisi d'analyser le *Reel de l'enfant*, enregistré pour la première fois sur 78 tours chez RCA Victor en novembre 1928, puis réédité sur CD en 1999 par les disques Transit. Sur cet enregistrement, on entend M. Allard, accompagné à la guitare par Frank Laforge, jouer une mélodie très tonale en *sol* majeur qui se déroule linéairement et sans surprises. Le fait que la mélodie soit exécutée six fois d'affilée sans réels changements dans le tempo, la dynamique, le phrasé ou l'accompagnement crée un certain effet de transe/hypnose à l'audition. La structure binaire⁹, donc relativement prévisible, de la pièce renforce cet effet. C'est peut-être pour cette caractéristique qu'elle est considérée par plusieurs comme une pièce qui se prête bien à la danse.

De plus, en observant la mixité des techniques violonistiques utilisées par Joseph Allard, on peut remarquer l'influence irlandaise et écossaise de l'artiste¹⁰. Dans les mesures 2 et 6, on remarque l'utilisation de « rolls » (ex. : 10", 13", etc.), l'ornement le plus caractéristique de la musique irlandaise. On peut observer cet ornement dans de nombreux enregistrements irlandais dont « PollHa'Penny/ The Rights of Man » piste trois de l'album *Traditional Music From The Legendary East Clare Fiddler*, de Paddy Canny ("roll" à 12") et dans « The Balintore Fancy », tiré de l'album *Old Hag You Have Killed Me*, du célèbre *Bothy Band*

4. Ornstein Lisa. *A life of music: History and repertoire of Louis Boudreault, traditional fiddler from Chicoutimi*. Québec, Université Laval. Août 1985. P. 57

5. Exemple : une forme traditionnelle ABABA deviendra : a1a2 b'b² a'a' b'b' a'a⁶

6. Exemple : 4 fois 4 mesures de 4 temps, forme aabb, etc.

7. <https://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/allard-joseph/> (26/01/2018)

8. *Les pionniers du disque folklorique québécois, 1920-1950*, Gabriel Labbé, Montréal, Aurora. 1977, p.29

9. Forme aabb ou les « a » comptent 8 mesures et les « b » 4 mesures

10. Merci à Laura Risk pour le partage de ses connaissances sur les ornements et la musique écossaise et irlandaise.

d'Irlande (ex. : 10", 12" etc.). Les mesures 8 et 13, quant à elles, contiennent des cellules rythmiques fort courantes dans les strathspeys¹¹ écossais (ex. : 8", 23" etc.). Cette mixité rythmique s'opère entre le reel où, habituellement, des notes (croches ou doubles-croches) égales sont enchaînées, et le strathspey, où les figures de rythmes prépondérantes montrent une inégalité entre les durées des notes pouvant aller d'environ 3 pour 1 à environ 4 pour 1 dépendamment de l'interprétation. On peut entendre, dans une suite écossaise d'Aonghas Grant¹² (« *March, Strathspey and Reel: Miss HL MacDonald of Dunach / JF MacKenzie / Captain MacDiarmid* », tiré de l'album *Angus Grant Highland Fiddle*), un exemple de strathspey (2'33"), mais aussi d'un reel écossais dans lequel on retrouve des variations rythmiques simi-



laire à celles exécutées par Joseph Allard (exemple à 3'50"). Les pièces *Earl Grey* (1'52" Strathspey) et *The Waverly Ball* (3'31" reel avec variations rythmiques) de la suite « Mrs. Jamieson's Favorite », du violoneux écossais Hector Mac Andrew, témoignent aussi de cette mixité de rythmes.

La pièce en détails

La forme : Intro, a¹a² b¹b² a³a⁴ b³b⁴ a⁵a⁶ b⁵b⁶ a⁷a⁸ b⁷b⁸ a⁹a¹⁰ b⁹b¹⁰ a¹¹a¹² b¹¹b¹² a¹³

A

1^{ère}, 3^{ème}, 5^{ème} mesures : (1-7-1-3-|2-7-5-7-) broderie inf., arpège (G), arpège (D)

2^{ème}, 6^{ème} mes. : (6-4-434-|3-2-2-7-) « roll »¹³, 3 grands sauts (+7^{ème}m, -8^{ve}, +6^{te}Maj)

4^{ème} mes. : (6-1-7-2-|1---5---) montée de tierces, repos sur I, relance sur V

7^{ème} mes. : (3-1-2-7-|1-6-5-3-) descente de tierces diatoniques, arpège (Em7)

8^{ème} mes. : (4-6-2-5-|3-1-3-5-) télescope diatonique¹⁴ résolu sur la tierce, arpèges (ouverture)

9^{ème} mes. : (4-6-2-5-|3-1-1-1-) télescope diatonique résolu sur la tierce (fermeture)

B

10^{ème}, 12^{ème} mes. : (1-5-3-5-|5-1-3-1-) arpèges (G)

11^{ème} mes. : (4-1-3-1-|2-1-2-3-) mélodie conjointe sur pédale de *sol*

13^{ème} mes. : Idem 9^{ème} mes.

14^{ème} mes. : Idem 8^{ème} mes.

Notes : Finale inversée A et B

L'accompagnement

L'accompagnement de Frank Laforge, un Amérindien de Caughnawaga, (aujourd'hui Kahnawake) avec qui M. Allard a souvent enregistré, est en fait assez simple. Il alterne régulièrement basse et accords sur la tonique et la domi-

nante (I, V, V7) en variant la ligne de basse sur la quinte ou la sixte de chaque accord. Cet accompagnement minimaliste qui passe presque inaperçu derrière une mélodie chargée souligne par contre la rythmique et l'atmosphère festive de la pièce et rappelle également le style de guitare manouche.

Notons que si quelqu'un décidait de réorchestrer la partie de guitare avec une section de cuivres ou un piano, on obtiendrait respectivement un accompagnement de pièce de fanfare et une partie de pièce pour piano « stride » ou ragtime. Ces ressemblances d'ordres dynamique, rythmique et harmonique soulignent à mon avis l'aspect festif et social commun à ces types de musique.

Personnage musical

Joseph Allard, le plus vieux violoneux étudié ici, démontre clairement, par son jeu et sa technique, le pont qui existe entre les musiques irlandaise, écossaise et québécoise. Il semble en effet avoir développé son jeu autour du vocabulaire des grands styles de la musique dite « celtique ». Participant à de nombreux concours et étant parmi les premiers à enregistrer des pièces traditionnelles, Joseph Allard a, dans l'esprit de plusieurs québécois, non seulement contribué à la diversification et à la diffusion du répertoire, mais aussi au rehaussement du standard de maîtrise technique. En terminant son portrait de Joseph Allard, Gabriel Labbé conclut que le violoneux a su « développer une technique remarquable à partir de ses sources d'inspiration d'origine irlandaise et écossaise. Surnommé « prince des violoneux » pour son doigté inimitable et la souplesse de son archet, il compte assurément parmi les grands musiciens de chez nous. »¹⁵

Louis « Pitou » Boudreault (Chicoutimi, 1905-1988)



11. Un strathspey est un type de pièce rapide et dansante typique originaire de l'Écosse.

12. Pour plus de détails sur ce violoneux : <http://scottishfiddle.org/angusgrant/> (25/01/2018)

13. Le « roll » peut s'écrire de plusieurs façons différentes. Dans la partition, j'ai choisi cette notation parce qu'elle reflète le mieux, à mon avis, l'emplacement des notes par rapport aux temps.

14. J'ai nommé ce motif le « télescope diatonique » après avoir entendu le terme « télescope » utilisé par Reno de Stefano en référence à une double approche chromatique en jazz. Cette appellation, reflète l'approche bilatérale d'une note (>) dans une forme diatonique.

15. LABBÉ, Gabriel. 1995. Musiciens traditionnels du Québec, 1920-1993. Montréal : VLB Éditeur, p.34

Violoneux et conteur, Louis « Pitou » Boudreault s'initie au violon à 9 ans, puis développe son jeu et son répertoire avec son père, Didace Boudreault, son grand-oncle, Thomas Vaillancourt, puis avec Xavier Dallaire, un violoneux du coin pour qui le clan Boudreault avait beaucoup d'estime. Il accompagne des danses dans la région du Saguenay avec son père et en solo pendant les années 1920, puis abandonne la performance publique un certain temps sans toutefois arrêter de jouer pour son propre plaisir.

C'est dans les années 1970 que la carrière publique de M. Boudreault commence réellement. Découvert par Gilles Losier, il connaît « une grande popularité parmi les amateurs de musique folklorique dans l'est du Canada et le nord-est des États-Unis, qui le [considèrent] comme l'un des rares protagonistes d'un ancien style pur de musique traditionnelle québécoise »¹⁶. En concert et sur ses enregistrements, il présente un mélange d'airs de violon et de faits divers de la vie rurale québécoise.

La Gigue à ma marraine Alfreda (p.32)

C'est sur la *Gigue à ma marraine Alfreda* que s'est arrêté mon choix pour l'analyse plutôt que sur une pièce plus populaire comme la *Grande gigue simple du Lac-St-Jean*. Mon choix, suggéré par Robert Bouthillier (ancien Directeur du Conseil québécois du patrimoine vivant et ancien professeur de l'Université Laval), est basé sur les caractéristiques modales de la pièce.

En effet, c'est le quatrième degré de la gamme dans la section B de cette pièce qui a piqué ma curiosité. Cette note, que j'ai calculée à 819 Hz, et qui, sans être tout à fait augmentée (830,6 Hz) ni tout à fait juste (784 Hz), penche constamment au 3/4 vers le lydien et souligne un phénomène que je conviendrais d'appeler une « ambigüité modale ». À notre époque, cette ambigüité tend généralement à se résoudre vers les modes majeurs occidentaux par la transmission orale des pièces. C'est pourquoi il est rare d'entendre des enregistrements de pièces traditionnelles québécoises en mode lydien (ambigu ou pas). On retrouve ce phénomène aussi dans certaines pièces d'Aimé Gagnon et il serait intéressant de voir à quel point ce phénomène existe dans la tradition.

On remarque aussi dans l'enregistrement le coup d'archet saccadé et vraisemblablement près des cordes de M. Boudreault. On peut noter la présence de nombreux rebonds dans celui-ci, ce qui porte à croire qu'il joue surtout sur la section supérieure de l'archet. De plus, une technique d'archet caractéristique (décrite selon la transcription de Lisa Ornstein à la mesure 19 de la partition) de M. Boudreault donne des variations rythmiques de

triolet (1'38") à la mesure 10 du b. Quoique la variation de triolet sur une même note soit fréquente dans toute la musique dite « celtique », la technique d'archet utilisée ici reste, d'après mes connaissances, caractéristique à M. Boudreault.

La pièce en détails

Intro: deux coups d'archet vers le bas pour annoncer le départ (marqueur de départ)

A

1^{ère}, 5^{ème} mesures : (5---1-2-|3-3-1-35) arpège (D) avec n.p., ornement « flick »¹⁷

2^{ème}, 6^{ème} mes. : (3-2-1-3-|2-1-3-3-) groupement rythmique (3-3-2)¹⁸

3^{ème} mes. : (5---1-2-|3-2-1-3-) idem mesure 1 avec 2 n.p. ornement « flick » type 2

4^{ème} mes. : (3-2-1-3-|2-7-1---), escalier descendant (type 2), double approche au *ré*

7^{ème} mes. : (5---1-2-|3-2-1-3-) idem mesure 1 avec 2 n.p., sans ornement

8^{ème} mes. : (5-3-1-3-|2-7-1---) arpège (D), double approche au *ré*

B

9^{ème}, 11^{ème}, 13^{ème}, 15^{ème} mes. : (1-3-5-6-|5-3-5-3-) arpège (D6) broderie supérieure sur 5^{ème}

10^{ème}, 14^{ème} mes. : (5-6-5-3-|1-3-2-#4-3-3-) arpège (D6), montée de tierces parallèles (présence de la note lydienne), ornement¹⁹

12^{ème} mes. : (5-6-5-3-|1-3-2-7-1-) arpège (D6), double approche au *ré* (en 5/4)b8

17^{ème} 18^{ème} mes. : (2-2-7-5-|1-6-5-3-|1) arpège (A), arpège (Bm7) résolution au *ré*

Personnage musical

Le coup d'archet de Louis « Pitou » Boudreault est un élément important de la composition de son personnage. En fait, c'est l'élément central de son approche mélodico-rythmique. S'accompagnant lui-même par l'usage de cordes à vide, il a développé un style de jeu particulier et personnel.

Reconnu tardivement par un public plus large avec l'évènement *La veillée des veillées* en 1975, cet artiste en est venu à symboliser le style du Saguenay/Lac-Saint-Jean presque à lui seul. Sa réputation d'excellent musicien et de communicateur hors-pair l'amènera à exprimer toute la fierté d'une région à travers son jeu et sa personnalité.

En résumé, Larry Sandberg et Dick Weissman le décrivent comme un « violoneux respirant la joie, totalement captivant »²⁰, ajoutant que « Boudreault est un instrumentiste unique dans l'ancien style de soliste, complet en soi, accompagnant ses propres mélodies d'un emploi judicieux

16. [https://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/louis-pitou-boudreault/\(25/01/2018\)](https://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/louis-pitou-boudreault/(25/01/2018))

17. Les ornements des mesures 1, 3 et 5 communément appelés « flick », sont associés à la musique irlandaise. Sur la partition, j'ai transcrit 2 variations de ce même ornement qui sont interchangées et se confondent tout au long de la pièce.

18. Cellule rythmique classique (332) « mozambique » : rythme repris par les musiciens portoricains (antillais)

19. Cet ornement est en fait un triolet, est exécuté avec un coup d'archet particulier caractéristique de la façon de jouer de M. Boudreault (détails mesure 19 de la partition)

20. Larry Sandberg et Dick Weissman, *Folk Music Sourcebook*, Random House, New York, 1976

de faux-bourçons et de doubles cordes, aussi bien qu'avec son propre battement de pieds fortement rythmé »²¹.

L'accompagnement

La podorythmie de M. Boudreault est l'un des éléments musicaux caractéristiques de ce personnage musical. Il frappe chaque croche qu'il joue sur une séquence talon droit (je suppose ici qu'il est droitier de pied, comme de violon), talon gauche, plante droite, plante gauche en mettant un accent sur les 1^{ers} et 3^{èmes} temps de chaque mesure. Cet accompagnement sonore nous donne l'image, encore associée à la musique traditionnelle aujourd'hui, d'un cheval qui avance régulièrement sur son chemin. Cette même image, à forte connotation historique et identitaire, a bercé la colonisation du continent ainsi qu'une époque entière où les hommes voyageaient avec les chevaux.

Jos (Joseph) Bouchard (Pointe-au-Pic, 1905- Île d'Orléans, 1979)



Violoneux et compositeur, Jos Bouchard commence à jouer du violon à 8 ans et, grâce au mentorat du violoneux Huron Élie Sioué, il devient un violoneux compétent à l'âge de 14 ans. Même si la musique demeure essentiellement un passe-temps durant les 32 années

où il travaille au CN à Québec, M. Bouchard gagne un concours de violoneux, se produit avec les Montagnards laurentiens, un ensemble très réputé, et joue dans la région du Saguenay pendant cette période.

En 1938, Jos Bouchard enregistre pour l'étiquette Bluebird de RCA Victor des 78 tours qui serviront de modèles à des instrumentistes de renom tels que Philippe Bruneau et Jean Carignan. À partir de 1946, Jos Bouchard enregistre chez Columbia, Carnaval et avec Le Tamanoir des pièces comme le *Reel de Pointe au Pic*, *Lancier (5^e partie)* et *La galope de la Malbaie*, qui ont largement contribué à son succès.

Reel Le Tamanoir (p.33)

Pour les besoins du travail, j'ai choisi d'analyser une des compositions qui m'a fait découvrir l'artiste et son « précieux » coup d'archet : le reel *Le Tamanoir*. Composée par Jos Bouchard pour Bertrand Gauthier et Réal Tremblay un peu avant 1974, cette pièce en trois parties enregistrée vers la fin de sa carrière représente bien le style du violoneux. Une entrée directe dans le thème, sans préparation ou mar-

queur de départ, nous plonge dans un univers où se côtoient spontanéité et recherche sonore. Son vibrato brut, mais puissant et son approche monodique, voire lyrique, montrent un travail méthodique dans une recherche du son qui s'inspire, jusqu'à un certain point, à celle de la musique classique. Son coup d'archet franc et constant vient donner un plein volume à cette mélodie aux allures épiques. La présence de quelques variations, d'une troisième partie souvent inégale et d'une finale qui, quoique complètement assumée, demeure manifestement ratée et récupérée par l'artiste, confirment toute la spontanéité de l'œuvre, de l'artiste et de son style.

La mélodie en détails

La forme : $\underline{a^1 a^2 b^1 b^2} a^3 a^4 \underline{c^1 c^2} a^5 a^6 b^3 b^4 a^7 a^8 c^3 c^4 a^9 a^{10} b^5 b^6 a^{11} c^5 c^6$.

A

1^{ère}, 5^{ème} mesures : (1-7-1-2-|3-1-5-3-) broderie, n.p. à la 3^{ce} arpège (G)

2^{ème} mes. : (4-5-2-7-|5---) arpège (D7) motif (+1, -2, -1, -1)

3^{ème}, 9^{ème} mes. : (7---7-|2-7-6-5---) arpège (D) avec n.p.

4^{ème} mes. : (6-5-4-6-|5-3-1---) escalier descendant (type2), arpège (G)

6^{ème} mes. : (4-5-6-7-|5---) montée conjointe (déplacement à l'octave) résolution sur 5^{te}

7^{ème} mes. : (7----6-|5-6-5-3-) n.p., broderie sup., double approche du *do* mes. suivante

8^{ème} mes. : (4-4-2-7-|1---) arpège (D7) qui fait double approche du *sol**

Variation a5 : (4-6-7-2-|1---) arpège (F#m7^(b5)) qui fait double approche au *sol**

10^{ème} mes. : (4-2-7-2-1---) arpège (D7) qui fait double approche du *sol**

Variation a4 : (4546-7-|1---) triolet de broderie double approche au *sol**

B

11^{ème}, 15^{ème} mes.: (3-5-3-5-|3-5-3-5-) arpège (G) répétition de 3^{ce}, accent sur les temps

variation sur b5, : 11^{ème} mesure jouée deux fois

12^{ème}, 16^{ème} mes.: (4-6-4-6-|4-6-4-6-) arpège (C) répétition de 3^{ce}, accent sur les temps

13^{ème} mes.: (7-2-7-2-|7-2-7-2-) arpège (D7)

Variation sur b2, b4 et b5, mes. 13 : (7-2-7-2-|7-5-6-7-) arpège (D7), escalier (type 4), accent sur les temps*

Variation 2 sur b3, mes. 13 : (7-2-7-2-|5-5-6-7-) arpège (D7)*

14^{ème} mes. : (1-7-1-2-|3-1-5-(5)-) broderie, n.p., arpège (G)

17^{ème} mes.: (7-2-7-2-|7-5-6-7-) arpège (D7), escalier (type 4), accent sur les temps

18^{ème} mes. : (1-(1)-3-|5-1---) arpège (G)

C

19^{ère}, 25^{ème} mes. : (3-----|---7-2-1-) (G) 3^{ce} soutenue 2 temps ½, double approche à la tonique

21. Ibid, 1976

20^{ème}, 26^{ème} mes. : (7-6-1-7-|6-5-7-6-) escalier descendant (type 3)

21^{ème}, 27^{ème} mes. : (5-4-6-5-|4-2-7-2-) escalier (type 3), arpège (F#m)

22^{ème}, 28^{ème} mes. : (7-----|--6-1-7-) (D7) 3^{ce} sur 2 temps ½, escalier descendant (type 3)

23^{ème} mes. : (6-5-7-6-|5-4-6-5-) escalier descendant (type 3)

24^{ème} mes. : (4-6-7-2-|1-7-1-2-|3-1-3-5-) arpège (F#m7) qui fait une double approche au *sol*, broderie inférieure, n.p., arpège (G) (en 6/4)

29^{ème} mes. : (6-5-7-6-|5-6-5-3-) escalier descendant (type 3) broderie supérieure, double approche au *do* mesure suivante

30^{ème} mes. : (4-2-2-7-|1---3-5-|1---_---) arpège (D7) qui fait double approche à l'arpège (G) (en 6/4)

Variation sur c3, c5 et c4 : (4-2-7-2-|1---(_---) arpège (F#m) qui fait une double approche au *sol*^{*}

Variation c2, 31^{ème} mes. : (4-2-7-2-|1---3-5-|1---_---) arpège (D7) qui fait double approche à l'arpège (G) (en 6/4)*

* L'interprète utilise les variations selon son instinct, elles ne sont donc pas placées aux mêmes endroits à chaque répétition des sections.

Accompagnement

Un peu comme pour la guitare de Frank Laforge dans *Le Reel de l'enfant*, l'accompagnement du *Reel le Tamanoir* est très saccadé, mais laisse toutefois une nette impression de fini, et avec raison : le guitariste (qui est jusqu'à ce jour anonyme) semble manier la rythmique et l'harmonie à un niveau supérieur.

Rythmiquement, l'accompagnement reste généralement dans le même style que celui de Frank Laforge, mais il amène des éléments de variation dans b3, b4, c3 et b6. La guitare attaque les notes basses uniquement sur les 1^{ers} temps de la mesure et l'accord sur les 2^{èmes} et 4^{èmes} temps, ce qui met l'accent sur les contretemps généralement associés au jazz. Ces caractéristiques ont pour effet de nuancer la transe rythmique et d'ouvrir l'espace à toute la richesse harmonique de la mélodie.

La richesse des accords dénote clairement un emprunt au jazz. Par exemple, on observe dans le c3 (repiqué sur la partition) l'utilisation du G6, Gmaj13 et du D13, bien loin des tensions habituelles du style qui vont rarement au-delà de la septième sur un ii^{ème} degré ou sur la dominante.

Le guitariste, possiblement un musicien de studio, maîtrise décidément son instrument puisque la ligne de basse, constamment variée, utilise beaucoup de chromatisme. C'est là un autre élément jazzistique de cet accompagnement.

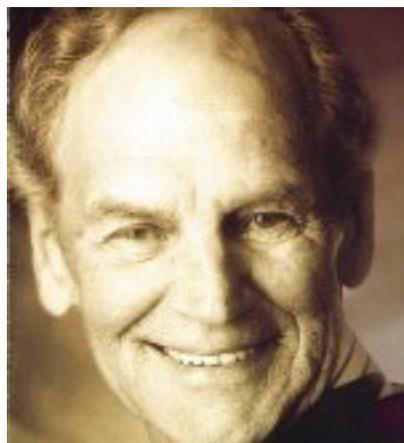
Accompagner un reel sur le fait peut être quelque chose de périlleux pour un musicien, même expérimenté. Le guitariste de Jos Bouchard finit pourtant toujours par passer relativement intact dans la section C qui représente un défi important pour un accompagnateur. Selon moi, il met en valeur le style brut de Jos Bouchard en y apportant un contraste respectueux et efficace par un accompagnement

empreint d'une certaine sophistication rythmique et harmonique.

Personnage musical

Considéré par plusieurs comme le maître incontesté du « vrai jeu québécois », Jos Bouchard jouit d'une solide réputation dans le milieu : tous les folkloristes que j'ai interrogés associent Jos Bouchard au son du violon québécois. Son coup d'archet puissant et saccadé avec lequel il découpe ses mélodies est au cœur même de son personnage musical. Perçu comme ayant une personnalité forte et une identité affirmée et assumée, son jeu vient, à mon avis, personnifier une volonté d'affirmation commune à bien des Québécois, et consacre clairement sa position de musicien identitaire par excellence au Québec. Gabriel Labbé, auteur de deux des rares ouvrages publiés sur les musiciens folkloriques québécois, nous avoue dans son premier livre : « [...] bien que je ne sois pas sûr qu'il soit de mise de l'avouer, il s'agit bien là de mon violoneux préféré... »²².

Aimé Gagnon (Saint-Louis de Lotbinière, 1921-1997)



Élevé dans une famille où le grand-père et le père jouaient du violon, Aimé Gagnon va naturellement se passionner pour cet instrument. Initié petit à petit à la musique de Jos Bouchard, il fait ses premières apparitions en public dans des soirées organisées

dans sa paroisse et dans les environs. M. Gagnon ne semble pas intéressé à s'afficher comme violoneux de concert, préférant plutôt jouer dans un contexte social favorisant l'échange et la camaraderie. Il le fera tout au long de sa vie en jouant pour des danses, des mariages, des anniversaires et dans diverses fêtes communautaires, notamment avec le trio Lemay/Gagnon dans lequel il joue avec sa femme Lisette Lemay (piano) et son beau-frère Marcel Lemay (accordéon). C'est lors de sa rencontre avec Luc Lacoursière, imminent collecteur, ethnologue et professeur à l'Université Laval à Québec, qu'il se révèle au public par des enregistrements d'archives, dont le fameux long jeu *Acadie et Québec « Documents d'enquêtes »*.

Le Reel Discord (Calédonia 2^e partie) p.35

Cette pièce, aussi publiée dans sa version intégrale sous le nom de Casse Reel, est l'une des cinq parties d'un quadrille emblématique de l'Île d'Orléans. Cet enregistrement a été réalisé dans un contexte de danse dans la région de Québec et le climat y est enjoué, comme en témoignent les multiples

22. *Les pionniers du disque folklorique québécois*, Gabriel Labbé. 1920-1950. Montréal, l'Aurore. 1977. p38

exclamations des participants²³. Étant donné le nombre de liaisons mélodiques, le coup d'archet de M. Gagnon dans cette pièce est plus fluide que celui des autres violoneux mentionnés plus haut. Ce coup d'archet est probablement relié au fait que la pièce est exécutée avec un violon accordé « en vielle » (A-E-A-E), favorisant le développement d'un jeu de doubles cordes, ou « faux-bourçons », sur une mélodie donnée. M. Gagnon disait mettre son violon « discord » lorsqu'il montait les deux grosses cordes de l'instrument d'un ton. Ceci nous permet de tracer des liens stylistiques intéressants. En effet, cette façon d'accorder l'instrument rappelle à elle seule toute une gamme de sonorités dont celles de la vielle, « instrument très important dans l'imaginaire des gens de la Nouvelle France »²⁴, et celles du violon hardanger, instrument du folklore norvégien qui, grâce à un chevalet plus plat, permet de jouer jusqu'à trois cordes simultanément en plus d'avoir un jeu de cordes réservés à la vibration par sympathie.

Jouer en « faux ton » est une expression utilisée par certains violoneux. M. Gagnon utilisait parfois cette expression colorée lorsqu'on lui parlait de certaines notes plus hautes ou plus basses dans ses pièces. En effet, il est presque impossible de définir le mode sur lequel M. Gagnon joue cette pièce : même en considérant les variations dues au support, aucune note ne semble coïncider avec une échelle connue.²⁵ C'est en fait un véritable mélange de modes, fixés dans nos esprits par la tradition classique occidentale et jazz (qu'on pourrait appeler un mode relatif), qui sort de l'instrument de M. Gagnon dans cette pièce. Plus précisément, la présence d'un sol# abaissé et d'un ré remonté dans la partie B du Reel Discord peut donner une atmosphère tonale générale mélangeant les modes ionien, myxolydien, lydien et lydien dominant. Ce phénomène, que je choisis ici de définir comme une « ambiguïté modale », ne semble pas être isolé puisque, comme dans le cas de M. Boudreault, plusieurs autres violoneux ont développé des morceaux en « faux ton ». Laura Risk, spécialiste de la musique écossaise, a toutefois attiré mon attention sur un autre type d'échelle qui pourrait être comparée à celle employée par M. Gagnon : celle du « highland bagpipe »²⁶, qui pourrait être un cousin stylistique du violon joué en « faux ton »²⁷. D'autres éléments pourraient possiblement expliquer ce phénomène, telles les difficultés de maîtrise de doigtés, l'isolement d'un musicien ou l'absence de points de référence tonale standard dans son environnement.²⁸

Cette « ambiguïté modale » donne libre cours à plusieurs possibilités au niveau de l'interprétation de la pièce. Le

morceau est donc à son tour repris par divers autres interprètes qui peuvent le retransmettre en résolvant l'ambiguïté d'une façon ou d'une autre, par exemple en fixant un mode plus connu comme le mode majeur ou myxolydien occidental, ce qui tendrait à faire disparaître ce style aujourd'hui. Par contre, des pièces comme « PollHa'Penny/The Rights of Man » de Paddy Canny, nous montrent que d'autres cultures musicales travaillent à préserver, et même à développer, une manière de jouer en « faux ton » qui mérite toute notre attention.

La pièce en détails

Intro : (1----1-) (marqueur du départ)

A

1^{ère}, 3^{ème} mesures : (3---1-3|2-1-7-1) arpège (A) arpège (G), n.p.

2^{ème} mes. : (2-1-3-1|2---2---) broderie supérieure sur pédale de *la*

4^{ème} mes. : (2-1-3-2|1---1---) montée de tierce (type 2) ou double broderie, résolution sur *la*

B

6^{ème}, 10^{ème} mesure : (5-1-b7-6|5-3-5-3) arpège (A7) avec n.p.

7^{ème}, 11^{ème} mesure : (5-6-b7-1|b7-6-5---) arpège (A7) avec 2 n.p. variation 2 de mes. 1

8^{ème}, 12^{ème} mesure : (5-1-b7-6|5-#4-3-1) arpège (A7) avec 2 n.p. variation 3 de mes. 1, présence de note lydienne.

9^{ème} mesure : (3---2-3|2---2---) mouvement conjoint, broderie sup., repos sur la 3^{ce} (G)

13^{ème} mesure : (3---2-3|1---1---) suspension inf. de la tierce (A) repos sur la tonique

Analyse spectrale de quelques notes jouées dans la pièce par rapport au A440²⁹ : A 453 Hz (+13), B 496 Hz (+2,1), C# 1121 Hz (+12,2), D 604 Hz (+17), E 647 Hz (-12,4), F# 754 Hz (+14), G# 819 Hz (-11,6), A 862 (-18)

Accompagnement

C'est sur fond de cuillères, de « faux-bourçons » et de pieds que se dresse la mélodie de cette pièce. C'est avec les talons seulement que M. Gagnon fait la percussion en mettant l'accent sur chaque temps de la pulsation, évitant d'utiliser la plante du pied comme le font la majorité des violoneux. Deux éléments renforcent l'image de musique ancienne, très courante dans ce style : d'abord le rythme des pieds et des cuillères nous rappelle le son du pas constant d'un cheval tirant un chariot, ensuite la présence

23. « Woohoo! »(27 sec), « Yeheee! »(44sec), « Woouw! »(46 sec), « Woo! etaiï! » (1min25)

24. Nicolas Boulérice, *vielleux du groupe québécois le Vent du Nord*

25. Des recherches devraient toutefois être poussées davantage avant de tirer une conclusion précise, une idée de la démarche à suivre est exposée dans les notes au bas de l'analyse de la pièce.

26. Selon le site de l'université du Michigan consulté en mai 2007 <http://www-personal.umich.edu>

27. Pour des précisions, voir plus bas dans la mélodie en détails.

28. Analyser les causes de ces phénomènes pourrait être le sujet d'un autre travail.

29. Ce qui pourrait être fait pour tirer des conclusions plus profondes sur ce phénomène :

-Faire une analyse spectrale par rapport à A 453 (2^{ème} corde à vide) pour voir l'écart relatif entre chaque note, et relativement à chaque autre corde à vide (pour vérifier si l'instrument est accordé en quinte juste).

-Comparer avec la chaîne harmonique physique, pour trouver des liens scientifiques.

-Comparer avec l'échelle scalaire des « highland bagpipe » pour trouver des liens stylistiques.

-Agrandir l'échantillonnage

de « faux-bourçons » aux sonorités de vielles à roue, instruments typiquement associés à la France du XVIII^{ème} siècle.

Personnage musical

Ayant souvent déclaré qu'il jouait « de la musique d'origine », faisant référence au style traditionnel de ses ancêtres, Aimé Gagnon retournait toujours au répertoire familial après des visites dans les univers musicaux ramenés, entre autres, de la métropole par son frère Roland Gagnon. N'ayant jamais cherché à remporter des concours ou à développer la vitesse de son jeu, le style d'Aimé Gagnon est plutôt caractérisé par une approche instinctive et sensible de la tonalité et du rythme. En effet, M. Gagnon possède non seulement un coup d'archet caractéristique, mais également une perception particulière de la tonalité qui se traduit d'une façon remarquable dans son jeu mélodique. Fort d'un répertoire formé de pièces de danse tout à fait unique, il est, pour toutes ces raisons, un sujet particulièrement intéressant pour l'étude du style traditionnel québécois.

Le style québécois et l'analyse

L'énergie et l'authenticité m'apparaissent comme des éléments cruciaux quand vient le temps de comprendre le style « québécois ». En effet, bien des gens vont plutôt mentionner ces aspects plutôt que la technique quand ils parleront de leur attachement à la musique et aux rituels associés à la tradition québécoise. En essence, la tradition se vit plus qu'elle ne s'analyse.

Malgré cela, une démarche analytique permet d'avoir un nouveau regard sur le répertoire et peut servir dans l'interprétation et la transmission du style musical québécois. Elle peut également permettre de développer des concepts débouchant sur une vision personnelle de la composition d'inspiration traditionnelle.

À la lumière des analyses présentées dans cet article, on peut remarquer que de façon générale, les quatre mélodies à l'étude sont constituées de mouvements conjoints, de motifs d'arpèges et de pédales. À ces mouvements se greffent des ornements et des approches comme des broderies, des notes de passage ou des échappées. Tous ces mouvements s'articulent en croches dans une grande densité mélodique. Chaque pièce se distingue pourtant au niveau énergétique (phrasé, dynamique, vitesse), rythmique (usage de notes longues, de respirations), modal (le phénomène d'ambiguïté modale, par exemple) et structurel (forme, enchaînement de sections et variation).

Qu'il s'agisse du coloré Louis « Pitou » Boudreault, de l'énergique Jos Bouchard, du méticuleux Joseph Allard ou du sensible Aimé Gagnon, les musiciens abordés dans cet article ont porté et développé un style musical en ébullition avec fougue et authenticité. Bon nombre de solistes ont

repris le flambeau après eux. Les Michel Bordeleau, Claude Méthé et Richard Forest, pour en nommer quelques-uns, contribuent à leur tour à garder le répertoire vivant et à le développer par la transmission du répertoire établi et par la composition d'inspiration traditionnelle.

De la tradition à la composition

Inspiré par le répertoire et par la démarche des interprètes et compositeurs d'inspiration traditionnelle qui m'ont précédé, et guidé par mes réflexions personnelles sur l'identité culturelle à notre époque, je me retrouve à mon tour à explorer le style québécois, à mi-chemin entre l'ethnologie et la composition. Ma démarche artistique s'oriente vers une écriture à la fois enracinée dans les traditions musicales québécoises et ouverte sur les musiques modernes et dites savantes³⁰.

Je travaille donc à partir des formes traditionnelles (reels, giges, marches, brandys et valse) en m'inspirant de l'énergie du style québécois et en jonglant avec des concepts mélodiques (densité, motif et rythmique mélodique) rencontrés au cours d'analyses de musique traditionnelle.

Je puise également dans le vocabulaire des grandes traditions musicales institutionnalisées comme le jazz et la musique classique afin d'élaborer un alliage réfléchi. Comme c'est le cas pour plusieurs musiques du monde qui circulent à travers le globe, j'explore également les instruments électriques et les effets numériques en m'inspirant des atmosphères et des textures de la musique électronique et du rock. Cette ouverture a pour but de faire éclater le contenu de mon matériau au niveau textural, mélodique, modal, harmonique et structurel de manière à faire ressortir le caractère universel de la musique traditionnelle québécoise.

Voici donc un exemple concret de l'application d'un concept analysé plus haut dans mon processus de composition.

Télescope (p.36)

Un des exemples les plus clairs de recherche motivique dans mes premiers ouvrages en composition d'inspiration traditionnelle se trouve au cœur de la pièce *Télescope* de l'album du même nom. En effet, cette pièce est construite à partir d'un motif retrouvé à la 8^{ème} mesure du reel de l'enfant. J'ai nommé ce motif le « télescope diatonique » après avoir entendu le terme « télescope » utilisé par Reno De Stefano dans un cours de formation auditive jazz à l'Université de Montréal en référence à une double approche chromatique. Dans *Télescope*, j'ai développé ce motif dans un contexte diatonique.

30. Voir mémoire de maîtrise

Figure 1 : Motif et variations dans *Télescope*



En effet, le motif de base est une approche bilatérale de la tonique dans le mode éolien (de *la*). Il est exposé à la mesure 11 (voir fig. 1).

Ce motif joue un rôle central dans la construction de la mélodie de *Télescope* et aboutit presque toujours sur une note plus longue qui sépare les mots ou les phrases lancées par le motif.

À la mesure 14, le motif est allongé. Il converge vers la tonique en deux étapes, donc deux intervalles mélodiques (5^{te} et 3^{ce}). Le « télescope » sera repris en ostinato (mesures 20-24), puis varié de différentes façons tout au long de la pièce.

Notez que l'exposition la plus allongée du motif se retrouve dans l'introduction aux mesures 5 à 8 et se décline en quatre étapes (9^e, 7^e, 5^e et 3^e). Aux mesures 9 et 10, ce même enchaînement d'intervalles est repris en blanches de façon harmonique. Ils sont plaqués énergiquement à la manière d'un marqueur de départ traditionnel.

En général, il est difficile pour un artiste d'établir des liens directs entre composition et analyses puisqu'il s'écoule généralement du temps entre l'étude et la création. L'influence des artistes ou de mentors reste pourtant un facteur majeur qu'elle soit consciente ou non. Le cas de la pièce *Télescope* reste pour moi un cas particulier puisqu'elle a été élaborée directement en lien avec un motif analysé. Chose sûre, le processus d'analyse permet d'assimiler du vocabulaire et de le développer.

Conclusion

L'étude du répertoire traditionnel québécois permet de réaliser la grande richesse d'un style porté par le caractère et le jeu unique de ses interprètes et de ses compositeurs. Pour le musicien, l'analyse peut avoir un impact important sur le sens analytique et le développement d'un processus créatif en interprétation et en enseignement. Pour le compositeur, elle peut servir d'assise à la compréhension du style traditionnel québécois, et/ou de tremplin vers des idées complètement originales.

Pour la communauté Trad au Québec, le défi de faire rayonner la musique québécoise en dehors de ses réseaux traditionnels est bien réel et appelle tout son savoir-faire. J'espère que cet article aidera à nourrir la curiosité et l'effervescence de la communauté actuellement rassemblée autour de la musique traditionnelle québécoise et qu'elle ouvrira davantage de ponts vers les autres communautés musicales au Québec et dans les institutions d'enseignement supérieur, qui doivent jouer un rôle de premier plan dans son rayonnement.

Médiagraphie

Livres

STRAUS, Joseph N., 2005, « Introduction to POST-TONAL THEORY third edition », New Jersey, Prentice Hall, 273 pages

CARLES, Philippe; CLERGEAT, André; COMOLLI, Jean-Louis. 1994. *Dictionnaire du Jazz*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1383p.

COLLECTIF, 1996, « Dictionnaire de la musique », Dir : Marc Vignal, Paris, Larousse-Bordas, 2059 pages.

FERLAND, Richard. 2003. *Écriture linéaire une approche didactique*. Montréal, CCDMD, 125p.

LABBÉ, Gabriel.1995. *Musiciens traditionnels du Québec, 1920-1993*. Montréal, VLB Éditeur, 268p.

LABBÉ, Gabriel.1977. *Les pionniers du disque folklorique québécois, 1920-1950*. Montréal, l'Aurore. 216p.

ORNSTEIN, Lisa,Août 1985. *A life of music: History and repertoire of Louis Boudreault, traditional fiddler from Chicoutimi*. Québec, Université Laval. 301p.

Enregistrements

ALLARD, J. 1999. « Reel de L'enfant », Joseph Allard (1873-1947) le prince des violoneux, Reels et Cotillons - Enregistrements 1928 à 1932.(CD). Lanoraie, Transit. TRCD 9513

BOUCHARD, J. 9/1974. « Reel Le Tamanoir ». *Jos Bouchard, violoneux de l'Île d'Orléans*. (33 t.). Laval, les productions Le Tamanoir inc.(collection Portrait du vieux Kebec). Op-221

BOUDREAU, L. s.d. « Gigue à ma marraine, Alfreda », Louis «Pitou» Boudreault, violoneux, Saguenay-Lac St-Jean. (33 t.). Québec, les productions Le Tamanoir inc. (collection Portrait du vieux Kebec) op-219

BOTHY BAND, 1976.« The Balintore Fancy », *Old Hag You Have Killed Me*,Polydor 2383417 Green Linnet 3005

CANNY, Paddy, « Poll Ha'Penny/ The Rights of Man », Traditional Music From The Legendary East Clare Fiddler.

GAGNON, A. 1998. « Casse Reel », *Aimé Gagnon violoneux d'origine*. (CD). Pierrefonds. Danielle & Yves Gagnon. GAGCD 26421

GAGNON, A. s.d.«Cos-reel discord (calédonia, 2^e partie) ». *Acadie et Québec « Documents d'enquêtes »*. RCA Victor. LCP-1020

GRANT, A. 1977. « March, Strathspey and Reel: Miss H L MacDonald of Dunach/ J F MacKenzie/ Captain MacDiarmid », *Angus Grant Highland Fiddle*. (LP). Topic Records

MAC ANDREW, H. « Mrs.Jamieson'sFavourite », *Scottish Violin Music Volume 1*, (CD).

Sites Web

<http://www.thecanadianencyclopedia.com> (3 Mai 2007/ 25 janvier 2018)

<http://www.mnemo.qc.ca/> (27 Avril 2007)

<http://www-personal.umich.edu/~emacpher/pipes/acoustics/pipescale.html> (6 Mai 2007)

<http://www.thesession.org/recordings/display/1078> (7 Mai 2007)

<http://scottishfiddle.org/angusgrant/> sur Angus Grant (7 mai 2007)

<http://www.mustrad.org.uk/reviews/canny.htm> sur Paddy Canny (7 Mai 2007)

Liste des partitions et mp3 qui suivent

Titre	Interprète	Compositeur
Reel de l'enfant	Joseph Allard	Inconnu
La gigue à ma marraine Alfreda	Louis « Pitou » Boudreau	Louis « Pitou » Boudreau
Reel Le Tamanoir	Jos Bouchard	Jos Bouchard
Reel Discord	Aimé Gagnon	Inconnu
Télescope	Marc Maziade : Banjo, Pieds Robin Boulianne : Violon, Pieds Olivier Hébert : Contrebasse Louis-Joseph Cliche : Claviers	Marc Maziade

Reel de l'enfant

Tiré de REELS ET COTILLONS

Joseph Allard

Forme Intro a1a2 b1b2 a3a4 b3b4 a5a6 b5b6 a7a8 b7b8 a9a10 b9b10 a11a12 b12b12 a13

A Voir La mélodie en détails p.21 pour la signification des numéros en haut de la portée

♩=126-128

Violon

Guitare

1 7 1 3 2 7 5 7 6 4 4 3 4 3 2 2 7 idem 1ère Mesure 6 1 7 2 1 5

5 idem 1ère Mesure idem 2e Mesure 3 1 2 7 1 6 5 3 1 4 6 2 5 3 1 3 5 2 4 6 2 5 3 1 1 1

B

10 1 5 3 5 5 1 3 1 4 1 3 1 2 1 2 3 idem 10e Mesure 1. idem 9e Mesure 2. idem 8e Mesure

15 finale du a13

Marc Mazade 2007

[Écoutez ou téléchargez le mp3](#)

Gigue à ma marraine Alfreda

Forme Intro a1a2 b1b2b3 a3a4 b4b5b6 a5a6 b7b8

Louis "Pitou" Boudreault

♩=116-120

A

Violon

Pieds

5

9 **B**

répète 3 fois

*: M. Boudreault utilise ici un coup d'archet spécial qui donne parfois une rythmique de triolet

B8

13

* Coup d'archet spécial selon la transcription de Lisa Ornstein

16

Marc Maziade 2007

[Écoutez ou téléchargez le mp3](#)

Reel Le tamanoir (pour Bertrand et Réal)

Forme: a1a2 b1b2 a3a4 c1c2 a5a6 b3b4 a7a8 c3c4 a9a10 b5b6 a11 c5c6

Jos Boucard

Partie d'accompagnement repiquée de a3, b3, c3

A ♩ = 118-124

Violon

Guitare électrique

5

11 **B**

15

Chords: G, Am, D7, D, G, D7, C, C[♯](dim), D, G, G7, C, C[♯](dim), D, G

Écoutez ou téléchargez le mp3

C

19 vib.....

G G⁶ C/G

22 vib.....

D¹³ D⁷ G^{6b13} G/B

25 vib.....

G G G^{#dim} Am⁷

28 vib.....

D^{7/A} D/F[#] Am⁷ 1. 2.

32 Variation mesure 9-10 du a4 Variation mesure 7-8 du a5

3

36 Variation mesure 13 du b2, b4, b5 Variation mesure 13 du b3 Variation mesure 11 du b6

39 Variation mesure 30 du c3, c5 Variation mesure 30 du c4

Reel "discord" ou Casse Reel

Tiré de ACADIE ET QUÉBEC "DOCUMENTS D'ENQUÊTES"

note bourdon, cuillères et pieds repiquée de a1(a4) et de b1(b4)

Aimé Gagnon

A

$\text{♩} = 122$

Violon
en Vielle
A-E-A-E

Cuillères

Pieds

B

$\text{♩} = 120$

6

note bourdon entre ()

2e fois D.C.

10

Marc Mazziade 2007

[Écoutez ou téléchargez le mp3](#)

TELESCOPE

♩=92

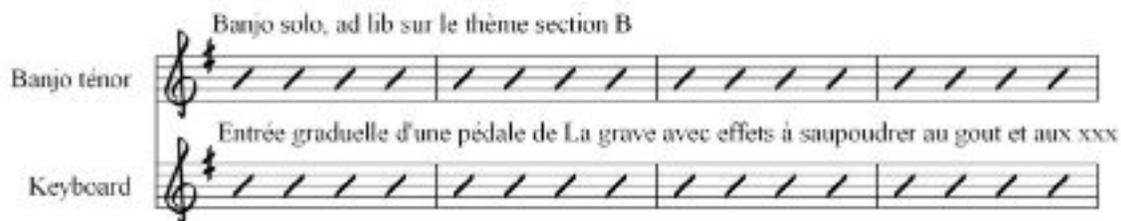
avec Hazade

Banjo solo, ad lib sur le thème section B

Banjo ténor

Keyboard

Entrée graduelle d'une pédale de La grave avec effets à saupoudrer au gout et aux xxx



5

Bj T

Kb

À tempo



A

11 Am

Bj T

Vlon

Kb



15 Am

Bj T

Vlon

Kb



[Écoutez ou téléchargez le mp3](#)

20 Am Am⁶

Bj T

Vlon

Kb

24 Am

Bj T

Vlon

Kb

28 Am

Bj T

Vlon

Kb

33 Am Am⁶

Bj T

Vlon

Kb

37 Am Am⁶

Bj T

Vlon

Kb

B

41 Am G/B C D D C G/B Am

Bj T

Vlon

Kb

Cb

Comping Rhodes

45 Am Am G/B C D

Bj T

Vlon

Kb

Cb

49 D(7) D C G/B Am

Bj T

Vlon

Kb

Cb

53 Am

Bj T

Vlon

Kb

Cb

56 Am G/B C D D C G/B Am

Bj T

Vlon

Kb

Cb

60 G/B Am G F Dm F G

Bj T

Vlon

Kb

Cb



65 Am F G

Bj T

Vlon

Kb

Cb

69 Am F Dm F G

Bj T

Vlon

Kb

Cb

D

Section solo Violon/Banjo

74 Am F G

Bj T

78 Am F Dm F G

Bj T

83 Am Am⁶

Bj T

87 Am G/B C D D(7)

Bj T

90 D C G/B Am

Bj T

94 Am G/B C D D C G/B Am G/B Am G

Bj T

99 F Dm F G

Bj T

Dal Segno

(E)

103 Am Am⁶

Bj T

Vlon

Kb

Cb

107 Am Am⁶

Bj T

Vlon

Kb

Cb

(F)

111 Am G/B C D D C G/B Am

Bj T

Vlon

Kb

Cb

115 Am Am G/B C D

Bj T

Vlon

Kb

Cb

119 D(7) D C B Am

Bj T

Vlon

Kb

Cb

123 Am G/B C D D C G/B Am

Bj T

Vlon

Kb

Cb

127 G/B Am G F Dm F G

Bj T

Vlon

Kb

Cb

G

132 Am F G

Bj T

Vlon

Kb

Cb

136 Am F Dm F G Am

Bj T

Vlon

Kb

Cb

Le keyboard finit seul