

ODYSSÉE MUSICALE CANADIENNE :

La voix invisible



MANUEL DE L'ENSEIGNANT



**Fier de commanditer
Odyssée musicale canadienne.**

**Nous collaborons avec Odyssée
musicale canadienne afin de
jouer un rôle déterminant
dans nos collectivités.**

M04199 (0610)





Odysée musicale
canadienne :
La voix invisible

Manuel de l'enseignant

© Odysée musicale canadienne 2003 et 2010

Recherche et rédaction : Deborah Davis (B.A., McGill) et Naomi Ventura (B.A., B.Ed., Université d'Ottawa). Révision : Dr. Elaine Keillor (Ph.D., Université de Toronto, Chaire, Société pour le patrimoine musical canadien, Université Carleton).
Conseillers de rédaction : Raissa Marks (B.Sc., McGill) et Louis Davis (D.C.S., B.C.L., LL.B., McGill). Traduction : Robert Fontaine.

© Odyssée musicale canadienne 2003 et 2010

24-21 rue Midland
Ottawa, ON. K2H 8P6
Tel : (613)-596-6843
Site web : www.cmod.ca

Tous droits réservés.

Toute reproduction intégrale ou partielle de ce manuel par quelque moyen que ce soit y compris électronique ou mécanique, photocopie, enregistrement ou par tout système de stockage et de récupération de données est strictement interdite sans l'autorisation écrite de l'éditeur.

Imprimé au Canada.

L'éditeur s'est engagé à strictement respecter les droits d'auteur des titulaires pour l'ensemble du contenu du présent manuel. Pour toute question relative aux droits d'auteur ou à la reproduction du contenu de ce manuel, s.v.p. s'adresser à l'OMC.

REMERCIEMENTS

L'Odyssée musicale canadienne tient à remercier de leur appui
les individus et organismes suivants :

Archie Alleyne - Executive Producer, E.O.J. Productions

Peter Beaudoin pour sa recherche et le partage de ses connaissances

Professeur Gerry Cammy – professeur d'histoire, Collège Héritage et animateur
de la tribune téléphonique sur les ondes de CFRA

Clifford Ford – Clifford Ford Productions

Professor Chad Gaffield – Directeur fondateur de l'Institut d'études canadiennes,
Université d'Ottawa

Mike Giunta – Directeur musical, CHEZ 106

Sheila Hamilton - The Canadian Country Music Association

Bill King - The Jazz Report

Mitchel Kitz - The Canadian Music Centre

Mark Miller – historien de jazz, The Globe & Mail

Division de la musique, Bibliothèque et Archives Canada

Nepean Public Library

Ottawa-Carleton District School Board

Bibliothèque publique d'Ottawa

SOCAN et ses bureaux à travers le pays

MERCI À NOS COMMANDITAIRES

C'est avec reconnaissance que l'Odyssée musicale canadienne souligne l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme des études canadiennes, ministère du Patrimoine canadien ainsi que l'appui de tous nos commanditaires pour la réalisation de ce projet.

Ce projet a reçu l'aide financière du Programme des études canadiennes, ministère du Patrimoine canadien. Les opinions exprimées n'engagent pas le gouvernement du Canada.



PRINTOMATIC



Avant-propos

Certains observateurs ayant noté un déclin dans l'intérêt porté à l'histoire depuis quelques temps, il est d'autant plus important de souligner le travail acharné de ceux et celles qui répondent à la demande toujours croissante pour du matériel pédagogique dynamique et novateur susceptible d'éclairer le relief historique canadien. Les plus intéressantes de ces nouvelles initiatives pédagogiques dépassent largement les méthodes traditionnelles qui reposaient sur les manuels arides et la mémorisation passive de noms et de dates. La nouvelle pédagogie aborde une pluralité de sujets qui explorent l'histoire du Canada dans toute sa complexité et sa richesse, invitant ainsi les étudiants à devenir les architectes actifs de leur propre éducation.

Abordant la matière de façon créative et irrésistible, Deborah Davis et ses collaborateurs sont à l'avant-garde de ces méthodes pédagogiques novatrices visant à apporter un souffle nouveau à l'histoire canadienne. Leur approche souligne comment la musique peut stimuler, inspirer et informer les étudiants sur les plus importants événements sociaux et culturels qui ont transformé et forgé le Canada contemporain. Depuis quelques années, j'ai eu le plaisir de témoigner personnellement de l'engouement des étudiants pour cette rencontre avec le patrimoine musical canadien. Je demeure depuis ce temps un inconditionnel de cette approche pédagogique. J'ai vu jaillir dans les yeux de ces étudiants la flamme d'un regard nouveau porté sur l'histoire canadienne ; non plus passifs, ils devenaient des témoins, activement branchés sur la scène où déferlait merveilleusement en sons et en images notre riche héritage musical.

Offrons nos remerciements les plus chaleureux à Deborah Davis et à toute son équipe pour la grande qualité du travail accompli. Grâce à leurs efforts, les étudiants peuvent dorénavant entreprendre un voyage dynamique et irrésistible à travers l'histoire du Canada.

Chad Gaffield, Ph.D., professeur d'histoire, Chaire de recherche de l'Université, directeur fondateur de l'Institut d'études canadiennes, Université d'Ottawa

Table des matières

REMERCIEMENTS	iv
MERCI À NOS COMMANDITAIRES	v
Avant-propos.....	vi
Introduction	1
Musique autochtone	4
Musique Inuit.....	5
La musique des Premières Nations	8
Musique folklorique	14
Terre-Neuve	16
Île-du-Prince-Édouard	17
Nouvelle-Écosse et Nouveau-Brunswick	17
Le Québec	19
Ontario et les Prairies.....	23
Colombie-Britannique	24
Musique folklorique contemporaine	24
La musique classique	26
Musique militaire	27
Opéra.....	28
<i>Colas et Colinette ou Le Bailli dupé</i>	28
<i>The Widow</i>	28
<i>Leo, the Royal Cadet</i>	29
<i>Louis Riel</i>	30
Musique orchestrale et musique de chambre	31
La musique classique au 20e siècle	32
La musique country	34

Pop-rock	38
La musique pop.....	39
La musique rock	39
Le jazz	43
Le jazz traditionnel et le dixieland	47
Le bebop	48
Les grands orchestres de jazz.....	48
Le troisième courant ou « third stream »	49
Le jazz contemporain.....	49
Le jazz fusion et le jazz latin.....	49
Le jazz d'avant garde	50
Les prix Juno	51
Projets et activités pédagogiques	52
Ressources additionnelles	56
Références photographiques	57
Ouvrages consultés	59
Notes	60

Introduction

L'histoire de la musique au Canada renferme une telle diversité, une telle richesse, qu'il nous faudrait une encyclopédie en plusieurs volumes pour la raconter en détail. Le manuel que vous tenez présentement se veut un outil pédagogique complémentaire au spectacle *Notre patrimoine canadien : une odysée musicale, A Musical Taste of Our Canadian Heritage*. Utilisé comme manuel indépendant du spectacle, il représente pour les étudiants et leurs professeurs une introduction colorée et dynamique à l'étude de la culture musicale canadienne. Vous trouverez également à la fin du manuel de nombreuses suggestions d'activités pédagogiques qui peuvent être adaptées à différents groupes d'âges.

En 1989 j'ai mis sur pied Choonga Changa Productions dans le but de créer des productions de théâtre musical spécialement conçues pour les jeunes. Ces productions présentées dans les écoles exploraient un éventail de thèmes historiques en les jumelant avec différents genres musicaux.

La première de ces nouvelles productions d'envergure s'est penchée sur l'évolution du jazz et avait pour titre *What is This Thing Called Jazz?*. Pour accompagner ce spectacle, j'ai aussi élaboré un manuel de l'enseignant de dix pages. En plus d'être présenté dans les écoles, ce spectacle a été – pendant trois ans- l'événement clé entourant une nouvelle initiative, la journée de la famille, présentée dans le cadre du Festival international de jazz d'Ottawa.

Sur le plan personnel, le travail de recherche engendré par la création d'une telle production musicale s'est avéré pour moi une expérience des plus enrichissantes. Au fur et à mesure que mes recherches avançaient, je prenais conscience de l'influence et du rôle important de la musique jazz dans l'histoire de l'Amérique (par ex. son rôle dans le mouvement vers la déségrégation) ainsi que l'influence de différents événements historiques, culturels, sociaux et technologiques sur l'évolution et la popularité de la musique.

C'est à la lumière de ces idées que j'ai entrepris en 1998 de créer une production intitulée *Notre patrimoine canadien : une odysée musicale*. Je cherchais ainsi à présenter l'histoire de la musique et l'histoire du Canada en parallèle et ce, d'une manière qui serait non seulement divertissante et éducative pour les étudiants mais aussi émouvante, mémorable et enrichissante. Surtout, je voulais offrir un spectacle à la hauteur de notre riche histoire musicale et sociale en espérant que celui-ci saurait attiser chez les étudiants la fierté de leur patrimoine canadien dans toute sa couleur multiethnique.

Le projet a évolué au fil du temps pour devenir aujourd'hui une production dynamique bilingue – et même multilingue – d'une durée de quatre-vingt-dix minutes. La production compte aujourd'hui plus de 50 chanteurs, danseurs, comédiens et musiciens (incluant des artistes autochtones, inuit et métis) et présente plus de 80 pièces musicales (sous forme surtout d'extraits, de pots-pourris et d'ouvertures) ainsi qu'un éventail spectaculaire de changements de costumes adaptés aux différents tableaux.

Le spectacle – encensé par la critique et acclamé par le public - ainsi que son manuel pédagogique sont le fruit de nombreuses années de travail et de réseautage. Je vous invite à consulter notre site Internet pour lire les nombreux commentaires positifs que nous avons recueilli au fil des ans. De nombreux individus et associations ont épaulé mes efforts et je tiens à souligner l'appui du gouvernement fédéral (la Fondation du millénaire et le ministère du Patrimoine canadien), La Gendarmerie royale du Canada, Ottawa Little Theatre, l'Institut d'études canadiennes de l'Université d'Ottawa, la Société pour le patrimoine musical canadien de l'Université Carleton, la ville d'Ottawa, la SOCAN, Wall Sound and Lighting, les Éditions Scholastic Canada, Yamaha Music, la

Fondation de la Compagnie de la Baie d'Hudson, l'Association des musiciens d'Ottawa-Gatineau, Ottawa Carleton District School Board, Parker Prins Lebano, Drache LLP, IBM Canada, la Fondation de la Cour des arts d'Ottawa, CTV Ottawa, Max Keeping, le professeur Gerald Cammy, CFRA, Printomatic, Tina and Company, Enviro Copies, Collective Cookie, Ottawa Jewish Historical Society, Barrett Palmer Models, Alan Dean Photography, e-Pals, A.K.A. Artists Management Ltd., Turtle Island Tourism Company, Aboriginal Experiences, Bibliothèque et Archives Canada, Administration du Tourisme et des Congrès d'Ottawa, le Front des artistes canadiens, Richard Robinson Academy of Fashion Design, Société du Musée canadien des civilisations, Cherun Design Inc., Liette Beaudoin, ainsi que tous les membres de la troupe et de l'équipe technique et tous les bénévoles qui se sont dévoués en grand nombre au fil des ans.

Au cours des dix dernières années, un commanditaire s'est particulièrement distingué par son encouragement, ses conseils, son appui financier et ses judicieux commentaires et je tiens à souligner les efforts de TD à qui nous devons une fière chandelle et en particulier à Cathy Jowsey, directrice des relations communautaires Banque TD Canada Trust et Alan Convery, gestionnaire des relations communautaires nationale du Groupe Banque TD.

Depuis décembre 2003, date de rédaction de cette introduction, *Notre patrimoine canadien : une odyssée musicale* a été présenté devant plus de 12 000 étudiants, enseignants et parents à l'auditorium de l'Adult High School ainsi qu'au Théâtre Centrepointe d'Ottawa. Il a aussi été présenté dans le cadre d'une conférence internationale sur l'apprentissage permanent parrainée par Développement des ressources humaines Canada et l'OCDE qui s'est déroulé au Château Laurier d'Ottawa en décembre 2000. Le spectacle a aussi été présenté en tête d'affiche devant plus de 10 000 personnes sur la colline du Parlement lors des festivités de la fête du Canada le 1^{er} juillet 2001.

Depuis, des milliers d'étudiants ont assisté au spectacle. Le grand public a aussi applaudi la production lors de soirées de gala soulignant le cinquième anniversaire au Théâtre Centrepoint et le dixième anniversaire au Musée canadien des civilisations en juin 2010. Le MCC est notre scène attitrée depuis 2009.

Cette modeste mise à jour de l'introduction ainsi que quelques révisions mineures apportées au texte sont effectuées en conjonction avec une nouvelle traduction française du manuel qui vient tout juste de voir le jour, ce qui représente un nouvel échelon important dans l'évolution de ce projet qui se veut un vibrant hommage aux riches traditions musicales et multiculturelles de notre beau pays. La version française de ce manuel n'aurait jamais vu le jour sans l'appui de TD Canada Trust à qui je dis encore une fois, à mon nom et au nom de tous les étudiants et enseignants qui pourront en profiter, un gros merci !

Pour en savoir plus au sujet des spectacles à venir, des manuels pédagogiques ou pour toute autre question, veuillez s.v.p. communiquer avec moi par téléphone, courriel ou courrier traditionnel ou visitez notre site Web au www.cmod.ca.

Deborah Davis

Directrice Exécutive

Odyssée musicale canadienne

Les critiques sont unanimes :

« Ce manuel n'est rien de moins que le fruit d'une brillante idée. Il présente non seulement l'histoire du développement de différents genres musicaux, mais également l'histoire du Canada tout entier. Il nous offre aussi un tour d'horizon de ce vaste pays en posant un regard sur le développement sociologique de nos territoires et provinces. Enseignant à l'université et au niveau collégial, je n'aurais aucune hésitation à utiliser certains chapitres dans mes cours ou de recommander ce manuel à l'ensemble du milieu de l'éducation. Il s'agit tout simplement d'un excellent outil pédagogique ».

Professeur Gerald Cammy, Collège Héritage,
Gatineau et animateur d'une tribune téléphonique sur les ondes de CFRA

« À mon avis ce manuel représente un approche novatrice. En explorant le riche patrimoine musical canadien, le manuel fait aussi la lumière sur le rôle joué par les différentes manifestations d'identité culturelle dans le renforcement du tissu social de notre pays. Nos lois et notre système parlementaire ne représentent qu'une partie de notre équation sociale ; toutes les manifestations culturelles, dont la musique est une composante fondamentale, viennent compléter l'image.

Plus précisément, la valeur réelle du manuel réside dans chacune de ses trois parties :

- dans l'organisation et la disposition logique du matériel hétérogène, ce qui favorise une entrée en matière efficace ;
- dans la suggestion de projets de recherche intéressants et d'activités adaptés à des étudiants de tous les âges possédant différents niveaux de connaissances musicales ; et
- dans le répertoire de sites Web, d'enregistrements et de films pertinents qui peuvent servir de matériel pédagogique aux professeurs et aux étudiants ».

Professeur Paul Benoit, Ph.D.,
Consultant pour les relations avec les gouvernements

Musique autochtone



Musique autochtone

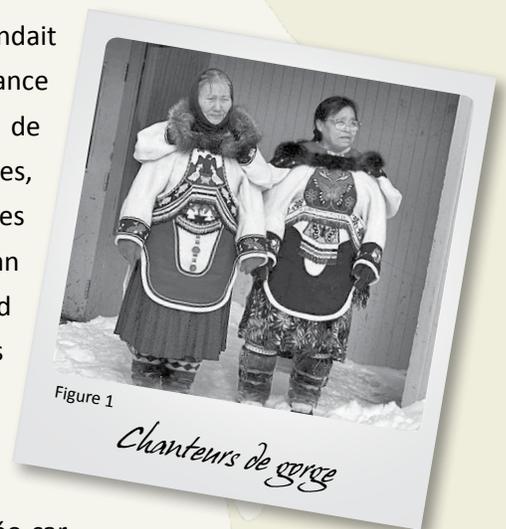
Nos Premières nations habitaient le Canada depuis au moins dix mille ans avant l'arrivée des premiers explorateurs sur nos côtes; Ils représentent donc le point de départ essentiel pour toute étude des traditions musicales canadiennes. Pour les Inuits et les autres peuples autochtones, la musique pouvaient traduire presque tous les aspects importants de la vie quotidienne, exprimer les émotions et raconter la vie. Le chant en particulier occupait une place de choix dans le quotidien.

Musique Inuit

Dans la vie des Inuits, la musique était omniprésente. On l'entendait sous forme de berceuses - à la naissance et tout au long de l'enfance - et aussi dans les contes chantés qui enseignaient les habitudes de vie aux enfants. Ces chansons, souvent accompagnées de danses, représentent une grande richesse culturelle et sont gardiennes des croyances populaires. La majorité des chansons et danses inuit d'antan racontent des expéditions de chasse et de pêche dans le Grand Nord en évoquant tous les succès et les déceptions. Souvent ces chansons qui étaient de véritables récits de voyages comportaient des descriptions poétiques évoquant la beauté de la nuit arctique ou la bienvenue du soleil printanier. Dans ces chansons il était important, voire même magique, d'inclure des références à la météo car une météo favorable influençait positivement la chasse. Les chamans, appelés aussi guérisseurs, chantaient des paroles magiques afin d'obtenir la faveur des esprits. Ils priaient pour une météo clémente car une tempête rendait la chasse impossible. Si les hommes ne pouvaient chasser, leurs familles seraient menacées par la famine. En d'autres mots, les paroles des chansons étaient le reflet réel des émotions, des aspirations et des croyances du compositeur.

Au fil du temps, la musique inuit se transforme; les syllabes, les mélodies et les rythmes devenant tous plus complexes. Par conséquent, les chanteurs doivent générer une plus grande passion et se dépenser physiquement davantage. Dans de nombreuses chansons inuit, les syllabes ayaya ou a-ya-ya sont des éléments de liaison importants. Ceci dit, à l'exception des jeux vocaux, les chansons inuit comportent toujours des paroles significatives. Les composantes linguistiques, les expressions vocales et faciales, le tempo, le rythme et les mouvements de danse sont autant d'indices qui nous révèlent le sens d'une chanson.

Il arrivait qu'une chanson soit accompagnée par un petit tambour semblable à un tambour de basque avec une membrane en peau de chevreuil, de caribou ou de mouflon de montagne. Parfois la « peau »





Le climat occupe une place si importante chez les Inuit que leur vocabulaire compte un très grand nombre de mots pour désigner la neige sous toutes ses formes. Chacun de ces mots possède un sens particulier (par ex. pour préciser le type de neige) Puisque les chansons inuit décrivent souvent la météo, c'est presque impossible pour nous d'imaginer le nombre de chansons où la neige occupe une place importante!

<http://www.rt66.com/~srlee/OOOWOO/eskimo.html>

du tambour était une pièce d'intestin ou d'estomac de morse ou de baleine. Les Inuit de l'est et du centre de l'arctique canadien n'utilisaient pas le tambour de la même façon que ceux du delta du Mackenzie (Inuvialuit). Les Inuit du centre et de l'est jouaient leurs tambours dans un gaggi c'est-à-dire une structure formée de 3 ou 4 igloos emboîtés les uns dans les autres. Leurs tambours, parfois appelés qilaut ou kei-is-o'u-tik (les noms sont différents selon la région) étaient relativement gros. Pour la membrane on utilisait la peau grattée d'une femelle caribou ou d'un veau caribou. Cette peau était fortement tendue sur un étroit cadre de bois, rond ou de forme ovale, et attachée au moyen de bandes de babiche ou de cuir cru serrées autour du cadre. La peau du tambour est appelée « l'oeil ». Elle est mouillée et bien étirée avant d'être fixée afin qu'elle puisse émettre un véritable grondement puissant et mystérieux. On ne frappait jamais la peau directement mais on frappait plutôt le rebord du tambour avec un bâton court et épais. On tenait le tambour avec une main au moyen d'une courte poignée fixée au cadre. Le musicien se devait d'être habile et fort car la taille du tambour pouvait varier entre 18 pouces et trois pieds.

L'utilisation que font les Inuit de l'est et du centre de l'arctique de leurs percussions se distingue de l'approche percussive des Inuvialuit du delta du Mackenzie principalement par le nombre de percussionnistes jouant en même temps. Dans l'est on entendait seulement un tambour à la fois, celui-ci étant joué par le danseur même. Dans le delta du Mackenzie, on formait un groupe qui comptait plusieurs percussionnistes. Les cérémonies comportaient également des groupes de danseurs, regroupés selon le sexe, qui racontaient une histoire avec leurs gestes.

Les Inuvialuit du delta du Mackenzie jouaient leurs tambours dans une « maison de danse » (appelée kashim, kasim, ou kashga), lieu d'importantes célébrations, festivals et récits. Ces maisons étaient érigées au moment de l'arrivée des gens pour la fête. Jeunes et vieux chantaient alors de nombreuses chansons et dansaient longtemps, parfois de 10h00 à 22h00. Certaines danses spéciales qui comportaient des sauts (agkuarmiugtut) nécessitaient le port de costumes et coiffures spécifiques et impliquaient souvent la participation d'un couple marié.



Figure 2
Fête Inuit avec percussionnistes
Inuïat à Barrow en Alaska

Dans le but de transmettre d'une génération à l'autre leurs récits traditionnels, les Inuit se rassemblaient dans les maisons de danse au cours des longues nuits d'hiver pour écouter et regarder les conteurs. Dans le village, le conteur était un personnage populaire qui avait appris les mythes et légendes inuit de ses aînés. Le conteur n'utilisait pas que la parole pour raconter ses histoires, il employait le chant, la danse, le mime et la gestuelle. Les récits n'étaient pas écrits mais plutôt diffusés selon la tradition orale. Par conséquent, les chansons étaient improvisées, spontanées et souvent modifiées en fonction des circonstances et des occasions. Cependant le message, la morale, demeurait inchangé. Grâce à cette tradition orale, à la musique et aux chansons, les Inuit ont conservé le souvenir de leur histoire et leur culture. Notons aussi que les Inuit reconnaissent le concept du compositeur. Même aujourd'hui, un chanteur donne toujours le nom du compositeur avant de chanter une chanson, à condition bien entendu de le connaître.

Les jeux vocaux sont un autre genre de musique inuit. Il s'agit de chants de gorge qui prennent la forme d'une compétition qui se déroule le plus souvent entre femmes. Les femmes se placent l'une en face de l'autre, très rapprochées, en se tenant parfois même par les épaules. Un partenaire de chaque duo doit remporter le « combat » par le mérite, c.-à-d. en ayant plus d'endurance et une meilleure qualité sonore que sa compétitrice. Ces jeux se poursuivent jusqu'à ce que l'une des deux manque de souffle ou pouffe de rire. Le jeu gagne en intensité au fur et à mesure que les participantes plient les genoux pour ensuite se remonter. Il existe plusieurs types de jeux vocaux qui sont habituellement exécutés par une seule personne à la fois. Ces jeux étaient enseignés aux jeunes enfants par une femme adulte dans le but de développer les aptitudes verbales et linguistiques de l'enfant. Dans la partie sud de l'île de Baffin, y compris la région de l'Arctique québécois, les vocalises étaient basses avec des sonorités gutturales formées de motifs répétitifs, c.-à-d. de répétitions de morphèmes, d'intonation et de modes de respiration. Souvent les sons imitent le cri d'un oiseau ou d'un animal. Dans un des jeux vocaux, appelé quananau, on cherche à recréer le son d'un enfant qui est transporté dans le capuchon d'une robe traditionnelle spécialement conçu à cette fin. (Plusieurs tribus Inuit fabriquaient des vêtements pour femmes qui possédaient un capuchon spécial dans lequel on pouvait placer un enfant. Lorsque la femme se déplaçait, le corps de l'enfant se balançait doucement, créant un son particulier). Les jeux vocaux des inuit Netsilik, Igloodik et Caribou étaient moins gutturaux avec plus de respirations et un sens plus narratif.



Une coutume très répandue chez les Inuit du Groenland, et connue également des Inuit du Canada, pourrait servir de modèle aux peuples du monde entier : Lorsqu'un membre de la tribu avait été humilié ou était victime d'une menace ou d'une attaque, un duel entre lui et son agresseur avait lieu au moyen de tambours et de voix. Devant tout le village, la victime chantait des insultes, soulignant les défauts et les crimes de son ennemi, tandis que celui-ci se tenait debout devant lui. Lorsqu'il s'épuisait, c'était au tour de l'autre de se défendre par les mêmes moyens. (Hofmann 55).

La musique des Premières Nations

En 1535, Jacques Cartier devient le premier explorateur européen à observer la culture musicale des Premières nations. On peut lire ses observations dans *Voyages de découverte au Canada*. Ceux qui ont eu l'occasion d'observer les cérémonies, rites et festins des Premières nations et d'y entendre les chansons et le rythme des tambours ont apprécié la passion, la beauté et la spiritualité qui s'en dégagent. La complexité de la musique autochtone est réellement mise en évidence si l'on considère les grandes différences qui existaient entre les nombreuses nations. Même si certaines ressemblances culturelles entre les différentes nations autochtones sont évidentes, elles se démarquent les unes des autres de manière très significative du point de vue de leurs structures politiques et sociales, de leurs chansons et danses, leurs croyances populaires et leurs manières de vivre. Nous avons noté dans les paragraphes suivants certaines différences qui existent entre les Premières nations de l'est de l'Ontario et du Québec et celles de la côte ouest canadienne.

Les peuples de l'est habitant les rives du Saint-Laurent et des Grands Lacs, les Iroquois par exemple, avaient des chansons aux structures complexes formées de plusieurs sections. Mais malgré cette complexité, un membre de cette culture peut rapidement identifier le sens d'une chanson car chaque catégorie de chanson possède des thèmes mélodiques et/ou des motifs rythmiques spécifiques à ce genre.

Les chansons des autochtones de la côte pacifique et des Rocheuses étaient bien différentes de celles chantées par les Iroquois du centre du pays; bien que répétitives, elles possédaient un caractère plus mélodique. Selon le Dr Marius Barbeau (1883-1969), un grand folkloriste canadien qui a joué un rôle important dans la préservation de la musique des Autochtones, les chansons des peuples de la côte pacifique étaient un reflet de leurs réalités politiques et économiques. Dans ses livres Barbeau traite de la notion des « choses plus grandes et des espaces plus vastes » ce qui relève du concept de la voix invisible. Les Iroquois croyaient que la voix invisible pouvait atteindre le pouvoir invisible qui gouverne la nature et que, par le chant, le chanteur pouvait obtenir l'aide de ce mystérieux pouvoir – tout comme les Inuit qui cherchaient à obtenir des conditions météorologiques favorables à la chasse par leurs chants magiques. « Ainsi, lorsque le chasseur autochtone partait, il chantait en invoquant le succès afin de revenir avec de la nourriture et des peaux pour sa famille. Lorsque le danger le menaçait, il chantait pour obtenir le courage d'affronter son sort. Il croyait que ses chansons donnaient du pouvoir aux herbes médicinales pour la guérison ou de la force aux graines pour des récoltes plus abondantes ».

Cette croyance en la possibilité de contact avec le pouvoir invisible était affirmée par le rôle du tambour. En général, on croyait que les chansons venaient des esprits, tandis que les matériaux de fabrication des tambours et des hochets étaient d'origine terrestre. La musique représentait donc l'union du ciel et de la terre et chaque élément avait un rôle à jouer. Ceci explique pourquoi dans bien des cas le tempo ou débit

des paroles d'une chanson autochtone ne concorde pas avec le rythme joué par le tambour ou le hochet. Le tambour est plus qu'un simple instrument de musique, il représente véritablement la voix des peuples autochtones. Il était, et demeure encore, un instrument sacré qui possède un esprit qui unit la danse et le danseur dans un seul élément de vie indivisible.

L'origine du tambour autochtone remonte à plusieurs siècles avant l'arrivée des Européens en Amérique du Nord. Chaque tribu propose une histoire différente pour expliquer les origines de cet instrument spirituel ainsi que les sources des danses et des chansons. Il existait chez les Premières nations différents types et grosseurs de tambours. Ces instruments étaient souvent peints de couleurs vives et décorés d'images symboliques. Les Iroquois utilisaient surtout des hochets en écaille de tortue. Pour les peuples autochtones qui l'utilisent dans des cérémonies religieuses, la tortue possède une valeur symbolique importante. La légende veut que la tortue ait plongé au fond de l'eau, recouvrant ainsi sa carapace de boue, pour ensuite émerger et former le continent nord-américain. Chez plusieurs tribus autochtones, on appelle l'Amérique du Nord « l'île de la tortue ». Les Iroquois utilisaient aussi le tambour à eau. On jouait également un tambour de bois, aussi appelé « log drum », fabriqué à partir d'une grosse bûche (souvent de cèdre) et joué par plusieurs personnes simultanément. Les peuples de la côte pacifique jouaient un tambour carré en bois qui ressemblait à une boîte. Parmi les autres types de tambours autochtones, mentionnons le tambour double (à deux membranes), le tambourin à cordes, le tambour de planche, les claquettes de bois et les hochets fabriqués avec des Calebasses ou sculptés en bois et remplis de cailloux ou de graines.

La flûte à bec autochtone se jouait seul, sans voix d'accompagnement. On retrouve des variantes de cette flûte chez plusieurs peuples autochtones d'Amérique du Nord incluant les tribus de la côte du Nord-Ouest, des plaines et du plateau, de Terre Neuve, les Mi'kmaq, etc. Souvent, ces flûtes en bois étaient admirablement sculptées et décorées de cuir, de broderies de perles, de plumes, etc. Chaque flûte à fissure comporte entre 4 et 7 trous pour les doigts. D'autres flûtes plus simples, appelées sifflets, pouvaient compter seulement un ou deux trous ou aucun. Idéalement, le son de la flûte possède un vibrato riche. Les jeunes hommes jouaient de la flûte pour courtiser les jeunes filles mais la flûte était aussi utilisée à la guerre pour envoyer des signaux.



Pour les Premières nations, le calumet ou calumet de paix était un objet des plus sacrés. La musique était présente lors des préparatifs de guerre et aussi lors des pourparlers de paix. Le calumet était étroitement lié à toute démarche de paix et utilisé avec des danses et chants d'accompagnement avant toute entreprise importante. (Amtman 179).

Les pow-wows étaient des rassemblements de différents groupes culturels et linguistiques des Premières nations des grandes Plaines septentrionales. Le mot pow wow vient probablement du mot algonquin pau wau qui veut dire guérisseur. On peut retracer les origines de ces rassemblements sur les Plaines septentrionales à la cérémonie annuelle de la danse du soleil, appelée aussi danse de la soif par certaines tribus. Lorsque le gouvernement canadien décide en 1895 d'interdire ces danses, les cérémonies se transforment graduellement en pow-wows. Au cours des pow-wows on peut entendre trois types de chansons : des chansons avec paroles intelligibles, des chansons avec vocables mélodiques (c.-à-d. des syllabes chantées sans sens précis comme dans le cas du chant guttural Inuit) et les chansons qui regroupent des mots et des vocables. Dans la majorité des cas, les chanteurs aux pow-wows s'accompagnent avec des petits tambours à main ou avec des gros tambours traditionnels tendus de peaux en cuir cru ou encore avec des grosses caisses de fabrication commerciale qu'ils jouent en groupe. Les chansons sont présentées dans la langue d'origine du groupe de percussionnistes. Étant donné la diversité des cultures présentes lors de ces fêtes, on développa au fil du temps un langage gestuel permettant la communication entre les différents groupes. Certaines tribus des Premières nations sont disparues au fil des années, mais plus de 70 langues autochtones réparties dans onze groupes linguistiques différents sont encore parlées de nos jours au Canada.

Comme dans le cas de la tradition orale des Inuit, les chansons des Premières nations étaient diffusées et enseignées par les chanteurs lors des rassemblements. Cependant, la majorité des chansons étaient des chansons de groupe dans ce sens qu'elles étaient conçues pour un public. Peu d'entre elles avaient un sens personnel pour le chanteur, c.-à-d. qu'elles étaient rarement le reflet des humeurs ou des émotions d'un individu. Par contre, les solos étaient généralement des chansons de guerriers et appartenaient exclusivement à l'auteur. Chez les Premières nations, le concept de la propriété est bien différent du concept du droit d'auteur accepté aujourd'hui. Les jeunes garçons et jeunes filles dans presque toutes les tribus autochtones du Canada devaient créer une chanson personnelle à la puberté. Pour « découvrir » sa propre chanson, la jeune personne devait habituellement subir une épreuve, par exemple survivre seul pendant un certain temps et entrer en contact, par la voie du rêve, avec un messenger qui lui apportait l'inspiration de la chanson. Ensuite et pour le reste de sa vie, la personne conservait cette chanson comme un talisman et la chantait dans ses moments difficiles. Souvent les chansons étaient la propriété d'un groupe précis qui était identifié par la lignée paternelle ou maternelle. Ainsi, chaque enfant héritait de certaines chansons et ces chansons étaient transmises à la prochaine génération par sa lignée. Parfois, dans le Nord-Ouest par exemple où il y avait plusieurs clans, chaque individu devait utiliser exclusivement les chansons qui étaient la propriété de son clan personnel. Dans d'autres régions, dans les Grandes Plaines par exemple, des sociétés s'organisaient autour de certaines tâches précises (par ex. l'organisation d'un événement social, d'une partie de chasse, etc) et chaque société avait ses propres chansons qui devaient être apprises, chantées et transmises seulement par les membres de cette société. Si l'individu possédait un sac de guérisseur, il devait connaître les chansons qui correspondaient à son sac. Certains sacs contenaient jusqu'à 200 objets et chaque objet avait sa propre

chanson. Dans ce cas, personne mis à part le propriétaire du sac avait le droit de chanter une des ces chansons sauf au moment de faire l'apprentissage du sac et en devenir le propriétaire.

Plusieurs types de chansons étaient étroitement liés à des traditions de danses précises. Chaque chanson avait un but précis et elle était chantée lors d'une célébration spécifique associée à une coutume. On peut distinguer le type de chanson ou son but par les variations rythmiques de la chanson ou de la danse. Les pas de danse sont généralement symboliques; le mouvement circulaire étant représentatif du sens du mouvement de la vie qui varie d'une tribu à l'autre (par ex. dans le sens des aiguilles d'une montre pour les Algonquins et dans le sens contraire pour les Iroquois).

Suite à la guerre de 1812, la vie et les coutumes des peuples autochtones du Canada subissent d'énormes changements. À cette époque, le gouvernement canadien encourage l'immigration, en particulier la venue des habitants des îles britanniques qui s'approprient des terres encore sauvages. Au fur et à mesure que les peuplements blancs se propagent et avancent dans la nature, les Premières nations sont repoussées et obligées d'abandonner leurs territoires traditionnels de chasse, ce qui transforme leur mode de vie traditionnel. Suite à de nombreux traités, les Premières nations cèdent leurs terres à la Couronne en échange de paiements annuels (en dons, en émissions et plus tard en argent) et contre la reconnaissance du statut de réserve pour certaines terres. Malheureusement, plusieurs Premières nations seront incapables de s'adapter aux nouvelles conditions de vie qu'on leur impose. Tout au long du dix-neuvième siècle les populations autochtones seront en déclin; souvent décimées radicalement par la maladie.

Au cours des cent dernières années, d'abord suite à l'arrivée des missionnaires chrétiens dans les régions subarctiques, les croyances des Premières nations ont absorbées les influences du Christianisme. Dès le dix-huitième siècle, les violoneux cri et métis du Centre et du Nord canadien ainsi que les violoneux micmac des Maritimes ajoutent à leur musique traditionnelle des airs de danse celtiques et français qu'ils apprennent des commerçants de fourrures (par ex. Red River Jig ou gigue qui a été composée près de Fort Garry). La mise en place aux 19e et 20e siècles du réseau de pensionnats aura exposé les autochtones à une éducation musicale occidentale et favorisé l'étude du chant et de divers instruments comme le violon, le luth, la mandoline et les claviers, ce qui a eu pour effet de modifier davantage les musiques traditionnelles.

Tandis que la population des Premières nations augmente au cours du 20e siècle, les musiciens autochtones qui cherchent à faire carrière en musique sont confrontés à des défis de taille. En 1914 une modification apportée à la Loi sur les Indiens rend problématique toute participation à des danses, rodéos et spectacles publics hors des réserves en obligeant les autochtones à recevoir l'approbation de l'agent indien local avant de participer. Jusqu'en 1951, date à laquelle une nouvelle modification est apportée à la loi, il était illégal pour un musicien ou chanteur autochtone de se produire dans un établissement qui vendait des boissons alcoolisées ou même d'y entrer.

Dans les années 40 et 50 sur les réserves du sud, de nombreux musiciens forment des groupes semi-professionnels avec guitares, batterie, piano, violon ou accordéon. Au cours des années 70, presque chaque réserve des Premières nations possède son propre groupe rock populaire. Cependant, les nouveaux genres musicaux ne viennent pas nécessairement éliminer le répertoire traditionnel. Lors de danses organisées dans les communautés cri au centre et dans l'ouest du pays, les musiciens présentent en alternance une musique rock « dure », des chansons country et même des giges. Au début des années 90 des radios communautaires autochtones installées sur les réserves entrent en ondes et jouent un rôle primordial dans l'unification de la musique des Premières nations. Ces radios communautaires diffusent alors un éventail de musique allant du style pow-wow en passant par le country, les productions musicales locales et les grands succès du palmarès populaire.

À l'automne 2002, un organisme appelé Aboriginal Voices Radio Inc. voit le jour dans le but de mettre sur pied un réseau radiophonique national autochtone baptisé Aboriginal Voices Radio Network (AVRN). L'AVRN se donne comme objectif la création d'un outil de communication entre la population autochtone urbaine en pleine croissance et la population autochtone plus rurale. Le CRTC a accordé des licences à AVR pour l'exploitation d'un réseau autochtone de radio par satellite comprenant une tête de réseau installée à Toronto ainsi que des chaînes intermédiaires à Calgary, Vancouver et Ottawa.



En plus d'être une chanteuse autochtone canadienne bien connue, Buffy Sainte Marie a aussi été un personnage populaire de l'émission Sesame Street. En 1976 Buffy et son fils Dakota Wolfchild Starblanket participent pour la première fois à Sesame Street qui les accueillera pendant les cinq prochaines saisons. Elle cherche alors à communiquer aux jeunes téléspectateurs que « les Indiens existent encore ». Sa chanson Up Where We Belong enregistrée par Joe Cocker et Jennifer Warnes pour le film An Officer and A Gentleman lui mérite un Oscar en 1982.

<http://imusic.com/showcase/contemporary/buffystmarie.html>

La musique autochtone telle qu'elle existe à l'extérieur des contextes traditionnels a bien changé au fil du temps, se fusionnant avec la musique country, la musique pop et le gospel. Il existe toujours cependant des parallèles clairs entre les genres. Les éléments fondamentaux qui font l'originalité de la musique autochtone sont toujours bien vivants. Les compositions autochtones sont l'expression et le reflet des réalités physiques et culturelles particulières qui ont formées les sociétés autochtones. Des artistes comme Susan Aglukark et Lawrence Martin utilisent autant les langues traditionnelles que l'Anglais et le Français afin de garder un contact avec la communauté autochtone. On ne doit

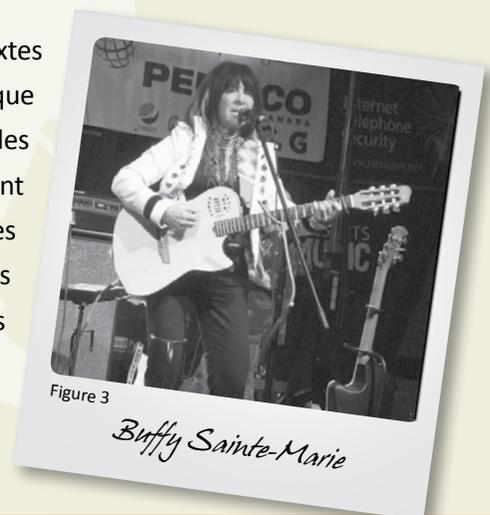


Figure 3

Buffy Sainte-Marie

surtout pas ignorer les aspects culturels et sacrés de la musique autochtone. Les modes de vie traditionnels et les valeurs d'antan demeurent au coeur même de la musique des Premières nations du Canada.

Susan Aglukark

Jerry Alfred

Peter et Susan Aningmiuq

John Kim Bell

Walter Bonaise

Barbara Croall

Willie Dunn

Itulu Itidlui

Tom Jackson

Kashtin

Jani Lauzon

Lawrence Martin

Charlie Panigoniak

Robbie Robertson

Don Ross

Buffy Sainte-Marie

Shingoose

Simon Sigjariaq

Stoney Park Singers

William Tagoona

Mary Atuat Thompson

T.K.O.

Tudjaat

White Tail Singers

Musique folklorique



Musique folklorique

Peu de pays au monde peuvent rivaliser avec le Canada en ce qui a trait à la diversité de ses musiques folkloriques. Les traditions musicales de chez nous sont d'une grande richesse. Il serait impossible d'identifier avec précision les dates où sont apparus les différents styles de musiques folkloriques car ces musiques ont évolué dans une multitude de milieux culturels au cours d'une très longue période de temps. Les paroles des chansons folkloriques décrivent souvent les modes de vie de peuples très différents. Les premières chansons folkloriques ont été chantées par les Premières nations et les Inuit. Les styles européens traditionnels de musique folklorique débarquent avec les premiers colons français et britanniques aux 16e et 17e siècles. Ces nouveaux immigrants ont pêché les eaux des provinces de l'Atlantique et labouré les terres de la vallée du Saint Laurent. Les chansons folkloriques ne représentaient pas le seul divertissement pour ces gens, mais elles étaient un lien important et vivant avec leur passé collectif. La majorité des chansons apportées au Canada ont été créées en Angleterre, en France, en Irlande et en Écosse.



Le quai 21 à Halifax a été le point d'arrivée au Canada pour environ un million d'immigrants incluant 48 000 épouses de guerre, 3000 orphelins et 100 000 réfugiés et personnes déplacées. Le quai 21 a aussi été le point de départ vers l'Europe pour nos 494 000 soldats pendant la Deuxième Guerre mondiale. Les nouveaux immigrants ont apporté au Canada une riche tradition musicale et les soldats canadiens chantaient ensemble des chansons traditionnelles afin de garder un bon moral.

<http://www.pier21.ns.ca/>

De nombreuses chansons folkloriques sont arrivées au Canada par voie du chemin de fer clandestin. Le chemin de fer clandestin, actif entre 1830 et 1869, était un système qui aidait les esclaves noirs à s'évader du Sud des États-Unis pour trouver refuge dans le Nord et au Canada. À la tombée de la nuit, les esclaves en fuite étaient acheminés d'un lieu sûr à un autre dans le plus grand secret par des personnes dévouées et courageuses. Pour garder le moral, ces évadés chantent des chansons de révolte et de célébration, des chansons spirituelles et des chansons à messages cachés qui renferment des instructions sur le chemin à suivre (par ex. la chanson « Suivons la gourde d'eau » qui indiquait aux esclaves de suivre la Grande Ourse vers le Nord). Ces chansons font aujourd'hui partie de la riche tradition folklorique canadienne.

Dans certaines régions, selon les cultures, on se met alors à créer des chansons entièrement nouvelles en guise d'hommage au Canada, le nouveau pays d'adoption. Ces chansons prennent non seulement des allures patriotiques mais évoquent également une vision romantique tout en célébrant la vie de tous les jours.

Les coureurs des bois, les commerçants de fourrure, et plus tard les hommes impliqués dans l'industrie forestière chantaient ces chansons dans leurs périple sur des sentiers encore inconnus vers le Nord et l'Ouest et pendant leurs voyages dans les forêts du centre du Canada. Au cours de ces voyages, les contacts entre ces hommes blancs et les gens des Premières nations ont engendré le peuple autochtone appelé Métis.

La section qui suit trace l'évolution de la musique folklorique au Canada de la côte Est à la côte Ouest.

Terre-Neuve

Aux 16e et 17e siècles, la plus importante agglomération d'immigrants européens en Amérique du Nord se trouve à Terre-Neuve. C'est là que seront créées la majorité des chansons folkloriques anglo canadiennes. Les paroles de ces chansons sont le reflet évident des préoccupations quotidiennes des compositeurs et de la communauté. Ces récits chantés évoquent des naufrages, des désastres, des amoureux séparés et des aventures dans de lointains pays. La plupart des chansons folkloriques racontaient un seul événement et étaient chantées par une seule voix a capella, c.-à-d. sans accompagnement et sans ajouts dramatiques. Il y avait peu de variation dynamique d'un couplet à l'autre et les derniers mots de la chanson étaient souvent parlés; une tradition qui vient de l'Irlande. On accordait plus d'importance aux paroles qu'à la mélodie, appelée aussi « l'air ».

Au cours des années 60, Kenneth Peacock a monté une collection exhaustive de chansons traditionnelles et de compositions folkloriques originales terre-neuviennes. Il a lui-même répertorié plus de la moitié des chansons terre-neuviennes de la collection du Musée national du Canada (maintenant le Musée canadien des civilisations) incluant les paroles et des transcriptions musicales ainsi que les renseignements pertinents sur leurs origines, leurs structures ou leur sens symbolique.

On note deux grandes catégories de chansons folkloriques à Terre-Neuve, la « ditty » ou petite chanson légère et satirique et les « story songs » ou chansons narratives. La première catégorie regroupe les chansons amusantes aux paroles satiriques, dérogatoires, vulgaires ou même enfantines. Dans la seconde on retrouve les chansons plus importantes : les récits folkloriques sérieux appelés ballades.

À Terre-Neuve, on chantait le plus souvent ces chansons folkloriques dans des fêtes populaires appelées « times ». Ces fêtes se déroulaient en soirée, pendant la fin de semaine et pendant l'hiver, lorsque les gens avaient plus de temps pour les loisirs. Chantées en solo, tour à tour par un ou plusieurs chanteurs, ces chansons retenaient toute l'attention des participants. On lançait des mots d'encouragement au chanteur entre les couplets ou lorsqu'il y avait une pause dans la chanson. Une fois la chanson terminée, on offrait des compliments au chanteur et les participants entamaient souvent des discussions sur les paroles et le sens de la chanson entendue. (Kallmann et al. 473).

Avant 1949, époque où la guitare devient un instrument populaire d'accompagnement pour les jeunes chanteurs, la voix et les instruments ne collaboraient que rarement dans la musique terre-neuvienne. Dans l'esprit populaire, la musique instrumentale demeurait une musique de danse et, dans les soirées dansantes, les instruments de choix étaient l'accordéon à boutons, l'harmonica, le flageolet et le violon. La majorité des airs de danse s'inspirent des traditions irlandaises et possèdent des structures rythmiques (mesures) en 6/8, 9/8, 2/4 et 4/4. Les musiciens devaient connaître la chanson qui correspondait à chaque type de danse afin d'accompagner convenablement les pas des danseurs appelés « step dancers ». On pouvait à l'occasion entendre un chanteur au cours d'une soirée de danse, mais rarement en même temps que la danse elle-même.

Île-du-Prince-Édouard

La musique originaire de l'Île-du-Prince-Édouard est très semblable à la musique entendue dans les autres provinces de l'Atlantique. On note cependant une différence intéressante : la même chanson possède un air différent selon qu'elle est chantée sur la côte Est ou la côte Ouest de la province. Les chanteurs de la côte Est s'identifiaient davantage aux traditions musicales de la Nouvelle-Écosse tandis que ceux de la côte Ouest étaient plus influencés par le style du Nouveau Brunswick. De plus, de nombreuses chansons populaires de la côte Est étaient inconnues des chanteurs de la côte Ouest. Malgré cette absence d'homogénéité, les traditions locales de l'Île-du-Prince-Édouard sont demeurées longtemps vigoureuses alors que celles des autres provinces maritimes se perdaient graduellement.

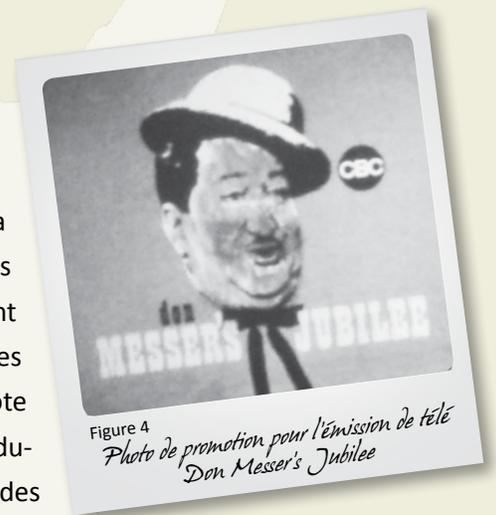


Figure 4
Photo de promotion pour l'émission de télé
Don Messer's Jubilee

Nouvelle-Écosse et Nouveau-Brunswick

Pour l'ensemble des Maritimes, la musique folklorique connaît une évolution très semblable à celle de la musique terre-neuvienne. Cependant, on note cinq groupes ethniques importants pour l'évolution des chansons de la Nouvelle-Écosse et du Nouveau-Brunswick : les Anglais, les Acadiens français, les Gaéliques, les Mi'kmaq et les Noirs.

Dès 1605, des colons français (Acadiens) habitent le village de Port-Royal sur la rive Nord de la Péninsule acadienne (aujourd'hui la Nouvelle-Écosse sur la baie de Fundy). À cette époque, toute la vie de la communauté dépend de la traite des fourrures avec la France. Peu à peu, le peuple acadien devient conscient de sa position difficile, coincé entre deux partis



Figure 5
Natalie MacMaster

toujours en conflit : la Nouvelle-France qui entretient des liens étroits avec les peuples autochtones et les colonies britanniques qui lancent souvent des attaques pour répliquer aux offensives françaises. Étant donné sa population relativement modeste, le peuple acadien cherche à conserver une position de neutralité entre la France et l'Angleterre. En 1713 cependant, le traité d'Utrecht cède l'Acadie toute entière à l'Angleterre et la péninsule acadienne portera dorénavant le nom de Nouvelle Écosse (Henson 39).

Sous le régime anglais, il devient de plus en plus difficile pour les Acadiens de maintenir leur neutralité. En 1749, l'arrivée de 2000 colons à Halifax entraîne la relocalisation de la capitale de Port-Royal à Halifax et une plus grande emprise britannique sur la colonie. En 1754 la guerre éclate entre l'Angleterre et la France en Amérique du Nord. On offre alors un choix aux Acadiens : prêter serment à l'Angleterre ou perdre leurs terres. Devant le refus des Acadiens, les Anglais commencent à les déporter et la Nouvelle-Écosse perd environ 10 000 habitants.

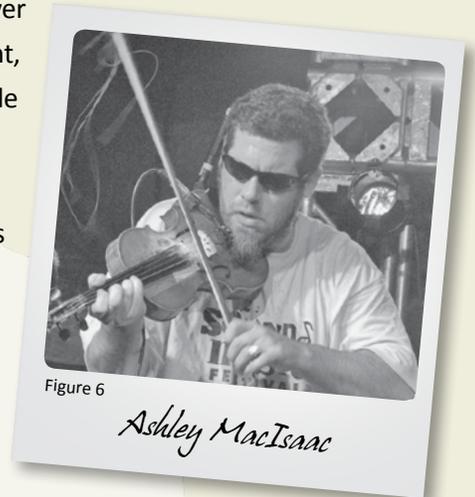


Figure 6

Ashley MacIsaac



European immigrants first brought the guitar to Canada in 1658. When the French in Onondaga discovered the Iroquois were plotting to kill them, they had a French boy (who was adopted by an Iroquois) play the guitar to lull them to sleep so the French group could escape certain death (Kallmann 18).

Après la déportation, les Acadiens se lancent à la recherche d'une nouvelle patrie. Certains seront dispersés parmi les colonies anglaises réparties le long de la côte atlantique, du Labrador à la Floride, tandis que d'autres retourneront en Europe et bon nombre s'installeront en Louisiane. De 1760 à 1770, des petits groupes d'Acadiens en exil regagneront la Nouvelle-Écosse et, dès 1774, ils occuperont de nouveau une place dans la mosaïque culturelle de la Nouvelle-Écosse. En 1850 leur nombre atteint 10 000.

En 1782 le gouvernement britannique offre à quelques 40 000 Loyalistes qui ont perdu leurs terres et leurs biens après la révolution américaine de quitter les États-Unis pour s'installer au Canada. La majorité d'entre eux adopte la Nouvelle-Écosse tandis que les autres fondent des foyers au Québec. Ces immigrants britanniques – alors connus sous le nom de Loyalistes de l'Empire-Uni - sont tellement nombreux que les Britanniques sont désormais en majorité au Canada. L'animosité qui caractérise les relations franco-britanniques depuis si longtemps est exacerbée par l'arrivée soudaine d'un si grand nombre de Loyalistes britanniques en Nouvelle-Écosse et les questions relatives aux terres agricoles et au commerce deviennent

particulièrement épineuses. Les Loyalistes de la vallée du fleuve Saint-Jean réussissent à convaincre le gouvernement britannique de diviser la Nouvelle-Écosse. On dessine alors une frontière qui divise l'isthme de Chignectou. Il en résulte, en 1784, la fondation de la colonie du Nouveau-Brunswick.

L'influx d'autant de Loyalistes en Nouvelle-Écosse et au Nouveau-Brunswick a un impact important pour l'évolution de la musique folklorique canadienne et les chansons d'origines anglaises deviennent prédominantes dans ces régions. L'apport musical des autres cultures vient aussi ajouter différentes couleurs aux chansons et aux styles. Les chansons locales sont caractérisées par des chants a capella et des récits qui racontent les périples en mer et la vie dans les camps de bûcherons et dans les mines, endroits où la majorité des hommes travaillent; de nombreuses chansons s'inspirent d'événements tragiques.

Au début, en Nouvelle-Écosse et au Nouveau-Brunswick, les chansons folkloriques n'étaient pas chantées en public mais servaient plutôt à passer le temps pendant les longues heures à la maison, en mer ou pendant les travaux agricoles. On s'efforçait à prolonger un bon récit en inventant jusqu'à 78 couplets pour une seule chanson. Au moment de chanter, on préférait sauter une phrase (en cas de blanc de mémoire) plutôt qu'improviser et modifier la version traditionnelle. De plus, plusieurs chanteurs avaient un style bien personnel et leur créativité était respectée par l'auditoire qui s'assuraient de ne pas copier les nuances d'un autre chanteur lorsqu'ils interprétaient la chanson en sa présence. (Kallmann et al. 474).

En Nouvelle-Écosse et au Nouveau-Brunswick, le violon était le principal instrument d'accompagnement dans les danses campagnardes. Il arrivait aussi que des tambours, harmonicas et pianos accompagnent le violon. Si aucun instrument n'était disponible pour la danse, on faisait appel à un « bavardage » musical ou chin music, c.-à-d. un chant de syllabes. Plus tard la guitare et le banjo deviendront les instruments d'accompagnement de choix.

Une fête traditionnelle appelée ceilidhs (prononcée kay-lees) existe encore de nos jours dans certaines communautés des Maritimes. Dans la tradition gallo-écossaise, les ceilidhs sont des fêtes qui sont tantôt planifiées à l'avance, tantôt spontanées et qui se déroulent dans une maison privée. Même avec le mouvement des populations vers les centres urbains, ces rassemblements traditionnels de chant, de musique et de danse demeurent bien vivants et se déroulent soit dans des maisons ou dans des salles de danse.

Le Québec

Toute discussion portant sur la musique folklorique du Québec doit souligner les travaux du Dr Marius Barbeau (1883-1969). Sans ses efforts, nos connaissances des chansons traditionnelles des Canadiens français seraient plutôt limitées. En plus de ses recherches sur la musique des peuples autochtones du Canada, il a aussi réalisé un projet sur la chanson folklorique canadienne-française qui constitue aujourd'hui

une énorme collection d'enregistrements et de transcriptions préservés au Musée canadien des civilisations. En 1919, le Dr Barbeau organise plusieurs soirées consacrées à la chanson traditionnelle canadienne-française où seront entendues - pour la première fois dans une salle de concert - des chansons, des contes et des airs traditionnels de violon. Plus tard il signera également plusieurs livres et publications.

On estime que 90 % des chansons françaises sont dérivées de chansons traditionnelles amenées en Nouvelle-France par les colons entre 1665 et 1673. Par contre, un très petit nombre seulement de chansons de l'époque napoléonienne sont connues au Québec aux 18^e et 19^e siècles (Amtmann 163). En d'autres mots, peu de chansons folkloriques sont des créations originales des Français du Québec, mais elles demeurent dans l'ensemble le reflet dynamique de la culture franco canadienne.



Figure 7

Dr. Marius Barbeau

Afin de garder le moral et se donner du courage pendant leurs longs périple à travers le Québec, les voyageurs (les coureurs des bois et les marchands de fourrures du Nord) chantaient sans relâche des chansons folkloriques françaises. La répétition de ces chansons les aidait aussi à conserver une bonne cadence à l'aviron (de 40 à 50 coups par minute), parfois jusqu'à 18 heures par jour. On inventait souvent des refrains dans le but de maintenir la cadence. Ces nouveaux refrains venaient parfois se greffer à des chansons traditionnelles françaises déjà connues, ce qui les aidait à survivre. Lors d'une visite au Canada, le poète irlandais Thomas Moore est tellement impressionné de voir ces groupes d'hommes ramer et chanter ensemble qu'il mémorise certaines de leurs chansons afin de les enseigner à sa soeur (Kallmann et al. 477). Des visiteurs ont noté à plusieurs reprises dans leurs carnets de voyages des chansons entendues au Canada. Les paroles seront modifiées tranquillement au fur et à mesure qu'elles seront traduites en anglais.

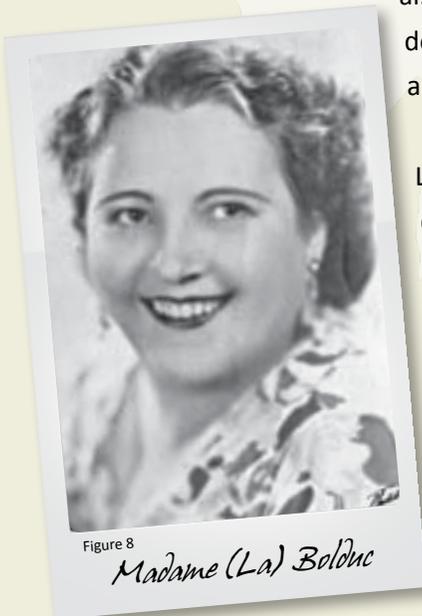


Figure 8

Madame (La) Bolduc

Les chansons folkloriques d'origine franco-européenne racontaient des histoires de paysans. Souvent elles étaient des adaptations de chansons médiévales avec une narratrice féminine qui racontait différentes mésaventures. Tout en répétant ces chansons, les voyageurs en créaient aussi de nouvelles qui racontaient le quotidien, les temps difficiles et les durs labeurs dans le pays d'adoption. Vive la Canadienne (un air venu de France avec des paroles canadiennes) et Bal chez Boulé sont deux chansons qui incarnent l'héritage culturel que les Canadiens français partagent avec les citoyens de tous les pays francophones.

La musique folklorique canadienne-française possède une caractéristique qui la rend unique : la grande variété de ses formes musicales. Un premier type de chansons, appelées chansons en laisse, étaient chantées à l'unisson. Ces chansons accompagnaient souvent les randonnées, le travail en groupe et les danses en rond. Ces chansons étaient composées de laisses, c.-à-d. de vers traditionnels français structurés selon un rythme très spécifique. Une laisse était composée de vers assonants de 6 à 16 syllabes possédant la même rime entre deux syllabes de deux mots consécutifs. Plusieurs de ces chansons exploraient des thèmes médiévaux souvent à sujets religieux ou à caractère épique, décrivant des aventures romanesques ou des histoires comiques ayant pour sujets les nuits de noces, les femmes mal mariées (maumariées), les maris jaloux et les joies du mariage.



Figure 9

Félix Leclerc

Le deuxième type de chanson est la chanson strophique. Les strophes sont les groupes de vers qui forment les sections d'un poème lyrique. Ces chansons possèdent parfois un caractère saisonnier (par ex. la saison de chasse, Mardi gras, jour de l'An, etc.) ou racontent des voyages (par ex. la vie dans l'armée, les coureurs des bois, les voyages en mer, les grands départs, les retours à la maison, etc.), la vie des civils et les conditions sociales, les noces et autres occasions spéciales et les chansons « à boire » ou qui traitent des ivrognes. Comme pour les chansons en laisse, les chansons à strophes sont surtout narratives, romanesques ou comiques et traitent souvent d'un personnage épique ou d'un sujet religieux.

Les chansons en dialogue étaient chantées par deux personnes qui se répondaient (par ex. une mère et sa fille, un personnage historique et un personnage légendaire, des personnifications d'animaux ou d'objets, un individu et un groupe, etc.).

La quatrième catégorie de chansons folkloriques françaises pourrait inclure les chansons énumératives. Les couplets de ces chansons proposent des énumérations croissantes ou décroissantes (par ex. des heures, des jours, des mois, des chiffres, des âges, des saisons, des lettres, des catégories taxinomiques (par ex. classification d'organismes selon le royaume, le phylum, la classe, l'ordre, la famille, le genre et l'espèce), les qualités des hommes et des femmes, les contenants et leur contenu, les maladies et leurs traitements, etc.). Souvent, les chansons énumératives s'inspiraient d'actions, de verbes, de notions fantaisistes, d'histoires de coq à l'âne, de mensonges, de nourriture, de cartes géographiques, de maisons, d'instruments de musique, d'ambiguïté et de bien d'autres sujets. La très populaire chanson Alouette est un exemple de ce quatrième type de chanson.



Figure 10

Leonard Cohen

Les chansons brèves représentent par définition les chansons les plus courtes du répertoire folklorique franco-canadien. On peut diviser ce cinquième type de chanson en trois groupes distincts : les chansons chantées par les adultes aux enfants, (par ex. les berceuses, les hymnes, les cantiques et prières et les comptines), les chansons chantées par les enfants (par ex. les récits chantés, les consignes de jeu pour sauter à la corde ou jouer aux osselets, rondes actives et autres rondes enfantines). Le dernier groupe comprend les chansons chantées par les adultes et les enfants (par ex. courtes chansons de société, chansons attrapes, chants d'oiseaux, cris des marchands ambulants, cris entendus dans les marchés populaires et les foires, formules incantatoires, etc.). On appelle enfantines le répertoire des deux premiers groupes. Ces chansons brèves (qui sont souvent des chansons d'adulte grivoises ou à double sens) seront trop souvent enregistrées et reproduites à l'intention des enfants, leur sens véritable ayant été perdu ou oublié au fil du temps. Deux exemples de chansons qui se retrouvent dans le répertoire enfantin sont Marianne s'en va-t-au moulin et Il était une bergère; cette dernière étant l'une des plus grivoises par ses doubles ententes. Ceci dit, il existe des milliers de vraies chansons enfantines que les pédagogues peuvent utiliser.

Dans le sixième et dernier groupe on retrouve les chansons sur les timbres. Il s'agit de chansons avec des textes plus littéraires qui étaient chantées sur des mélodies déjà existantes comme God Save the King ou Auld Lang Syne. Les exemples les plus évidents sont les cantiques de Noël, les hymnes nationaux, les chansons historiques, les chansons politiques et électorales et les histoires locales. Par exemple, Dieu sauve le roi chantée sur la mélodie de God Save the King apparaît dans La Gazette du Québec le 8 juin 1797 et Fidélité au roi sur le même air apparaît dans Le Canadien du 31 janvier 1821.

Aujourd'hui, dans la Vallée de la Gatineau dans l'Ouest du Québec, la musique folklorique conserve ses caractéristiques canadiennes, bien qu'elle soit fondamentalement associée à ses racines irlandaises. Il ne s'agit pas d'un sentiment d'appartenance à l'Irlande comme tel, mais plutôt de l'expression des profondes racines irlandaises de nombreux habitants de la Vallée de la Gatineau. Dans cette région, les chants en solo sans accompagnement représentent pour plusieurs la « vraie bonne façon » de faire de la musique, bien que certains chanteurs plus jeunes préfèrent s'accompagner à la guitare.

Le répertoire local se compose principalement de chansons narratives. Effectivement, plusieurs individus possèdent une collection personnelle de chansons assemblée au cours des années 30, 40 et 50 dont les paroles sont souvent griffonnées sur des bouts de papier ou inscrites dans des albums souvenirs. Bien que la scène locale soit dominée par des chanteurs mâles, les femmes qui possèdent d'importantes archives personnelles de chansons sont les véritables gardiennes de la tradition et connaissent un plus grand nombre de chansons que leurs homologues mâles. La tradition de l'auteur compositeur – un élément clé de la musique folklorique – est toujours bien vivante dans cette région. Dans cette communauté la musique

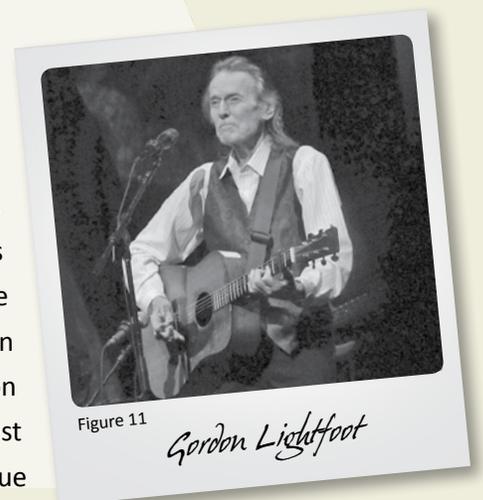


Figure 11

Gordon Lightfoot

joue un rôle vital; beaucoup plus que la simple expression d'une identité, elle devient un élément essentiel de l'existence au même titre que l'oxygène ou le pain quotidien. Un nombre important de compositions d'auteurs contemporains tels Ian Tyson et Gordon Lightfoot – des chansons qui évoquent des paysages typiquement canadiens ou la vie rurale – sont également venues enrichir le répertoire traditionnel de cette région.

Ontario et les Prairies

Les premiers colonisateurs venus d'Angleterre ont apporté avec eux de nombreuses ballades traditionnelles anglaises, irlandaises et écossaises. Contrairement au Québec – où un fort pourcentage de chansons ont des origines européennes – la majorité des chansons folkloriques chantées de l'Ontario à la Saskatchewan ont été composées au Canada. Le répertoire folklorique de l'Ontario et des Prairies comporte une grande variété de styles : ballades, chansons d'amour, chansons comiques, plaintes, chansons à boire, berceuses et comptines d'enfants.

La majorité des chansons originaires de l'Ontario arrivent aux oreilles du grand public par l'entremise des camps de bûcheron, là où les hommes composent leurs propres chansons et en apprennent de nouvelles au fil de leurs rencontres et voyages. L'ambiance qui règne dans ces camps favorise aussi bien la création de nouvelles chansons que la transmission des anciennes. Les compositeurs ontariens s'inspirent des périples des matelots et des navires sur les Grands Lacs ainsi que des histoires locales et des événements historiques de la province comme par exemple les ballades qui traitent du Général Wolfe et du Général Brock, les invasions des Fenians en 1866, les prisons, etc. Comme dans les provinces de l'Atlantique, les chanteurs de folklore n'étaient pas accompagnés. Cependant, les danses carrées et autres étaient accompagnées par un violon.

La Rena Clark (1904-1991) a été l'une des plus importantes chanteuses de folklore du Canada. Son répertoire comportait des exemples de presque tous les genres de chansons traditionnelles incluant ballades, chansons enfantines, ballades « broadside » (publiées sur des simples feuilles détachées), ballades autochtones, chansons de bûcherons, chansons locales, chansons sentimentales, chansons de ménestrels, chansons de music-hall, chansons des débuts de « Tin Pan Alley » et chansons country.

Les recherches ont démontré que la plupart des chansons connues dans les Prairies y sont arrivées par voie de l'Est canadien ou du Nord des États-Unis (par ex. les ballades des cowboys du Texas). Peu de chansons sont originaires du Manitoba, de la Saskatchewan ou de l'Alberta mais on en découvre de nouvelles régulièrement. L'établissement des Métis dans ces provinces a favorisé le développement de styles musicaux intéressants bien que peu de ces chansons soient chantées en anglais.

Colombie-Britannique

La chanson folklorique connaît une évolution particulière en Colombie-Britannique car sa position géographique ne favorise pas les importations musicales des îles Britanniques comme c'est le cas pour l'Est et le Centre du Canada. Néanmoins, les traditions et les moeurs de la chanson et de la danse folklorique anglaise, irlandaise et écossaise ont joué un rôle dans la vie sociale en Colombie-Britannique à partir de la période colonialiste de 1849-71 jusqu'à nos jours. Les chansons folkloriques anglaises se divisent en deux groupes : les chansons et ballades traditionnelles amenées par les immigrants venus des autres régions du Canada et des États-Unis, et les chansons composées localement. Dans le premier groupe on retrouve les ballades des bûcherons de l'Est canadien, les chansons des cowboys, les chansons de marins, les chansons d'enfants et ainsi de suite. Étant donné que ces chansons avaient peu de rapport avec les modes de vie de la population de la Colombie-Britannique, elles ont été adaptées afin de mieux correspondre à la culture et aux réalités locales. Les chansons locales par contre racontaient spécifiquement la vie des ouvriers dans l'industrie forestière, dans les mines, dans la pêche, la construction et le transport. Ces chansons portaient généralement sur des sujets d'actualité en s'inspirant de faits vécus dans la province (par ex. la lutte des mineurs pour le droit à la syndicalisation, etc.).

De nos jours, les artistes populaires de la côte Ouest s'inspirent toujours de la musique traditionnelle pour créer leurs nouvelles chansons (par ex. Spirit of the West, Valdy, Roy Forbes alias Bim, etc.). De plus, suite à un regain d'intérêt pour les origines culturelles de la province, les chansons folkloriques locales sont maintenant enseignées dans les écoles de la Colombie-Britannique.

Musique folklorique contemporaine

On qualifie de musique « folk » la musique des auteurs-compositeurs qui ont émergé avec la vague de musique folklorique (folk urbain) qui déferla sur la société des années 40 et 50. Au Canada français, ces nouveaux musiciens « folk » étaient connus sous le nom de chansonniers. On doit cependant attendre les années 60 pour voir le milieu du folk contemporain canadien lancer ses auteurs-compositeurs vers un public international et le succès populaire. La musique de ces auteurs devient alors un mélange des plus éclectiques, mariant mélodies traditionnelles avec la musique pop contemporaine, le blues, la musique country, le blue grass, la musique cajun et le rock. On définit donc un artiste de folklore contemporain comme étant un artiste professionnel qui s'inspire des formes de chansons traditionnelles et utilise un accompagnement traditionnel, par ex. la guitare, pour présenter un répertoire de compositions et chansons originales.



Fondé en 1961 à Orillia en Ontario, le Mariposa Folk Festival est banni de cette région en 1964 suite à l'exubérance excessive des festivaliers au cours des trois premières éditions. Le festival se déroulera par la suite dans différents sites de Toronto jusqu'à sa dernière édition en 1980. Le festival renaît pour présenter un contenu 100 % canadien en 1982 et reprend sa vocation annuelle dès 1984 au Molson Park près de Barrie en Ontario. (Kallman et al. 805).

Peu importe ses origines culturelles, la musique folklorique traditionnelle demeure une expression des gens ordinaires; indissociable de ses racines populaires. Cette musique fut transmise par la tradition orale et aussi sauvegardée grâce aux efforts de nombreux historiens comme le Dr Marius Barbeau, Helen Creighton, Edith Fowke et Ken Peacock qui ont enregistré et transcrit les chansons. Les nouveaux styles de musique et les divertissements contemporains ont diminué de manière significative la place qu'occupe la chanson traditionnelle dans nos loisirs. Malgré les labeurs et efforts de nos ancêtres pour les préserver, nos chansons traditionnelles sont toujours menacées de disparition. Notre pays se trouverait profondément appauvri par la perte de ces vieilles chansons qui renferment tant de vie, de beauté et de souvenirs; témoins fragiles d'époques révolues.

Les Chansonnie

Madame (La) Bolduc	Louise Forestier	Daniel Lanois	Mes Aïeux
Edith Butler	Harmonium	Félix Leclerc	Paul Piché
Les Cowboys Fringants	Les Karrik	Jim et Bertrand	Gilles Vigneault

Anglophones:

Heather Bishop	The Irish Rovers	Neil Young	Stan Rogers
John Bottomley	Gordon Lightfoot	Natalie McMaster	Buffy Sainte Marie
David Bradstreet	Ashley MacIsaac	Don Messer and his	Jane Siberry
LaRena Clark	Rita MacNeil	Islanders (also known as	Bob Snider
Bruce Cockburn	Ian and Sylvia Tyson	Don Messer's Jubilee)	Spirit of the West
Leonard Cohen	Kate and Anna	Joni Mitchell	Tamarack
Cowboy Junkies	McGarrigle	Anne Murray	Ian Tamblyn
Figgy Duff	Valdy	Bob Nolan	The Travellers
Kathleen Edwards	Loreena McKennett	Kenneth Peacock	
Roy Forbes (Bim)	David Wiffen	Raffi	
Lenny Gallant	Murray McLaughlin	Rawlins Cross	

La musique classique



La musique classique

La musique classique arrive au Canada avec les premiers colonisateurs européens. À cette époque, la musique classique est accessible à tous et ce n'est que plus tard qu'elle sera identifiée étroitement aux classes plus privilégiées. On entend alors par musique classique l'opéra, la musique orchestrale et la musique de chambre. Comme pour la musique folklorique, les caractéristiques « canadiennes » de ces types de musique proviennent d'une sorte de fusion avec la culture canadienne ou simplement par leur création en sol canadien.

Musique militaire

Chaque contingent militaire britannique comportait toujours un groupe de musiciens. En effet, la musique est utilisée pour communiquer un grand nombre de signaux aux troupes, par ex. des ordres spécifiques, des corvées, des manœuvres de parade et des exercices. Ces musiciens devaient aussi assurer la musique entendue lors des parades et des cérémonies ou simplement pour maintenir le moral des troupes. Les exigences de la musique militaire introduiront une plus grande diversité d'instruments à vent au Canada et nécessiteront la présence d'un nombre accru de musiciens de formation classique. Au début du 18^e siècle, l'instrumentation typique d'un régiment militaire français comportait des fifres (un instrument aux sonorités aiguës semblable à une flûte) et des tambours. Suite à l'entrée en vigueur en 1762 du protocole Articles of Agreement of the Royal Artillery, chaque régiment britannique avait des besoins précis en matière d'instrumentation (deux trompettes, deux cors français, deux bassons et quatre hautbois ou clarinettes). Suite à l'application du protocole, l'inclusion de ces dix musiciens dans chaque régiment ne s'est pas fait du jour au lendemain. Ceci dit, la majorité des régiments incorporait fifres et tambours selon les occasions. Les corps de fifres et de tambours sont demeurés populaires tout au long du 19^e siècle.

Ces ensembles disposaient de répertoires variés. On préfère parler d'« ensembles » pour décrire ces regroupements d'instruments à vent, d'instruments à cordes et de percussions plutôt que d'« orchestres ». Les membres des ensembles musicaux militaires accompagnaient souvent des musiciens locaux lors de danses, d'événements sociaux entourant l'église, de concerts, de cirques et de productions théâtrales. Ces ensembles militaires, qui ont occupé une place importante dans la vie musicale du Canada, ont conservé leur popularité jusqu'au début du 20^e siècle. On peut retracer à 1791 les premières pièces originales de compositeurs canadiens qui sont venues enrichir le répertoire militaire.

Opéra

C'est en 1791 également qu'apparaissent pour la première fois au Canada des productions importantes et des compositeurs distingués dans le domaine de l'opéra classique. Les paragraphes qui suivent proposent un survol des plus importantes œuvres de l'époque, c.-à-d. *Colas et Colinette* de Joseph Quesnel, *The Widow* de Calixa Lavallée, *Leo, the Royal Cadet* de George Frederick Cameron et *Oscar Ferdinand Telgmann* et *Louis Riel* de Harry Somers.



Figure 12

Joseph Quesnel

Colas et Colinette ou Le Bailli dupé

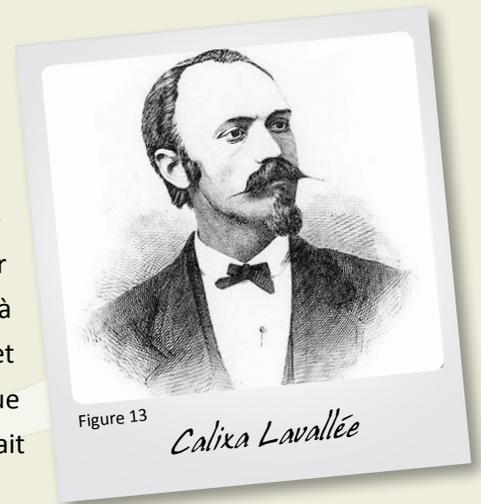
Joseph Quesnel (1746-1809) est le premier à composer un opéra au Canada. Il est également reconnu par de nombreux musicologues comme le premier compositeur d'opéra en Amérique du Nord. Né en France en 1746, il devient matelot conformément à sa tradition familiale. Voguant de Bordeaux à New York en 1779 avec une cargaison de munitions et de provisions pour les rebelles américains, son navire est capturé par les Anglais au large de la Nouvelle-Écosse et Quesnel est amené à Halifax. Heureux concours de circonstances pour Quesnel, le gouverneur de Québec Frederick Haldimand est un vieil ami de la famille. Grâce à son intervention, Joseph est libéré et accueilli au Canada. Il s'installe alors à Montréal (Kallmann et al. 1099). L'opéra *Colas et Colinette* sera une de ses œuvres les plus connues, composée à Montréal en 1789 après un voyage à Bordeaux en France au cours duquel il est exposé aux plus récents opéras français. Il s'agit du premier opéra composé en sol canadien.

Colas et Colinette est présenté pour la première fois à Montréal en 1790. Une nouvelle production sera montée à Québec en 1805 et présentée de nouveau en 1963. *Colas et Colinette* est une comédie en prose mêlée d'ariettes typique du style français du 18^e siècle. Fait rare et presque inexistant de nos jours, Joseph Quesnel a composé texte et musique pour la production. Mélange de prose comique, d'ariettes (grandes chansons pour voix solo avec accompagnement), de texte et de musique instrumentale, c'est l'histoire de Colinette la bergère qui désire épouser Colas, un simple et honnête berger, plutôt que le Bailli qui est bien établi mais qui est vieux et pervers. Les opéras canadiens qui suivront *Colas et Colinette* emprunteront sa structure épisodique plutôt qu'une forme narrative plus soutenue, ce qui sera aussi le cas pour les opéras en Anglais de l'époque.

The Widow

Né et éduqué au Québec, Calixa Lavallée (1842-1891) occupe une place prépondérante dans l'histoire de la musique canadienne. Ceci dit, c'est aux États-Unis – où il a passé une bonne partie de sa vie adulte – que son talent sera d'abord reconnu et où il obtiendra le succès qui lui avait échappé au Canada. En effet,

ce n'est que lorsque ses compositions connaîtront un succès populaire chez nos voisins du sud qu'elles seront reconnues et diffusées chez nous. Même si on se souvient surtout de Lavallée pour la musique de notre hymne national Ô Canada (paroles d'Adolphe-Basile Routhier) composé à l'occasion de la Fête nationale des Canadiens-Français et de la Saint-Jean-Baptiste en 1880, il est important de noter qu'il avait été invité à composer cette chanson patriotique en raison de la brillante réputation qu'il avait déjà acquis à titre de compositeur, chef d'orchestre, professeur, gestionnaire et musicien. Au moment de composer Ô Canada, son oeuvre était reconnue à travers l'Europe, aux États-Unis et au Canada. Son opéra *The Widow* était présenté régulièrement par des compagnies itinérantes.



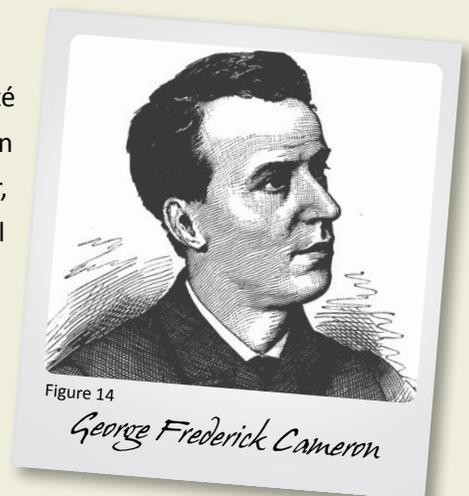
The Widow est un opéra comique en trois actes qui comprend une ouverture pour orchestre et 30 pièces vocales. L'intrigue se déroule dans le sud de la France vers la fin du 18^e siècle pendant le Directoire. « L'opéra met en vedette une douzaine de personnages impliqués dans une suite d'intrigues amoureuses, de malentendus, de complots réels ou imaginaires et de rencontres fortuites avec un dénouement heureux pour tous dans la meilleure tradition des opéras comiques français » (Kallmann et al. 1402). Une nouvelle production a été montée en 1967 par Radio-Canada et de nouveau par CBC Radio en 1982 et 1983.



Ô Canada est officiellement proclamé hymne national du Canada le 1^{er} juillet 1980, un siècle après avoir été chanté pour la première fois, le 24 juin 1880. Le chant est devenu de plus en plus populaire au cours des années. La version anglaise officielle est basée sur celle composée en 1908 par le juge Robert Stanley Weir. Elle incorpore les changements apportés en 1968 par un comité mixte du Sénat et de la Chambre des communes. Les paroles françaises d'Adolphe B. Routhier demeurent inchangées.
<http://www.pch.gc.ca/pgm/ceem-cced/symb1/anthem-fra.cfm#a2>

Leo, the Royal Cadet

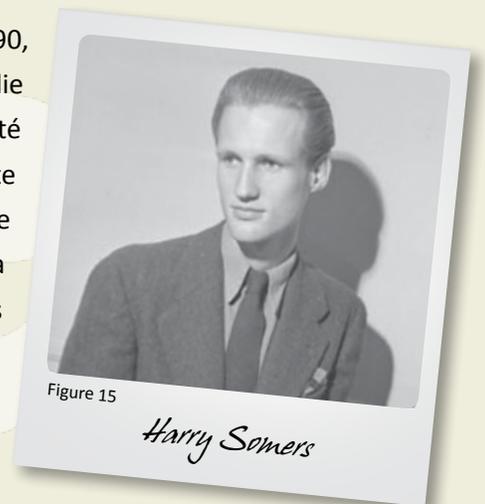
Leo, the Royal Cadet a été composé à Kingston, Ontario en 1889. Le livret a été écrit par le poète, avocat et journaliste néo-écossais George Frederick Cameron (1854-1885) et la musique composée par le chef d'orchestre, professeur, compositeur et violoniste allemand Oscar Ferdinand Telgman (1855-1946). Il s'agit d'une opérette qui raconte la vie au Collège militaire royal de Kingston. Elle se compose de 35 pièces incluant une ouverture instrumentale, 12 solos, 13 solos avec chœur, trois duos, un quatuor, quatre chœurs, une musique d'accompagnement pour les scènes de combat et de nombreux dialogues entre les pièces musicales (Cooper xii). L'opéra raconte la carrière de Leo (le



héros) après son entrée au collège et comprend des parodies affectueuses de personnages locaux dont les professeurs d'Allemand et de Français, le Commandant du Collège et les cadets eux-mêmes. Le combat de Léo contre les Zoulous en Afrique en 1879, son obtention de la Victoria Cross et ses retrouvailles avec son grand amour Nellie représentent les autres faits saillants de l'intrigue racontée sous la forme d'une série de tableaux historiques. (Cooper xii). Le dernier numéro musical du deuxième acte était particulièrement populaire avec les spectatrices : le personnage de Caroline (la meilleure amie de Nellie) chantait *Some Day*; évoquant les ambitions des femmes qui cherchaient à dépasser les stéréotypes féminins de l'époque. L'opéra s'est avéré un franc succès avec plus de 150 représentations entre sa création et 1925.

Louis Riel

Au cours du vingtième siècle, et plus précisément au cours des années 90, on dénombre de plus en plus d'opéras canadiens. Leur nombre se multiplie surtout entre les années 40 et 60 grâce à la participation active de la Société Radio-Canada (SRC) qui commande plusieurs nouvelles productions. À cette époque le nombre de nouveaux opéras connaît une véritable explosion, ce qui contribue à faire évoluer ce type de musique. Le centenaire du Canada en 1967 a favorisé la création de plusieurs opéras inspirés de thèmes typiquement canadiens. Notons à ce titre *Louis Riel*, un opéra en trois actes (18 scènes) de Harry Somers (1925-1999). Son intrigue raconte les événements dramatiques qui ont suivi la Confédération : les rébellions des Métis et des Autochtones de 1869-1870 et 1884-1885 et le sort tragique réservé au chef des rebelles, le héros des Métis Louis Riel.



Suite à de nombreux concerts présentés en Europe, la mezzo-soprano canadienne Eva Gauthier (1885-1958) est allée vivre en Orient pour y apprendre la chanson orientale. Elle est devenue la première chanteuse occidentale avec une formation classique à se produire avec un ensemble gamelan indonésien. Installée à New York en 1915, elle donne une série de récitals très remarquables où elle présente des chansons de compositeurs européens contemporains ainsi que des chansons orientales. Reconnu aujourd'hui comme un événement d'une importance historique, son récital du 1er novembre 1923 suscite la controverse alors qu'elle y présente un répertoire « classique » (Stravinsky, Ravel) suivi de pièces de Kern, Berlin et certaines pièces de son accompagnateur George Gershwin. Présent dans la salle, Paul Whiteman s'est empressé de commander à Gershwin la célèbre *Rhapsody in Blue*.

Musique orchestrale et musique de chambre

Les origines de la musique orchestrale et de chambre au Canada sont étroitement liées aux influences des traditions musicales européennes. Cependant, ce n'est que vers le milieu du 19^e siècle que ces types de musique gagnent la faveur du public. Avant cette date, il est impossible pour les vedettes internationales de contempler une tournée en sol canadien à cause de l'état trop rudimentaire des transports par rail et par mer et du nombre trop modeste de spectateurs potentiels. De plus, les salles de spectacles sont inadéquates, la formation musicale des accompagnateurs laisse à désirer et, plus grave encore, il y a pénurie d'instruments de musique; jusqu'en 1783, on dénote la présence d'un seul piano dans toute la ville de Québec ! (Kallmann et al. 301). L'émergence de sociétés musicales au Canada au cours des années 1860 et 1870 apportera stabilité et continuité au milieu de la musique classique canadienne tout en établissant des normes de performance plus élevées qui stimuleront les musiciens locaux.

« Après l'opéra, le concert symphonique est l'événement le plus complexe, le plus musicalement exigeant et le plus dispendieux à présenter à un niveau professionnel... » (Kallmann et al. 980). En effet, à cause de son ampleur, le concert symphonique ne sera présenté que très rarement au Canada pendant de nombreuses décennies; la présence de grand ensembles nécessitant un grand nombre et une grande quantité d'instruments, de longues heures de répétition, des salles de concert plus grandes et des sommes plus importantes et des moyens plus sophistiqués pour la présentation et la diffusion tant au niveau national qu'international.

À l'opposé des orchestres symphoniques, les ensembles de musique de chambre sont beaucoup plus modestes, variant entre deux et 12 musiciens. Dans ces ensembles, chaque musicien tient un rôle précis, par ex. 1^{er}, 2^e ou 3^e instrument, et offre parfois des prestations en solo, en duo, trio etc.

Claude Champagne (1891-1965) - un des plus célèbres compositeurs canadiens de musique orchestrale et de musique de chambre – est né dans une famille musicale à Montréal le 27 mai 1891. Il compose sa première pièce pour orchestre symphonique, *Hercule et Omphale*, en 1918. On l'encourage alors à poursuivre ses études musicales à Paris. À cette époque il songe à quitter définitivement le Canada mais il reviendra à Montréal en 1928. Les compositions de Champagne s'inspirent en partie de l'esthétique musicale française du tournant du siècle et empruntent également des éléments de la poésie et du folklore canadien-français. Tout au long de sa carrière distinguée, Champagne se verra décerné de nombreux prix, honneurs et titres incluant un doctorat honorifique en musique de l'Université de Montréal et la Médaille du conseil des Arts. En plus d'être un compositeur et un musicien, Champagne était aussi pédagogue. Parmi ses œuvres, soulignons aussi *Suite canadienne* pour chœur et orchestre, *Danse villageoise* pour violon et piano, *Les Images du Canada français* et *Altitude*.



Figure 16
*Claude Champagne (gauche)
et Wilfrid Pelletier*



Le premier synthétiseur de musique au monde, la sacqueboute électronique, a été mis au point par Hugh Le Caine (1914-1977) autour de 1944 au Conseil national de recherche du Canada à Ottawa. Bien que son invention possède une polyvalence supérieure aux modèles offerts au grand public avant 1975, le gouvernement canadien ne croyait pas au potentiel commercial de l'instrument. Inventeur prolifique, Le Caine a aussi développé un enregistreur multipiste avec lequel il a composé une pièce que plusieurs considèrent un classique de la musique électronique *Dripsody* (1955); œuvre créée en modifiant électroniquement le son d'une seule goutte d'eau.

La musique classique au 20e siècle

Au cours du 20e siècle de nombreux musiciens canadiens ont acquis une renommée internationale dans le monde de la musique classique et de l'opéra. Au cours d'une carrière qui couvre cinq décennies, la contralto Maureen Forrester a reçu le titre de « voix classique du Canada » tandis que le pianiste Glenn Gould a connu la gloire par ses brillantes interprétations de Bach, Berg, Beethoven et Brahms. Wilfrid Pelletier a été le directeur musical de la Metropolitan Opera de New York de 1929 à 1950 sans couper ses liens avec le Canada, devenant par le fait même une des inspirations pour la création de l'Orchestre symphonique de Montréal en 1934. L'Orchestre présente son premier concert en 1935 sous sa direction. Il a aussi joué un rôle déterminant dans la création d'un programme pour les jeunes musiciens désireux de composer et de présenter leurs œuvres en concert. Un autre Canadien, Edward Johnson, a été directeur général de la Metropolitan Opera de 1935 à 1950. Parmi les autres chanteurs canadiens importants, soulignons les noms de Jon Vickers, Teresa Stratas, Leopold Simoneau, Ben Happner et Edith Wiens.



Figure 17 *Statue de Glenn Gould devant les bureaux de la CBC à Toronto*



Christos Hatzis, dont les œuvres sont souvent entendues en concert, a composé au cours des années 90 plusieurs pièces inspirées des chants de gorge Inuit. *Footprints in New Snow* (1996) a été composé pour un documentaire portant sur le nouveau territoire du Nunavut. Il a été diffusé à travers le monde, se méritant le Prix Spécial Italia en 1996 et le Prix Spécial Bohemia Radio en 1998.

Christos Hatzis, dont les oeuvres sont souvent entendues en concert, a composé au cours des années 90 plusieurs pièces inspirées des chants de gorge Inuit. *Footprints in New Snow* (1996) a été composé pour un documentaire portant sur le nouveau territoire du Nunavut. Il a été diffusé à travers le monde, se méritant le Prix Spécial Italia en 1996 et le Prix Spécial Bohemia Radio en 1998.

Au cours d'un programme de recherche échelonné sur 17 ans, la Société pour le patrimoine musical canadien à Carleton University à Ottawa a compilé 25 volumes de partitions musicales préservant des compositions canadiennes touchant de nombreux styles de musique. On retrouve dans ces volumes des partitions écrites répertoriant de nombreux genres populaires, par ex. musique de danse incluant ragtime, chansons patriotiques et succès populaires avant les années 50. Grâce aux efforts de la Société, les contributions canadiennes au patrimoine musical mondial – incluant la musique classique – sont préservées à jamais.

Musique classique :

Emma Albani

Violette Arder

Liona Boyd (Classical Guitar)

The Canadian Brass

Claude Champagne

Alexis Contant

Jean Coulthard

Antoine Dessane

Maureen Forrester

W. O. Forsythe

Glenn Gould

Hart House String Quartet

Christos Hatzis

Alexina Louie

Rodolphe Mathieu

Colin McPhee

Orford String Quartet

Barbara Pentland

R. Murray Schafer

John Weinzwieg

Opéra :

Emma Albani (*la première interprète canadienne à connaître une carrière internationale d'envergure*)

Jean Coulthard

Maureen Forrester

Ben Heppner

Calixa Lavallée

Clarence Lucas

Barbara Pentland

Joseph Quesnel

Jon Vickers

La musique country



La musique country

La musique dite « country » est une création des cowboys à l'époque où les convois de bétail étaient monnaie courante dans le Sud des États-Unis. Peu à peu, cette musique s'est déplacée vers le nord pour finalement atteindre les Prairies canadiennes. Appelée également musique de cowboy, musique hill-billie (1920-1930) et country-western (1940-1950), on peut retracer ses profondes racines jusqu'aux chansons folkloriques et ballades introduites en Amérique du Nord par les immigrants anglo-celtiques. La musique country est aussi influencée par la musique traditionnelle des Appalaches qui était connue des premiers cowboys. De nos jours il est accepté que la musique autochtone a peut-être joué un rôle plus important dans l'évolution de la musique country qu'on le croyait antérieurement.

L'adoption du cheval par les peuples autochtones des Plaines et de la région des Plateaux aura stimulé la création de nombreuses chansons portant sur le cheval et son rôle grandissant dans la vie quotidienne. Parmi ces chansons on note celles composées pour des danses cérémoniales entourant le cheval, pour l'équitation et aussi pour un type de rubaboo (des chansons folkloriques aux origines européennes, canadiennes et autochtones traitant des rodéos et de l'élevage du bétail, souvent appelées chansons de cowboys). Ce dernier type de chanson, sorte de célébration du cheval, existe toujours en forme contemporaine comme le démontre le répertoire de musiciens autochtones comme Buffy Sainte-Marie, Dave Schmidt et Tim Ryan.



Le mot « rubaboo » désigne une soupe à base de pemmican qu'on a fait bouillir pour ensuite y ajouter des baies. C'était le mets principal des Autochtones des Plaines. Dès 1850, le terme est aussi utilisé pour désigner les Autochtones qui tentent d'apprendre des chansons françaises ou encore les colonisateurs qui tentent d'imiter les mélodies et les langues des Premières nations.

La musique de cowboy est connue au Manitoba, en Saskatchewan et en Alberta au milieu du 19e siècle mais ce n'est qu'avec l'arrivée de la radio et les émissions en provenance des États-Unis qu'elle s'attire un important public canadien. D'une grande simplicité mélodique et harmonique, cette musique est d'abord chantée par des artistes qui adoptent une voix aiguë et nasillarde. Elle devient populaire et plus diversifiée au cours de la grande crise (ou Dépression) de 1929 et poursuit son ascension pendant la Deuxième Guerre mondiale. Ces deux grands bouleversements sociaux ont effectué un rapprochement entre des gens issus de milieux très différents et ont contribué à diversifier les goûts musicaux.

Au fil des années, les chanteurs de musique country ont adopté une variété de styles, surtout sous l'influence de la musique pop. La musique country connaît un déclin au cours des années 50 avec l'arrivée du rock'n'roll, mais aura un regain de vie pendant les années 60 alors que différents artistes cherchent à réaliser une fusion entre la musique country et la musique pop. La transition de la musique country vers une musique plus populaire sera accélérée par l'introduction d'une instrumentation plus variée. Réciproquement, certains artistes qui ne faisaient pas partie du milieu country modifieront leurs styles en intégrant avec succès des éléments de musique country à leurs répertoires. La fin des années 60 verra la chanson country atteindre de nouveaux sommets de popularité grâce à une fusion avec les rythmes et les éléments stylistiques d'une musique rock plus dure.



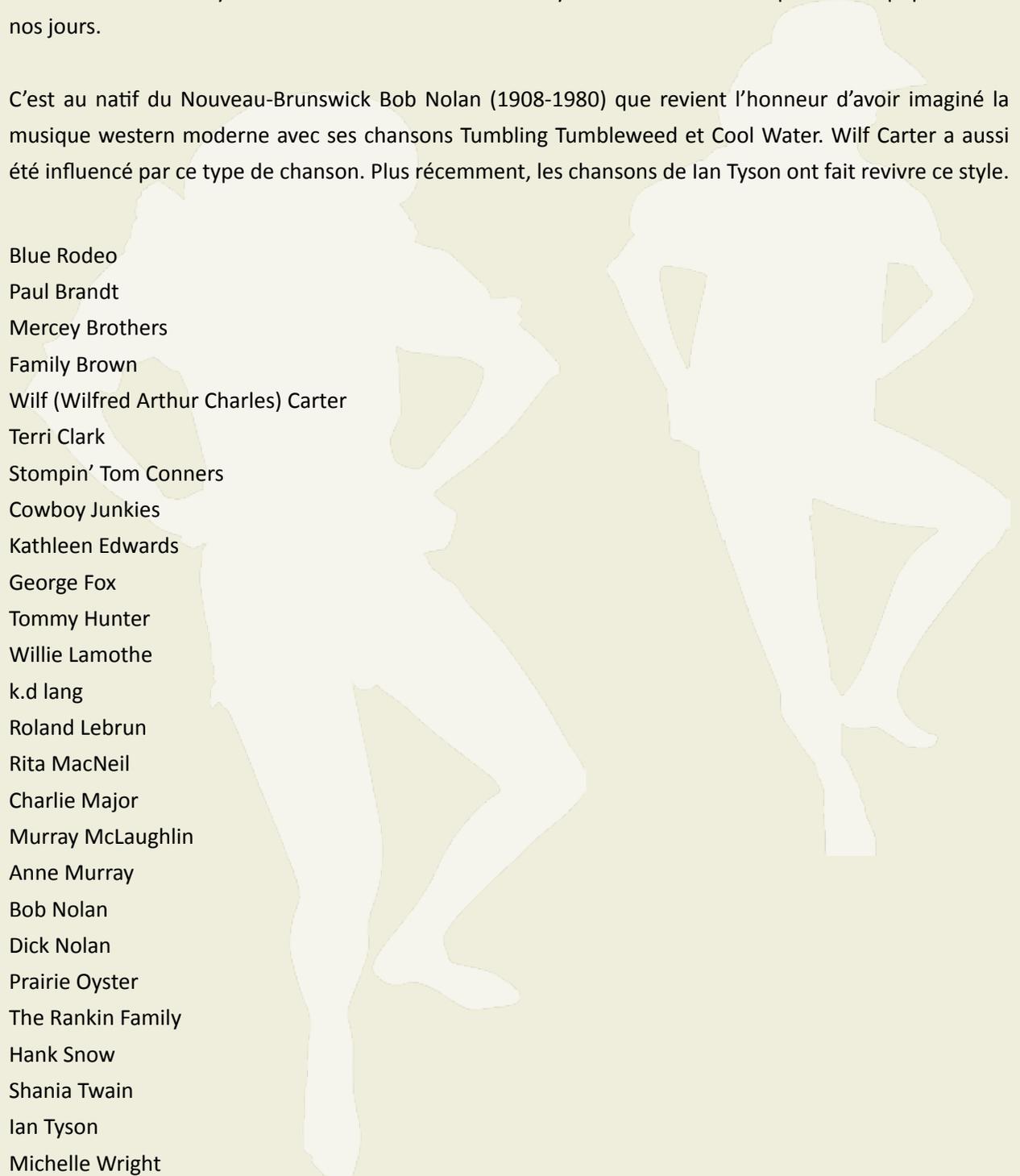
L'ancien Forum de Montréal situé à l'angle des rues Atwater et Sainte-Catherine ouvre ses portes le 19 novembre 1924. Ce site deviendra célèbre à travers le Canada non seulement pour la présentation de matchs de hockey mais aussi pour la présentation de concerts et productions musicales. Sa fermeture en mars 1996 marque la fin d'une longue et riche tradition. (Kallmann et al. 491)

Au cours des années 70, 80 et 90 la musique country populaire connaît des années fastes grâce à la présence constante au palmarès d'artistes chevronnés et grâce aussi à l'arrivée d'une relève. Un bon nombre de groupes nés au cours des années 90 ont continué d'enrichir le country traditionnel par l'apport de nouveaux éléments en intégrant des éléments country aux musiques pop et rock.

Dès son introduction au Québec, la musique country y trouve un public réceptif. Ceci s'explique par la prédominance de la vie rurale au Québec. En effet, bon nombre de Québécois sont agriculteurs ou habitent la campagne et ils peuvent facilement s'identifier aux paroles des chansons country même si celles-ci sont des créations américaines traduites en français. Les compositions de La Bolduc (1894-1941) étaient sans prétention et racontaient – de manière colorée - la vie au Québec dans les années 30. « Elle a été la toute première chansonnière canadienne dans le vrai sens du terme. » (Kallmann et al. 137) Après sa mort en 1941, deux nouveaux chanteurs canadiens-français connaîtront un succès sans parallèle : Roland Lebrun et Willie Lamothe. Tout comme La Bolduc, ces deux auteurs compositeurs racontent le quotidien des gens ordinaires mais dans un style plus populaire. La musique « western » à la manière personnelle de Lamothe abordera une plus grande variété de sujets que la musique country (chansons de cowboys, chansons aux thèmes folkloriques, ballades d'amour) et utilise une instrumentation plus variée (voix solo et en duo, trios instrumentaux incluant guitare, banjo, accordéon, violon, percussions). Il utilise aussi des effets de vocalisation (glissando ascendant ou descendant, emphase sur un mot ou groupe de mots) et accorde une place plus importante à l'accompagnement instrumental.

Dans les Maritimes, la musique country occupait les sommets d'un milieu musical très évolué. Les artistes abordaient des sujets d'actualités en s'inspirant des traditions folkloriques et des styles musicaux des autres artistes country des Maritimes. Il en résulta un style de chanson éclectique encore populaire de nos jours.

C'est au natif du Nouveau-Brunswick Bob Nolan (1908-1980) que revient l'honneur d'avoir imaginé la musique western moderne avec ses chansons *Tumbling Tumbleweed* et *Cool Water*. Wilf Carter a aussi été influencé par ce type de chanson. Plus récemment, les chansons de Ian Tyson ont fait revivre ce style.



Blue Rodeo
Paul Brandt
Mercey Brothers
Family Brown
Wilf (Wilfred Arthur Charles) Carter
Terri Clark
Stompin' Tom Connors
Cowboy Junkies
Kathleen Edwards
George Fox
Tommy Hunter
Willie Lamothe
k.d lang
Roland Lebrun
Rita MacNeil
Charlie Major
Murray McLaughlin
Anne Murray
Bob Nolan
Dick Nolan
Prairie Oyster
The Rankin Family
Hank Snow
Shania Twain
Ian Tyson
Michelle Wright

Pop-rock



Pop-rock

La musique pop

Avant d'explorer l'histoire de la musique pop-rock, il serait sans doute utile de définir ce que nous entendons par musique « pop ». La musique pop – également appelée musique populaire – est une forme musicale créée pour la consommation de masse. Bien qu'il n'existe aucune définition claire et précise, on peut dire sans hésiter que pour être vraiment populaire, une musique doit gagner la faveur du grand public et être en quelque sorte le miroir de son époque. La longévité ou la durée de vie populaire d'une chanson est un facteur majeur qui détermine si celle-ci atteindra le statut de chanson populaire. La musique populaire est composée d'un savant mélange de styles et de goûts musicaux - folklore, country, rock, jazz et autres styles – et regroupe les artistes et les chansons les plus populaires d'une époque historique précise.

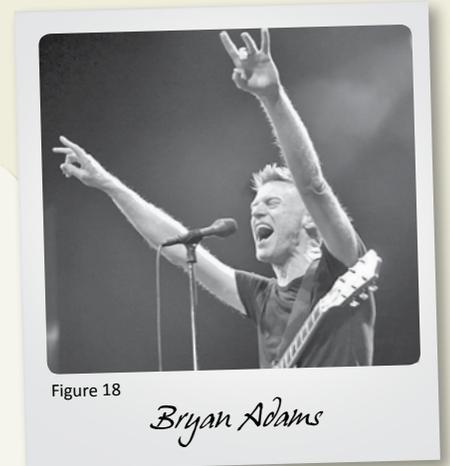


Figure 18

Bryan Adams



La musique disco a joué un rôle économique et culturel important dans l'industrie de la musique pop canadienne vers la fin des années 70. À cette époque, le « disco » était favorisé par plus de 90 stations de radio à travers le Canada. En 1979, selon le magazine de disque américain Billboard, la ville de Montréal représente le plus important marché pour la musique disco après New York (Kallmann et al. 370).

La musique rock

Le terme « rock » apparaît pour la première fois aux États-Unis vers la fin des années 30. Il est utilisé dans certains titres de chansons de style « rhythm and blues » (appelé aussi R & B), par ex. Rock and Rollin' de Bob Robinson (1939). Le terme « rock 'n' roll » apparaît couramment dès 1954. Plus tard, on qualifiera de « rock » une musique plus évoluée qui comprend des arrangements vocaux sophistiqués et un style pop instrumental qui emprunte non seulement au R & B mais aussi à la musique country et au blues.

Dans sa forme la plus essentielle, la musique rock est caractérisée par une structure harmonique à trois accords et une signature rythmique en 4/4 (mesures à 4 temps). Bien que ces éléments demeurent encore les pierres angulaires de la musique rock, elle comporte aujourd'hui des éléments rythmiques, harmoniques et mélodiques beaucoup plus complexes.

L'évolution des instruments et l'amplification électrique ont joué un rôle primordial dans l'évolution du rock et dans son éloignement de ses racines acoustiques folk et country. Aux débuts du rock, la guitare et la batterie occupent le rôle principal mais depuis, les claviers (piano, orgue et synthétiseur) ainsi que le saxophone, ont grandement enrichi la palette de couleurs sonores du rock.

Les Canadiens découvrent d'abord le rock par l'écoute d'émissions de radio américaines qui diffusent des chansons d'artistes comme Elvis Presley. Bientôt, de nombreux artistes américains, britanniques et européens se feront connaître ici grâce à leurs disques et à leurs spectacles en sol canadien. Certains critiques affirment que la chanson Sh-Boom du groupe de Toronto The Crew-Cuts représente la première chanson de rock 'n' roll à atteindre le sommet du palmarès. En 1958, un chanteur américain nommé Ronnie Hawkins se produit dans les clubs de l'Ontario accompagné d'un groupe appelé The Hawks. Malgré un certain succès aux États Unis, il décide de faire carrière au Canada. Installé à Toronto en 1961, il dirige un groupe composé surtout de musiciens canadiens. Pendant ces années, le groupe se bâtit une solide réputation dans les boîtes de nuit de la rue Yonge. Plus tard, les Hawks deviendront The Band et accompagneront le légendaire Bob Dylan. The Band aura une grande influence sur les groupes de rock canadiens et américains qui suivront.

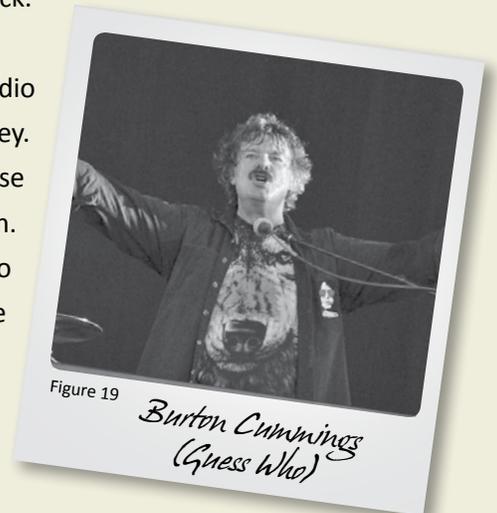


Figure 19

*Burton Cummings
(Guess Who)*



De 1968 jusqu'au milieu des années 70, The Guess Who (à l'origine Chad Allan and The Expressions) est l'un des plus importants groupes canadiens de rock. Le nom du groupe « Guess Who » est imaginé pour promouvoir le 45 tours Shakin' All Over (1965) enregistré par les Expressions. On rebaptise le groupe de ce nom mystérieux pour mousser la curiosité du public qui croira pendant un certain temps que le Guess Who vient d'Angleterre. Ceci aura des retombées positives vu la grande popularité des groupes anglais car à cette époque, les groupes canadiens ont du mal à se faire entendre à la radio au Canada (Kallmann et al 560).



Figure 20

The Tragically Hip

Le manque d'intérêt de l'industrie du disque canadienne pour la musique rock de l'époque poussera bon nombre de musiciens de rock canadiens à enregistrer aux États-Unis. Cependant, le succès incontournable que connaît Ronnie Hawkins et son groupe à Toronto vient encourager la popularité de la musique rock au Canada. La chanson Clap Your Hands enregistrée par The Beaumarks en 1960 est le premier disque pop produit au Canada à connaître un succès international. Aujourd'hui, bien qu'il existe de nombreuses maisons de disques canadiennes qui

font la promotion de la musique rock, plusieurs musiciens canadiens se tournent d'abord vers les États-Unis en quête de gloire et d'un succès commercial. Ceci dit, des groupes comme The Tragically Hip sont très populaires au Canada tout en demeurant moins connus aux États-Unis.

L'énorme popularité au cours des années 60 des groupes anglais comme les Beatles et les Rolling Stones encourage de nombreux jeunes Canadiens à les imiter et à former leurs propres groupes. De nombreux groupes apparaissent alors presque du jour au lendemain. Au Québec l'impact des Beatles est énorme et engendre la naissance de nombreux groupes et d'un nouveau style musical appelé « yé yé » qui tient son nom du refrain de la célèbre chanson des Beatles She Loves You. Ces nouveaux groupes québécois seront dorénavant connus sous le nom de « groupes yé-yé ». Ces groupes pop existent en parallèle au mouvement des chansonniers qui s'adonnent à un style de musique romantique influencé par le folklore traditionnel. Un des plus importants musiciens du Québec, Robert Charlebois, intègre des éléments de la musique rock au style chansonnier pour créer une nouvelle forme de musique rock qui devient très populaire au cours des années 70.



Figure 21

David Foster



L'enregistrement de la chanson pop Tears Are Not Enough est l'initiative du Vancouverois Bruce Allen (né en 1945) qui conçoit le projet pour venir en aide aux victimes de la famine en Éthiopie en 1985. La chanson est enregistrée par un groupe ad hoc baptisé Northern Lights. Il s'agit d'un regroupement sans précédent de nombreuses vedettes musicales canadiennes à l'image du projet britannique Band Aid qui avait déjà enregistré Do They Know It's Christmas? vers la fin de 1984. Northern Lights a précédé un projet américain semblable appelé USA for Africa qui a enregistré We Are the World (Kallmann et al. 1275).



Figure 22

Anne Murray

1970 s'avère une année charnière pour les groupes pop et rock canadiens car le CRTC (Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes) adopte un nouveau règlement qui fixe la barre du contenu canadien à 30 % pour les stations de radio AM et 10 à 30 % pour les stations FM (Kallmann et al. 335). Actuellement, le pourcentage de chansons canadiennes que doit contenir les ondes des stations canadiennes se situe à 35 % (CRTC). L'arrivée en ondes de MuchMusic en 1984 et de sa contrepartie française MusiquePlus en 1986 augmente la visibilité médiatique de la musique rock canadienne de manière significative tout en accélérant sa popularité. Pour la première fois, la musique pop-rock canadienne est présente de manière continue à la

télévision canadienne. Aujourd'hui au Canada la musique rock est en pleine effervescence et il est fort probable que sa popularité ne s'essoufflera pas de sitôt.



En 1967 le Canada fête son centenaire et présente l'Expo 67 à Montréal. La même année le Canada est l'hôte des Jeux panaméricains qui se tiennent à Winnipeg. C'est l'occasion pour le Guess Who de présenter un concert devant des milliers d'athlètes panaméricains. Le groupe traîne alors une dette de 25 000 \$ suite à une récente tournée catastrophique de l'Angleterre. Trente-deux ans plus tard, en 1999, le Guess Who est encore une fois invité à se produire lors des Jeux panaméricains tenus de nouveau à Winnipeg. Le groupe joue alors quatre chansons et reçoit la somme rondelette de 200 000 \$. C'est la première fois que le groupe joue ensemble depuis sa prestation aux prix Juno de 1987.

(The Globe and Mail, mardi 3 août 1999 pg A3).

Pop:

Bryan Adams
Paul Anka
Jann Arden
The Bare Naked Ladies
Edward Bear
Canada Goose
Robert Charlebois
Chilliwack
Crash Test Dummies
Bobby Curtola
The Diamonds

Céline Dion
Diane Dufresne
Kathleen Edwards
Shirley Eikhard
Percy Faith
Nelly Furtado
David Foster
The Four Lads
Patsy Gallant
Guess Who
Corey Hart

Dan Hill
Andy Kim
Avril Lavigne
Gordon Lightfoot
Amanda Marshall
Sarah McLachlan
Frank Mills
Alanis Morissette
Anne Murray
Alannah Myles
Michel Pagliero

Sam Roberts
Rene Simard
Glass Tiger
Shania Twain
Valdi
Gino Vanelli
Roch Voisine
Priscilla Wright

Rock:

Tom Cochrane
Kathleen Edwards
Jeff Healey

Sass Jordan
Loverboy
Moist

The Powder Blues Band
April Wine

Soft Rock:

The Bare Naked Ladies
Bruce Cockburn
Five Man Electrical Band
Foot in Cold Water

Glass Tiger
Guess Who
The Hawks
Lighthouse

Northern Pike
The Stampeders
Trooper
Neil Young

Hard Rock:

The Band (formerly The Hawks)
Big Sugar
Econoline Crush
Mahogany Rush
Max Webster/Kim Mitchell

Rush
Sloan
The Tragically Hip
Triumph/Rick Emmett

Le jazz



Le jazz

Le jazz est une véritable mosaïque musicale ; lieu de rencontre et d'échange entre des musiques issues de nombreuses cultures du monde. Les émotions provoquées par le jazz sont toutes aussi variées, passant par la plus profonde réflexion, introspection et compassion jusqu'aux plus légers sentiments de plaisir et d'évasion. Le jazz est d'abord et avant tout la création des Noirs de la Nouvelle-Orléans du début du 20e siècle mais on y retrouve probablement de multiples influences dont « des musiques africaines de différents styles, des musiques populaires et classiques européennes, des musiques folkloriques britanniques, françaises, espagnoles, irlandaises et italiennes, les chants des marchands de rue, ainsi que les chants de travail et plaintes chantés par l'ouvrier dans le but d'alléger son fardeau » (Gridley 50).

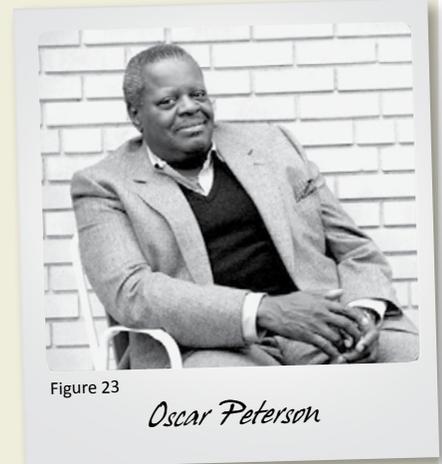
On retrace les origines de la musique improvisée (jazz) à l'arrivée des premiers esclaves africains aux Caraïbes. C'est là qu'ils se mettent en contact avec les cultures et les religions européennes. Suivra une sorte d'assimilation multiculturelle qui sera bien ancrée en Nouvelle-Orléans dès les années 1830. Les dimanches en Nouvelle-Orléans à Congo Square, on permettait aux esclaves d'exprimer – par la danse et la musique – leurs frustrations et chagrins. En partant de la Nouvelle-Orléans, le jazz a gagné en popularité pour éventuellement atteindre Chicago, Kansas City, New York, la Californie, le Canada, l'Europe et le monde entier. Le premier enregistrement de jazz disponible sur le marché est réalisé en 1917 par un groupe de Blancs : Original Dixieland Jazz Band. Les musiciens noirs ne seront admis aux studios d'enregistrement que 5 ans plus tard.



Le jazz n'a pas toujours eu une réputation enviable. À ses débuts, beaucoup de gens associent cette musique au « péché » car elle est le plus souvent jouée dans les maisons de prostitution. Les classes privilégiées lèvent donc le nez sur le jazz et ses interprètes. Cette attitude s'explique aussi par les origines du jazz qui remontent aux chansons de travail des esclaves ; les exclus de la société à qui on reprochait un manque de respectabilité.

Les premiers Noirs arrivent dans le Haut-Canada pendant et après la Révolution américaine (1775-1783). Certains d'entre eux sont les esclaves de Loyalistes britanniques ou, dans certains cas, des esclaves qui ont été affranchis en récompense aux services rendus à la Couronne. En 1793 le Haut-Canada adopte une loi visant à émanciper la population noire de la colonie et dorénavant interdire l'importation d'esclaves. L'Empire britannique abolit définitivement l'esclavage en 1834 et le Haut-Canada devient un refuge pour les Noirs américains cherchant à fuir soit l'esclavage encore en vigueur dans les états du Sud, soit le mauvais traitement

qui leur est trop souvent réservé dans les états du Nord. De même, le chemin de fer clandestin, c.-à-d. un « réseau de lieux sûrs et de routes sécuritaires permettant aux esclaves noirs en cavale de gagner la liberté est en place dès 1820 et connaît son plus important achalandage entre 1840 et 1860, ce qui augmente sensiblement le nombre de réfugiés installés au Canada ». (Miller 140). L'arrivée au Canada de ces Noirs américains initie les habitants à une culture et une musique différentes. La fin de la guerre de Sécession (1861-1865) marque l'abolition de l'esclavage et de nombreux Noirs regagneront les États-Unis au cours des décennies suivantes. On comptera parmi eux plusieurs musiciens qui deviendront les premiers Noirs nés au Canada à devenir des interprètes de jazz sérieux (Miller 140).



Nathaniel Dett (1882-1943), né à Drummondville (maintenant Niagara Falls Ontario) est reconnu comme l'un des plus importants compositeurs noirs du 20^e siècle. Il était chef d'orchestre, pianiste, poète et enseignant. Son vaste répertoire comprenait des suites pour piano, des chansons, des hymnes, des motets, des chansons spirituelles et des chansons folkloriques dont plusieurs sont encore joués de nos jours. Parmi ceux-ci, soulignons la suite en huit mouvements *Listen To The Lambs*, et la composition pour piano *Juba Dance* et l'oratorio *Ordering Of Moses*. Nathaniel Dett a édité plusieurs collections de chansons spirituelles et folkloriques dans le but de mieux faire connaître la musique des Noirs. Il a aussi été président de la National Association of Negro Musicians des États-Unis de 1924 à 1926. Même s'il est né au Canada et qu'il a grandi ici, ce n'est que récemment que son travail est reconnu à sa juste valeur au Canada. En 1997 le Nathaniel Dett Chorale est fondé au Canada. Il s'agit du premier chœur professionnel canadien consacré aux musiques afrocentriques de tous genres y compris la musique classique, les chansons spirituelles, le gospel, le jazz, le folklore et le blues.

Shelton Brooks (1886-1975) est un autre musicien canadien qui a forgé sa réputation aux États-Unis. Né à Amherstburg en Ontario, il fait ses premières armes en musique à titre d'organiste à l'église locale où son père est pasteur. Lorsque Brooks a seize ans, sa famille déménage à Detroit. Excellent chanteur et pianiste, il devient rapidement un artiste populaire. Parmi ses compositions les plus connues, retenons *Some of These Days* (1910) qui devient la chanson thème de Sophie Tucker et *Darktown Strutters' Ball* (1917). Brooks sera honoré par le Festival of American Music à San Francisco en 1940.



Le saxophone occupe une place essentielle dans l'instrumentation du jazz depuis longtemps. Il a d'abord été popularisé par l'orchestre de variétés canadien Six Brown Brothers fondé à Lindsay en Ontario en 1910. Tom Brown était célèbre pour les sonorités drôles et les effets comiques qu'il savait tirer de son saxophone. Ce sextuor composé de six saxophones est devenu si populaire sur le circuit du vaudeville et du music-hall aux États-Unis et en Europe qu'en 1920 on comptait déjà de nombreux groupes d'imitateurs présentant la même formule.

Bien que le jazz soit connu dans les communautés noires du Canada, on doit attendre le milieu des années 1910 pour qu'il soit présenté au grand public à travers le pays par les musiciens américains qui se produisent alors sur les scènes des théâtres de variétés et des cabarets. Les pianistes américains James « Slap Rags » White et Millard Thomas viennent s'installer dans le quartier St-Henri de Montréal – où vit une importante population noire – et jouent un rôle crucial dans le développement d'un milieu musical dynamique qui sera bientôt en pleine ébullition. Pendant les trente prochaines années de nombreux musiciens de jazz canadiens pourront gagner leur vie grâce à la présence et aux efforts de ces deux musiciens. Au Canada, le jazz demeure une musique en marge des genres populaires au cours des années 30 et 40, mais bon nombre de canadiens auront l'occasion de former des groupes en compagnie de musiciens américains, et ils se produiront des deux bords de la frontière dans des salles de danse et des boîtes de nuit. Ils pourront également se faire entendre à la radio américaine. Ce n'est qu'au milieu des années 40 que le Canada produit sa première « vedette » de jazz. En effet, grâce aux émissions radiophoniques en provenance de la CBC à Montréal et entendu d'un océan à l'autre, le pianiste Oscar Peterson devient rapidement une étoile montante de la musique. Avant 1980 il y a eu peu de disques de jazz produits au Canada car toutes les plus importantes maisons de disques étaient américaines et il était plus facile d'enregistrer et de vendre des disques aux États-Unis.



Selon les documents historiques, le premier habitant noir du Canada était un pêcheur, un esclave portugais affranchi nommé Matthew da (de) Costa. Il serait arrivé à Port Royal en 1605 ou 1606 et aurait été au service de Samuel de Champlain à titre de traducteur. En partageant son héritage musical avec les Canadiens, il a eu une certaine influence sur la musique canadienne.

(Kallmann et al. 129).

Trois éléments caractérisent principalement la musique jazz : l'improvisation, le dynamisme des rythmes (par ex. le swing) et l'expression émotive. La grande variété d'instruments utilisés dans sa création est un autre facteur qui fait l'originalité du jazz. À ses débuts l'instrument clé du jazz était le banjo, un instrument à cordes conçu à l'image de certains instruments africains apportés en Amérique par les esclaves noirs. Au début le jazz est créé en combinant les sonorités distinctives du banjo avec des hochets (des courges ou Calebasses remplies de graines de maïs ou autres) des harmonicas, des triangles, des os de mâchoires de bœufs ou de chevaux (on obtenait un son en frappant contre les dents de l'animal) et, bien sûr, des tambours. De nos jours, les instruments entendus principalement dans la musique jazz sont les claviers, les cuivres, les bois (saxophones, clarinettes, etc) la contrebasse, la batterie et la voix. La voix peut chanter des textes ou adopter un style appelé « scat », c.-à-d. en faisant des sons et syllabes sans sens précis à la manière d'un instrument soliste.

Il existe de nombreux styles de musique jazz. Parmi ceux qui ont le plus influencé les musiciens canadiens, mentionnons le jazz traditionnel et le dixieland, le bebop, le jazz des grands orchestres (big band), le jazz influencé par la musique classique (third stream), le jazz contemporain, le jazz fusion, le jazz latin et le jazz avant-gardiste.



Le 30 novembre 1775, la Gazette de Québec publie un article où il est question d'un esclave en cavale « jouant très bien du violon ». Il s'agit du premier document connu faisant référence à un musicien noir au Canada. (Kallmann et al. 129).

Le jazz traditionnel et le dixieland

À l'écoute du jazz traditionnel de style « Nouvelle-Orléans » nous remarquons qu'il s'agit d'une musique très syncopé qui nous rappelle un peu la musique des fanfares ou la musique de cirque. Typiquement, la mélodie était jouée par un cornet (ou une trompette), un trombone et une clarinette. On considère le dixieland ou « vieux jazz » surtout comme une musique jouée par des musiciens blancs ; en quelque sorte un produit dérivé du style de la Nouvelle-Orléans. Certains critiques ont qualifié les musiciens qui s'adonnaient à cette musique d'imitateurs incompetents (Lyons 67). Néanmoins, le jazz dixieland a rapidement fait fureur aux États-Unis et sa popularité s'est vite transportée ici grâce à l'influence de la radio américaine et des musiciens en tournée au Canada.

Si la musique de type dixieland était moins expressive que le jazz « noir » à la manière de la Nouvelle-Orléans, certains prétendent que ses interprètes étaient de meilleurs techniciens. En réalité, la distinction entre le dixieland « blanc » et le jazz de style Nouvelle-Orléans demeure assez floue. Lorsque les musiciens blancs et noirs se regrouperont enfin pour jouer ensemble, la distinction entre le jazz noir et le jazz blanc disparaîtra aux yeux de tous, exception faite de certains puristes enracinés. L'orchestre de Guy Lombardo, fondé à London en Ontario, a été à l'avant-garde de l'intégration raciale. En effet, il arriva souvent que Lombardo invite discrètement Louis « Satchmo » Armstrong à monter sur scène avec lui. Le concept de l'improvisation collective est au coeur même du dixieland car le principe directeur du jazz est la liberté d'expression musicale. Cette liberté d'expression passe par l'improvisation et le chant « scat », c.-à-d. les vocalises improvisées sans paroles. Aujourd'hui l'improvisation collective demeure présente dans tous les styles de jazz et une caractéristique omniprésente du jazz traditionnel et du dixieland.

C'est dans la ville de Toronto au milieu des années 30 que se trouve la plus forte concentration de musiciens se consacrant au jazz traditionnel ou au dixieland. Plusieurs sont originaires du Royaume-Uni ou d'Europe et on compte un grand nombre d'Écossais parmi eux. (Kallmann et al. 646). Les villes de Vancouver, Halifax, Montréal et Ottawa avaient aussi des groupes et des musiciens qui s'adonnaient à ces styles de jazz.

Le bebop

Le jazz dit « bebop » est une forme de jazz swing traditionnel – le style de jazz le plus populaire des années 30 – auquel viennent s'ajouter des rythmes moins linéaires, donc plus accentués et des structures harmoniques plus complexes, par ex. l'emploi des accords diminués, en particulier la quinte diminuée qui est une caractéristique importante du bebop. Cette musique, nerveuse et fébrile, est à l'image même des tumultueuses années 40. Le bebop arrive au Canada vers la fin des années 40 et devient incontournable; même aujourd'hui ce style exerce une influence sur plusieurs des plus populaires musiciens de jazz canadiens.

Moe Koffman a été un des premiers interprètes importants du style bebop au Canada. Grâce à sa virtuosité, la flûte traversière s'est taillée une place comme instrument soliste dans le jazz. Sa composition *Swinging Shepherd Blues* a été endisquée plus de cent fois.

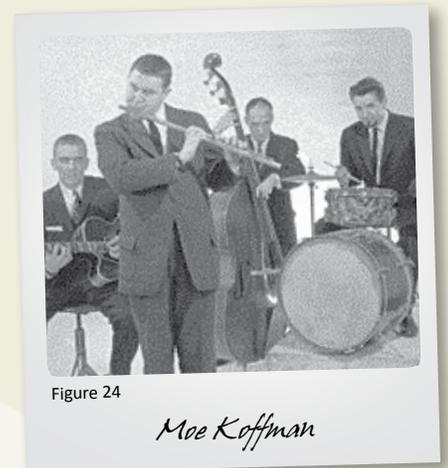


Figure 24

Moe Koffman

Les grands orchestres de jazz

La popularité des grands orchestres de jazz américains a inspiré la création de nombreux ensembles semblables au Canada. Le premier grand orchestre à voir le jour au Canada a été fondé à Toronto vers 1935. Les orchestres de jazz de l'époque comptaient normalement entre 12 et 21 musiciens et comprenaient une section de cuivres (trompettes, trombones), une section de bois (saxophones et clarinettes) et une section rythmique (guitare, piano, contrebasse et batterie). La popularité des grands orchestres a largement contribué au début des années 70 au développement de nombreux programmes de musique dans les écoles canadiennes axés sur les orchestres et ensembles instrumentaux. La croissance du phénomène des festivals de musique, par ex. MusicFest Canada, a popularisé les orchestres d'étudiants comme celui de Humber College à Toronto qui sont devenus les meilleurs grands orchestres des années 80. Il est significatif que dans l'histoire des prix Juno, six des huit premiers prix décernés pour le jazz sont remportés par des grands orchestres.



La Gendarmerie royale du Canada est fondée en 1873 sous la bannière de la Police à cheval du Nord-Ouest. En 1876 le corps policier forme son premier orchestre à Swan River au Manitoba. Les vingt musiciens doivent acheter leurs propres instruments et les acheminer de Winnipeg sur des traîneaux à chiens. L'orchestre présente son premier concert à l'occasion de la fête de la reine Victoria le 24 mai 1876. Ce n'est qu'en décembre 1958 que le gouvernement canadien reconnaît officiellement l'orchestre de la GRC. Par la suite l'orchestre établit son quartier général à Ottawa et entreprend une série de tournées à travers le pays. En 1961 l'orchestre aura parcouru plus de 11 000 km par voie terrestre pour présenter des concerts de Dawson Creek en Colombie-Britannique jusqu'à Thunder Bay en Ontario (Kallmann et al. 81).

Le troisième courant ou « third stream »

On retrouve dans le jazz dit third stream des éléments de la musique classique (surtout dans les formes) et des éléments étroitement liés au jazz comme l'improvisation, le caractère rythmique et les couleurs harmoniques. Cette musique se fait remarquer au Canada et ailleurs vers le milieu des années 50 et compte encore de nombreux adeptes.

Le jazz contemporain

Au cours des années 50 et 60, différents styles de jazz moderne comme le hard bop, post-bop et le jazz modal gagnent graduellement la faveur des mélomanes canadiens. Le dynamisme et la fébrilité si caractéristiques du bebop sont remplacés par une tendance vers une musique jazz plus sereine et décontractée. Les nouvelles formes de composition sont fortement influencées par la musique classique, surtout au niveau des harmonies et de la précision technique. Ces nouveaux styles, s'éloignant de plus en plus de leurs racines bebop réussissent à se tailler une place et poursuivre leur évolution.

Le jazz fusion et le jazz latin

À partir du milieu des années 60 plusieurs musiciens cherchent à intégrer l'approche improvisée du jazz avec les rythmes de la musique rock et les nouveautés technologiques (synthétiseurs, amplification parfois extrême) pour créer une nouvelle musique dite de fusion (Kallmann et al. 648). Cette fusion du jazz et du rock retient vite l'attention des jeunes publics. Le jazz s'éclate alors dans une multitude de formes hybrides qui empruntent à de nombreuses cultures et genres musicaux.

Bien que les expériences musicales visant à fusionner le jazz et la musique latine remontent à la fin des années 40 (Manteca de Dizzy Gillespie), ce n'est que vers la fin des années 70 que les orchestres de jazz

latin apparaissent en grand nombre au Canada. On doit souligner le rôle primordial que joue la musicienne et compositrice Jane Bunnett dès 1975 par ses nombreuses visites à Cuba et ses échanges musicaux avec des musiciens cubains. Par la suite le jazz latin sera particulièrement populaire au Québec.

Le jazz d'avant garde

La musique jazz dite avant-gardiste puise ses origines dans les mouvements de jazz libre et de musique nouvelle des années 60. Le jazz d'avant-garde se taille une place sur les scènes Toronto, Vancouver et Montréal au cours des années 60. C'est la musique la plus évocatrice de la lutte pour les droits civiques et des manifestations étudiantes. On peut dire sans hésiter que le vent d'émancipation sociale qui souffle sur l'Amérique à cette époque joue un rôle majeur dans l'évolution du jazz. De nouvelles conceptions rythmiques et harmoniques ainsi que l'influence de la musique africaine donnent naissance à un nouveau jazz fougueux, parfois proche du bruit ; une musique sans compromis qui peut aussi bien exprimer la colère, la haine, la contestation, la ferveur religieuse, la joie de vivre, le détachement intellectuel ou émotionnel ou même la plus profonde empathie envers son prochain.

La mondialisation musicale de notre époque qui est caractérisée par le mélange des cultures, des genres et des styles brouille de plus en plus les cartes en ce qui concerne la nature même du jazz bien que plusieurs composantes essentielles à cette musique - comme l'improvisation et certains éléments stylistiques - demeurent bien en place. De nombreux styles de musique ressentent l'influence du jazz : le gospel, soul, rap, ragtime, blues, R&B, rock, samba, reggae, salsa, cumbia, calypso, folklore et même certaines œuvres contemporaines d'opéra et de musique symphonique (Gioia 8). Il en résulte une multitude de styles musicaux permettant à chaque auditeur de trouver son bonheur.

Le jazz demeure une musique relativement jeune qui est encore en pleine évolution et de nombreux festivals de jazz sont présentés à travers le Canada, ce qui contribue à faire la promotion des musiciens d'ici. Cependant un nombre relativement modeste d'artistes canadiens ont réussi à se faire connaître sur la scène internationale grâce à des disques produits ici-même au Canada. On peut toutefois déclarer sans hésitation que les mélomanes canadiens sont de plus en plus reconnus à l'échelle mondiale pour l'accueil chaleureux qu'ils réservent aux artistes musicaux de tous genres.

Salome Bey	Deborah Davis	Manteca
Seamus Blake	Nathaniel Dett	Ted Moses
Paul Bley	Willie Eckstein	Phil Nimmons
The Boss Brass	Gil Evans	Pacific Salt
Shelton Brooks	Sylvain Gagnon	Oscar Peterson
Stuart Broomer	Jim Galloway (Metro Stompers)	Paul Plimley
Jane Bunnett	D. D. Jackson	Barry Romberg
Guy Lombardo	Ingrid Jensen	Ray Sikora
Climax Jazz Band	Oliver Jones	Eve Smith
Holly Cole	Moe Koffman	Uzeb
Creature of Habit	Diana Krall	Vic Vogel
Trump Davidson	Jean-Baptiste Lafrenière	Kenny Wheeler

Les prix Juno

Se déroulant chaque année dans une ville canadienne différente, la cérémonie de remise des prix Juno reconnaît l'excellence dans l'industrie de la musique au Canada. Les prix sont la création de Walt Grealis, éditeur de RPM, revue hebdomadaire destinée aux gens de l'industrie du disque et de Stan Klees, coordonnateur des projets spéciaux. Les origines de l'idée remontent au numéro de RPM Weekly du 7 décembre 1964 alors qu'un bulletin de vote est offert aux abonnés afin qu'ils puissent s'exprimer sur les artistes et les gens du milieu les plus marquants de l'année. La réponse dépasse toutes les attentes et en 1970 Grealis et Klees présentent les Gold Leaf Awards au St. Lawrence Hall de Toronto. Un an plus tard, l'événement change de nom pour rendre hommage à Pierre Juneau, chef du CRTC de l'époque, qui vient d'introduire les règles sur le contenu canadien. En mythologie romaine, Junon était la reine des dieux.

Les prix Juno voient leur profil augmenter en 1975 grâce à une première télédiffusion. L'autre événement important est la création de l'Académie canadienne des arts et des sciences de l'enregistrement (CARAS), l'organisme responsable de la gestion de l'événement. Des prix Juno sont maintenant remis dans 38 catégories. Bien que le gala se déroule traditionnellement à Toronto, les cérémonies de 1991 et de 1998 ont eu lieu à Vancouver. Entre 1995 et 1997, et de nouveau en 1999, elles se déroulent au Copps Coliseum de Hamilton. Terre-Neuve a aussi été l'hôte des prix en 2002. Ottawa a pris la relève en 2003.



Projets et activités pédagogiques

1. Organiser les étudiants en groupe de 10 ou 12 pour créer des paysages sonores. Le paysage sonore (soundscape) est une création du compositeur canadien R. Murray Schafer. Il s'agit d'un ensemble de sons composé à partir des sons naturels qui nous entourent, incluant la nature, les animaux et les humains. Un paysage sonore peut représenter n'importe quel concept mais les étudiants doivent se limiter à des sons créés avec le corps humain : la voix, taper des mains, claquer les doigts, frotter, taper du pied. Chaque groupe doit ensuite présenter son paysage sonore à la classe. Les auditeurs, les yeux fermés, peuvent s'asseoir par terre au centre de la classe. Le groupe d'interprétation forme un cercle autour des auditeurs. Souvent, un paysage sonore est plus « réussi » si chaque participant joue un rôle précis dans sa création. Les participants se déplacent lentement autour des auditeurs en variant l'intensité et les sonorités pour faire ressortir le thème. À la fin, les auditeurs doivent deviner le thème du paysage sonore présenté. On peut également créer des paysages sonores au moyen d'objets divers (agiter un morceau de carton bristol ou papier de construction, écraser un verre de styromousse, taper sur un bureau, etc.). Tout est possible.
2. Les étudiants peuvent s'amuser à créer leurs propres instruments de musique. Ils peuvent soit imaginer un nouvel instrument ou s'inspirer d'un instrument réel. Par la suite, chacun présente son instrument à la classe en expliquant le genre de musique qui conviendrait à cet instrument. S'il s'agit d'un instrument qui existe réellement, ils doivent fournir une brève historique de l'instrument et de sa méthode de fabrication. Si les étudiants sont de jeunes enfants, des activités visant à identifier et classer les instruments de musique sont fort utiles.
3. Projeter des films et vidéos qui traitent des différents genres de musique canadienne. Préparer une feuille de questions auxquelles les étudiants pourront répondre après le visionnement.

L'Office national du film du Canada a récemment lancé un documentaire intitulé *Amarok's Song*, qui nous propose un voyage au Nunavut pour retracer les expériences des Inuit de la région.

The Story of Jazz (réal. Matthew Seig. BMG Video, 1993) offre une excellente réflexion sur les origines du jazz.

4. Faire jouer des extraits de différents types de musique (jazz, rock, folklore, classique, etc.) et demander aux étudiants d'identifier le genre de musique présenté ainsi que les instruments entendus dans l'extrait.

5. Proposer aux étudiants d'écrire une composition ayant pour sujet la musique en tant que phénomène social. Le texte pourrait tenter de décrire comment l'industrie de la musique influence différents aspects de la société comme la mode ou l'économie par exemple.
6. Dans le cadre d'une étude des cultures autochtones, diviser les étudiants en petits groupes. Proposer d'inventer leur propre tribu. Chacun doit assumer un rôle dans la tribu et incarner un personnage. Encourager les étudiants à fabriquer des tambours et des costumes et apprendre ou créer des danses, etc.
7. Inviter les étudiants à composer, soit individuellement ou en groupe, les paroles d'une chanson pour décrire leur vie ou décrire un événement de l'histoire du Canada qu'ils ont étudié ou bien de décrire notre pays. Souligner le fait que les paroles d'une chanson sont également un poème.
8. Choisir une chanson populaire canadienne et lire les paroles devant la classe comme s'il s'agissait d'un poème (les paroles de chansons pop et pop-rock sont les plus propices). Encourager les étudiants à ajouter de la musique à leurs propres poèmes ou à choisir une chanson existante et d'en faire la lecture à haute voix.
9. Proposer un travail de recherche sur le Dr. Marius Barbeau et ses efforts pour préserver la musique des Autochtones du Canada.
10. Inviter les étudiants à créer un vidéoclip à l'ordinateur à l'aide d'un logiciel multimédia ou d'un logiciel de diaporama comme HyperStudio, Kid Pix ou Powerpoint.

Marche à suivre pour le projet :

- Choisir une chanson que les étudiants aiment beaucoup (les encourager à choisir une composition d'un artiste canadien).
- Écrire les paroles de la chanson.
- Lancer un logiciel multimédia ou de création de diaporama comme HyperStudio, Kid Pix, ou Powerpoint.
- Choisir une diapositive pour chaque ligne de texte de la chanson. (Si le projet implique la classe au complet, distribuer une ligne à chaque étudiant). Chaque diapositive devrait comprendre la phrase et une image appropriée.
- Ajouter des images de transition entre les diapositives.
- Régler le laps de temps (minuterie) de manière à ce que la projection des diapositives soit synchronisée avec la musique.
- Faire jouer la chanson en même temps que le diaporama.

11. Encourager chaque étudiant à assumer le rôle « d'expert » sur un groupe de musique ou un artiste populaire canadien de son choix. L'expert doit alors donner un historique du groupe ou de l'artiste et expliquer sa contribution à la musique canadienne. Inviter l'expert à jouer des enregistrements pertinents devant la classe. L'expert peut également expliquer les raisons qui ont motivé son choix.

Encourager les étudiants à préparer une présentation multimédia sur l'artiste de leur choix à l'aide de l'ordinateur. Ils peuvent alors créer une pile HyperStudio qui contient les renseignements biographiques de l'artiste ou compositeur, choisir une chanson représentative et créer un lien avec la pile. La chanson jouera en même temps que la pile est visionnée.

12. Inviter les étudiants à créer leur propre page Web du « Temple de la renommée de la musique ». La page devrait comprendre des images de leurs artistes canadiens préférés dans trois ou quatre catégories musicales ainsi qu'un lien à un clip d'une chanson préférée pour chaque artiste.
13. Les étudiants peuvent préparer et présenter un projet de recherche de leur choix qui porte sur un musicien canadien, un style de musique ou une époque musicale de leur choix. Il peut s'agir d'un projet individuel ou en petits groupes. Ensuite, la classe peut rassembler les données et créer un organigramme ou une ligne de temps pour représenter l'évolution de la musique au Canada.
14. Apporter quelques enregistrements et les faire écouter à la classe. Demander aux étudiants d'interpréter le sentiment et les paroles de chaque chanson. Demander aux étudiants l'effet créé par la chanson; si celle-ci évoque un sentiment précis, nous raconte une histoire. Demander à chaque étudiant de choisir une chanson canadienne, de la faire écouter à la classe et de partager ses impressions et sentiments avec la classe.
15. Pour les étudiants en musique, fournir des partitions de chansons de plusieurs époques de l'histoire de la musique canadienne et demander aux étudiants de les jouer. Demander aux étudiants de comparer les styles musicaux des différentes époques et de décrire leurs impressions et les sentiments évoqués.
16. Demander aux étudiants de faire une recherche sur le contexte historique des compositions qu'ils chantent, interprètent ou écoutent le plus souvent. Sont-ils en mesure d'identifier ou de décrire les principaux événements politiques, sociaux ou philosophiques de ces époques ou de commenter les styles d'architecture ou les mouvements artistiques en vogue à cette époque?

17. Encourager les étudiants à exprimer soit par écrit ou verbalement, par un des moyens suivants : improvisations théâtrale, expression corporelle, art, vidéo, animation par ordinateur, leurs impressions personnelles et sentiments à l'écoute de la musique. Au lieu d'analyser une chanson à la fois, créer un CD qui comprend plusieurs extraits de musique et demander aux étudiants d'exprimer leurs impressions au fur et à mesure que les extraits sont entendus.
 18. Demander aux étudiants de regarder la partition musicale d'une pièce qu'ils n'ont jamais vu ni entendu et de décrire l'ambiance évoquée par la pièce seulement en fonction de ce qui est écrit, c.-à-d. le tempo, la dynamique, les tonalités, la mélodie, les rythmes, etc. Par la suite, leur demander de jouer ou de chanter la pièce telle qu'elle est écrite et ensuite de modifier les différents éléments afin de modifier le caractère de la pièce.
 19. Encourager les étudiants à vocaliser par des chants de gorge à la manière des Inuit. Idéalement l'enseignant devrait essayer en premier et ensuite en faire la démonstration. Voici les techniques de base :
 - (a) Essayer de créer un son dans le fond de la gorge sans faire de bruit avec la bouche.
 - (b) Faire un bruit en expirant et ensuite inspirer de l'air rapidement sans faire de bruit.
 - (c) Répéter cette technique en s'assurant de faire des sons (longs ou courts) seulement à l'expiration.
- Pour écouter des exemples de vrais chants de gorge, visiter :
- <http://www.stuff.co.uk/media/polar-relay/inuit.html>
et <http://www.mohicanpress.com/mo10002.html>
20. Organiser une séance de jeux de rôles où un étudiant incarne un musicien ou un compositeur canadien connu qui est interviewé par les autres étudiants. Les entrevues devraient se dérouler devant la classe et la présentation inclure des costumes d'époque et des accessoires.
 21. Encourager les étudiants à créer leurs propres chansons ou compositions instrumentales en groupes et les présenter devant la classe comme devant un jury à la manière d'une cérémonie de remise des Juno. Chaque style de musique présenté devrait compter au maximum trois groupes. Les groupes peuvent se présenter dans différentes catégories et chaque groupe devrait remporter au moins un prix. Les étudiants peuvent apporter des gâteries ou friandises qui seront décernées aux gagnants en guise de prix.

Ressources additionnelles

Sites Web :

- Canadian Music Centre www.musiccentre.ca
- Digital Collections Website, Performing Our Musical Heritage <http://collections.ic.gc.ca/MusicalHeritage>
- Canadian Electroacoustic Community's Sonus.ca <http://www.sonus.ca>

Enregistrements :

- Introduction to Canadian Music, Naxos
- We're From Canada, Opening Day Recordings and CBC Records
- Oh What a Feeling 2: A Vital Collection of Canadian Music, Universal
- The Rough Guide to the Music of Canada, World Music Network

Films :

- A Sigh and a Wish: Helen Creighton's Maritimes (2001), National Film Board of Canada
- The Travellers: This Land Is Your Land (2001), National Film Board of Canada
- Pow Wow Canadian Style - Live at SIFC 1997 (1997), Turtle Island Music
- With Glowing Hearts: A Canadian Musical Celebration (2000), CBC
- Eternal Earth (1987), National Film Board of Canada
- Barrage The World on Stage (2000), Madacy 2 Label Group

Références photographiques

- **Les pages couvertures** : Les photos du spectacle "Notre patrimoine canadien, une odysée musicale, A Musical Taste of Our Canadian Heritage" sont une courtoisie de "Canadian Musical Odyssey", les photos d'Alan Dean Photography .
- **Figure 1** – Photo par Ansgar Walk, "Throat Singers". Disponible sous licence Creative Commons Paternité - - partage à l'identique version 2.5. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Throat_singers_1999-04-07.jpg
- **Figure 2** – Photo par Floyd Davidson, "Inupiat drummers at Eskimo Dance in Barrow, AK". Disponible sous licence Creative Commons Paternité - - partage à l'identique version 3.0 Unported 2.5 Générique, 2.0 Générique et 1.0 Générique. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inupiat_drummers_at_Eskimo_dance.jpg
- **Figure 3** – Photo par Monica Vereana Williams, "Buffy Sainte-Marie played the Peterborough Summer Festival of Lights on June 24, 2009". Disponible sous licence Creative Commons Paternité - partage à l'identique version 3.0 Unported. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buffy_Sainte-Marie_July_2009.jpg
- **Figure 4** – Photo par Keith Schengili-Roberts, "Promotional slide for the television program "Don Messer's Jubilee", from the CBC Museum, Toronto." Cette image est du domaine public. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:DonMessersJubilee-ProgramPromoSlide_CBCMuseum.png
- **Figure 5** – Photo par Thom C, "Natalie Macmaster – Boarding House Park, Centralville, Massachusetts September 1, 2007". Disponible sous licence Creative Commons Paternité - partage à l'identique 2.0 Générique. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Natalie_MacMaster_2007.jpg
- **Figure 6** – Photo par Tabercil, "Ashley Maclsaac performing at the Burlington Sound of Music festival". Disponible sous licence Creative Commons Paternité - partage à l'identique version 3.0 Unported. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ashley_Maclsaac.jpg
- **Figure 7** – Photo par J. Alex Castonguay / Bibliothèque et Archives Canada/C-034447, "Marius Barbeau (Salon print)". Cette image est du domaine public. http://collectionscanada.gc.ca/ourl/res.php?url_ver=Z39.88-2004&url_tim=2010-07-30T17%3A54%3A35Z&url_ctx_fmt=info%3Aofi%2Ffmt%3Akev%3Amtx%3Actx&rft_dat=3225744&rft_id=info%3Asid%2Fcollectionscanada.gc.ca%3Apm
- **Figure 8** – Photo par Philippe Laframboise / Bibliothèque et Archives Canada / MUS 281, "Publicity photo of Mary Bolduc". Cette image est du domaine public. <http://www.collectionscanada.gc.ca/gramophone/028011-150-e.php?uid=028011-nlc002547&uidc=reckey>
- **Figure 9** – Photo par Devlin-Belaieff-Jousse. Office national du film du Canada. Photothèque / Bibliothèque et Archives Canada / PA-107872, "Poète-chansonnier Félix Leclerc, dans une Photo tirée d'Abitibi", série de télévision.". Cette image est du domaine public. http://collectionscanada.gc.ca/ourl/res.php?url_ver=Z39.88-2004&url_tim=2010-07-30T18%3A07%3A19Z&url_ctx_fmt=info%3Aofi%2Ffmt%3Akev%3Amtx%3Actx&rft_dat=3218251&rft_id=info%3Asid%2Fcollectionscanada.gc.ca%3Apm
- **Figure 10** – Photo par Rama, "Leonard Cohen". Disponible sous licence Creative Commons Paternité - partage à l'identique 2.0 France. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonard_Cohen_2187.jpg
- **Figure 11** – Photo par Arnielee, "Gordon Lightfoot in concert at Interlochen, Michigan". Disponible sous licence Creative Commons Paternité - partage à l'identique version 3.0 Unported. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:GordonLightfoot_Interlochen.jpg
- **Figure 12** – Tableau par Gerritt Schipper c. 1808-1809, "Joseph Quesnel,". Dans la collection du Musée régional Vaudreuil-Soulanges, acquisition X973.963. Domaine public. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Schipper_Painting_of_Joseph_Quesnel.jpg

- **Figure 13** – Croquis de Calixa_Lavallée paru dans L'Opinion publique, vol. 4, no 11 (13 mars 1873), p. 125. Image utilisée avec la permission de Bibliothèque et Archives Canada avec l'approbation de l'utilisateur de Wikipedia SimonP. Domaine public. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Calixa_Lavall%C3%A9e.png
- **Figure 14** – Croquis de George Frederick Cameron reproduit dans Lyrics on freedom, love and death de George Frederick Cameron. Éd. Charles J. Cameron, M.A. Publié à Boston par A. Moore, 1887. <http://books.google.com/books?id=7wwwAAAAYA&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>
- **Figure 15** – Photo par Gilbert A. Milne, "Composer Harry Somers". Tirée de Archives of Ontario, Item Reference Code C 3-1-0-0-238, domaine public. <http://www.archives.gov.on.ca/english/index.aspx>
- **Figure 16** – "Claude Champagne (left) and Wilfrid Pelletier at the opening of the Conservatoire de musique et d'art dramatique de Montréal." 1943. Photo reproduite avec la permission de Bibliothèque et Archives Canada avec l'approbation de l'utilisateur de Wikipedia YUL89YYZ. Domaine public. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Champagne_and_Wilfrid_Pelletier.jpg
- **Figure 17** – Photo par mtsrs, "Bench statue of Glenn Gould in front of CBC building, Toronto". Disponible sous licence Creative Commons Paternité - partage à l'identique 2.0 Générique. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Glenn_gould_sitting_in_front_of_CBC_building.jpg
- **Figure 18** – Photo par Marco Maas, "Bryan Adams live in the Color Line Arena, Hamburg, Germany, on June 3, 2007". Disponible sous licence Creative Commons Paternité - partage à l'identique 2.0 Générique. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bryan_Adams_Hamburg_MG_0649_flickr.jpg
- **Figure 19** – Photo par Shayne Kaye, "Burton Cummings". Disponible sous licence Creative Commons Paternité - partage à l'identique 2.0 Générique. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Burton_Cummings.jpg
- **Figure 20** – Photo par Kim Pardi, "The Tragically Hip performing in Aspen, Colorado, United States". Disponible sous licence Creative Commons Paternité - partage à l'identique 2.0. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tragically_Hip_2007.jpg
- **Figure 21** – Photo par Angela George, "David Foster speaking at a ceremony for Andrea Bocelli to receive a star on the Hollywood Walk of Fame.". Disponible sous licence Creative Commons Paternité - partage à l'identique version 3.0 Unported. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:DavidFosterMar10.jpg>
- **Figure 22** – Photo utilisée avec la permission de la succession de Fraser MacPherson a/s de Guy MacPherson, "Anne Murray". Disponible sous licence Creative Commons Paternité - partage à l'identique 2.0 Générique. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anne_Murray.jpg
- **Figure 23** – Photo par Harry Palmer / Bibliothèque et Archives Canada / PA-182399, "Oscar Peterson". Aucune restriction sur la reproduction de l'image. http://collectionscanada.gc.ca/ourl/res.php?url_ver=Z39.88-2004&url_tim=2010-08-03T20%3A32%3A52Z&url_ctx_fmt=info%3Aofi%2Ffmt%3Akev%3Amtx%3Actx&rft_dat=3628601&rft_id=info%3Asid%2Fcollectionscanada.gc.ca%3Apm
- **Figure 24** – "Moe Koffman & His Quartet". Image utilisée avec la permission de Bibliothèque et Archives Canada. http://www.galarecords.ca/master_w/koffman.htm
- « **Le saviez-vous ?** » - Illustration et le concept de la page couverture de Peter Ventura.
- **Infographie – Design et mise en page** par Michael Cherun, CherunDesign.com

Les sources citées et les liens Internet sont à jour à compter du 20 août 2010.

Pour obtenir des précisions sur les licences Creative Commons, visitez : <http://creativecommons.org/about/licenses/>

Pour plus de photos visitez : www.odysseyshowcase.org

Ouvrages consultés

- Aboriginal Voices Radio (Accessed August 18, 2003), <http://www.aboriginalradio.com/>.
- Adria, Marco. *Music of Our Times*. Toronto: James Lorimer & Company Publishers, 1990.
- Amtmann, Willy. *Music in Canada 1600-1800*. Cambridge: Habitex Books, 1975.
- Bennett, Margaret: "Ceilidh", *The New Grove Dictionary of Music Online* ed. L. Macy (Accessed 25 July 2003), <http://grovemusic.com>.
- CARAS (Canadian Academy of Recording Arts & Sciences)
- Carrier, Maurice and Vachon, Monique. *Chansons politiques du Québec 1765-1833*. Ottawa: Les Éditions Leméac, 1977.
- CRTC (Canadian Radio-Television & Telecommunications Commission)
- Cooper, Dorith R., ed. *The Canadian Musical Heritage*. Vol. 10. Ottawa: Canadian Musical Heritage Society, 1991.
- Doucette, Laurel. "The Gatineau Valley Singing Tradition: A Contemporary View," *Canadian Folk Music Journal* 7 (1979): 18-21.
- Fowke, Edith, and Alan Mills. *Canada's Story in Song with Guitar and Piano Accompaniments*. Toronto: W.S. Gage Limited, 1965.
- Fowke, Edith. *The Penguin Book of Canadian Folk Songs*. Great Britain: Penguin Books Limited, 1973.
- Gioia, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Gridley, Mark C. *Jazz Styles*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1978.
- Hall, Frederick A., ed. *The Canadian Musical Heritage*. Vol. 14. Ottawa: Canadian Musical Heritage Society, 1993.
- Henson, Ted. "The Acadians." *Discovering Canada Using the Five Themes of Geography*. Torrence: Frank Schaffer Publications, Inc., 1996. 38-9.
- Hofmann, Charles. *Drum Dance*. Canada: Charles Hofmann, 1974.
- Howe, Warren P. "Early American Military Music." *American Music* 17 (1) Spring 1999, p. 87-116.
- Jackson, Rick. *Encyclopedia of Canadian Rock, Pop, & Folk Music*. Kingston: Quarry Press, Inc., 1994.
- Kallmann, Helmut. *A History of Music in Canada 1534-1914*. Toronto: University of Toronto Press, 1960.
- Kallmann, Helmut, et al., eds. *Encyclopedia of Music in Canada*. 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press, 1992.
- Keillor, Elaine. "Amerindians at the Rodeos and Their Music."
- Lyons, Len. *The 101 Best Jazz Albums: A History of Jazz on Records*. New York: William Morrow & Company Inc., 1980.
- Melhuish, Martin. *Heart of Gold: 30 Years of Canadian Pop Music*. Toronto: Insight Productions Company Limited, 1983.
- Melhuish, Martin. *Oh What a Feeling: A Vital History of Canadian Music*. Kingston: Quarry Press Inc., 1996.
- Miller, Mark. *Such Melodious Racket: The Lost History of Jazz in Canada 1914-1949*. Toronto: The Mercury Press, 1997.
- Mofina, Rick. "Natives to Realize Dream of Tecumseh". *Ottawa Citizen* 9 July 1999, E1.
- Morgan, Thomas. "Shelton Brooks: A Profile." <http://www.jass.com/sheltonbrooks/brooks.html>, Accessed July 29, 2003.
- Peacock, Kenneth. *Songs of the Newfoundland Outports, Volumes 1-3*. Ottawa: Queen's Printer, 1965.



WWW.CMOD.CA