

Jean-Jacques Nattiez, *Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*, préface de Pierre Boulez, Paris, Vrin, 2013 (coll. « MusicologieS »), 401 p. ISBN 978-2-7116-2512-3

Yaël Hêche

Volume 15, Number 2, Fall 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1036123ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1036123ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Hêche, Y. (2014). Review of [Jean-Jacques Nattiez, *Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*, préface de Pierre Boulez, Paris, Vrin, 2013 (coll. « MusicologieS »), 401 p. ISBN 978-2-7116-2512-3]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 15(2), 102–105. <https://doi.org/10.7202/1036123ar>

pourront s'orienter sans problèmes dans le monde du travail artistique en dehors du contexte académique. Pour atteindre ce but, il est nécessaire, selon les auteurs, que les organismes subventionnaires comprennent ces enjeux et adoptent en conséquence des stratégies de financement compatibles avec les exigences des organismes opérants dans le domaine de la recherche-crédation.

En tant que lectrice externe au milieu québécois, je crois que la démarche de Stévanice et Lacasse peut inspirer leurs collègues œuvrant au sein de réalités académiques où l'ont n'a pas encore réussi à développer une relation étroite entre les plans créatif et scientifique. La description, très détaillée, du fonctionnement du système universitaire québécois et surtout de la situation financière qui y prévaut est certes très intéressante et montre les vices du système bureaucratique, mais elle comporte le désavantage de se borner à des questions locales qui risquent d'exclure un lecteur étranger. La partie consacrée à la présentation des projets est indubitablement celle qu'on attend avec une grande curiosité dès les premières pages, mais qui suscite finalement quelques interrogations quant à la façon d'utiliser les données recueillies dans une phase de réflexion ultérieure. Cela est dû sans doute au fait que les recherches présentées sont décrites comme étant toujours en cours. En attendant de lire des rapports aboutis sur ces travaux, la présence d'un DVD ou de liens vers des contenus en ligne aurait permis d'entrer dans le cœur de ces projets et dans le vif de leur dimension pratique.

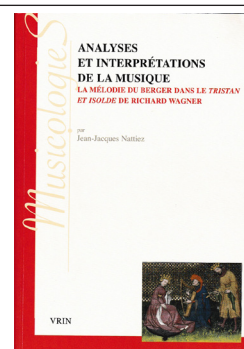
Stévanice et Lacasse ont conçu ce livre comme une sorte de manuel de recherche-crédation. Cependant, vu dans cette perspective, leur essai soulève deux critiques. Premièrement, à une *pars destruens* indiquant avec précision ce que la recherche-crédation n'est pas (ou ne doit pas être) ne correspond pas une *pars construens* aussi structurée et développée, définissant la spécificité de la discipline par rapport aux méthodes couramment employées par la musicologie et l'ethnomusicologie. En second lieu, le point de vue proposé par les auteurs apparaît vraiment axé sur la réalité de l'Université Laval. Le lecteur aurait souhaité trouver une réflexion plus ample, comprenant notamment une ouverture à l'international. Le besoin en est très ressenti,

à en juger par le vif débat qui a récemment enflammé des membres des universités françaises dans le forum MusiSorbonne, à la suite de la publication provocatrice de John Croft⁶.

Cela dit, le livre peut être considéré comme un jalon dans le processus de reconnaissance et de définition d'une discipline résultant de l'interaction entre créateurs et chercheurs. L'expérience québécoise pourrait ainsi servir de modèle pour les milieux où la formation artistique et la recherche sont nettement séparés ou cohabitent avec quelques inquiétudes.

Bianca De Mario, *postdoctorante*,
Università degli studi di Milano

Jean-Jacques Nattiez,
*Analyses et interprétations de la
musique : La mélodie du berger
dans le Tristan et Isolde de
Richard Wagner*,
préface de Pierre Boulez,
Paris, Vrin, 2013 (coll.
« MusicologieS »), 401 p.
ISBN 978-2-7116-2512-3



Le bicentenaire de la naissance de Richard Wagner aura apporté en 2013 un flot particulièrement important de littérature consacrée à ce compositeur déjà ordinairement servi par de nombreuses publications¹. Dans ce contexte, la parution d'un nouvel ouvrage de Jean-Jacques Nattiez ne peut que susciter l'attention. Reconnu comme l'un des fondateurs de la sémiologie musicale², le musicologue franco-canadien est également l'auteur de plusieurs contributions remarquées consacrées à Wagner, parmi lesquelles *Wagner androgyne*³ et, tout dernièrement, *Wagner antisémite*⁴. Avec l'étude ici recensée, il réunit en un même volume ses deux domaines de prédilection. Il propose ainsi quelque quatre cents pages entièrement consacrées au solo de cor anglais

⁶ John Croft, « Composition Is Not Research », *Tempo*, vol. 69, n° 272, avril 2015, p. 6-11. Le débat a enflammé les abonnés à MusiSorbonne entre le 9 et le 11 mai 2015.

¹ L'entreprise la plus remarquable de 2013 demeure le projet de publication des écrits complets de Wagner sous la direction d'Ulrich Konrad à l'Université de Würzburg, qui permettra enfin de combler une criante lacune. Parmi les parutions de fin 2012 et 2013, on peut citer: Martin Knust, *Richard Wagner : Ein Leben für die Bühne*, Köln, Böhlau, 2013; Laurenz Lütteken (dir.), *Wagner Handbuch*, Kassel, Bärenreiter, 2012; Luca Sala (dir.), *The Legacy of Richard Wagner : Convergences and Dissonances in Aesthetics and Reception*, Turnhout, Brepols, 2012; Eberhard Straub, *Wagner und Verdi : Zwei Europäer im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2012.

² On mentionnera ici ses ouvrages fondateurs: *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1976, et *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

³ Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne*, Paris, Christian Bourgois, 1990.

⁴ Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite : Un problème historique, sémiologique et esthétique*, Paris, Christian Bourgois, 2015. Cet ouvrage devrait faire l'objet d'un compte rendu dans le prochain numéro des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*.

présent dans les premières mesures du troisième acte de *Tristan und Isolde*.

Si le but de l'ouvrage est déjà lisible dans son titre et dans le pluriel de ses premiers substantifs (« analyses et interprétations »), il est aussi clairement exposé par l'auteur dès les premières pages :

L'objectif du présent livre est d'examiner les différentes méthodes auxquelles peut recourir la musicologie d'aujourd'hui pour tenter de connaître la nature des *structures* d'une œuvre musicale et le contenu des *significations* qui s'y rattachent, en passant par l'étude des conduites de *création* qui ont engendré la substance musicale de l'œuvre, celle des conduites de *perception* qu'elle déclenche et l'examen du contexte historico-culturel qui l'a vu naître (p. 15, c'est l'auteur qui souligne).

Signification, création et perception : on retrouve là la théorie sémiologique tripartite de Jean Molino aux origines des travaux de Nattiez et qui distingue dans toute œuvre (et plus largement dans toute pratique humaine) un niveau poïétique (celui des conduites de production), un niveau immanent ou neutre (les caractéristiques formelles) et un niveau esthétique (les conduites de réception). L'auteur ne se limite toutefois pas à analyser le solo de cor anglais sous cet angle exclusivement sémiologique, mais propose au contraire d'utiliser cette approche dans un cadre plus large en commençant par exposer et commenter toute une série de méthodes analytiques de niveau neutre en usage : analyses de la forme, analyses paradigmatiques et analyses linéaires se voient donc décryptées pendant plus de cent pages avant d'être comparées entre elles puis confrontées avec l'analyse sémiologique, voire enrichies par elle.

Sous cet angle, l'ouvrage pourrait se présenter comme un programme déjà complet, une sorte de manuel appliqué d'analyse musicale d'autant plus ambitieux que l'œuvre ici étudiée est une partition de seulement quarante-deux mesures écrites, qui plus est, pour un unique instrument mélodique. Ce que nous offre l'auteur va cependant bien au-delà. Le choix du solo de cor anglais se révèle d'abord justifié autant que judicieux à de multiples niveaux. Le morceau présente un statut relativement autonome tout autant qu'il fait partie d'une œuvre plus vaste : d'abord, à l'échelle de la scène pendant laquelle il continue à se faire entendre par brève et avec accompagnement d'orchestre ; ensuite, à l'échelle de l'acte, puisqu'à ce solo succède la joyeuse mélodie accompagnant l'arrivée du bateau d'Isolde et que le cor anglais joue un rôle significatif jusque dans les dernières mesures de la partition ; à l'échelle de l'opéra dans son entier enfin, puisque ce solo instrumental peut être mis en rapport avec le chant du matelot en ouverture du premier acte et que Wagner l'associe, au cours de l'acte III, au propre

passé de Tristan, tel que raconté par le personnage. Un autre intérêt réside dans la nature double du solo, musique instrumentale, mais aussi musique de scène, occupant ainsi une position intermédiaire entre musique absolue et dramatique – pour ne pas dire à programme. Enfin, les témoignages laissés par le compositeur invitent à se pencher sur les sources d'inspiration possible de ces mesures, entre ranz des vaches et chant des gondoliers vénitiens.

Avec le choix d'un morceau dont tant la richesse intra- et extramusicale que la multiplicité des significations ne sont pas à démontrer, on aura compris que le propos de Nattiez ne se limite pas à présenter un panorama commenté d'analyses diverses. La première partie de l'ouvrage, intitulée « L'analyse immanente des structures du solo de cor anglais » n'est donc qu'un vaste et obligé préambule. Ainsi que l'écrit l'auteur, « l'objectif est de démontrer qu'il convient de se donner d'abord une analyse immanente du solo aussi complète que possible avant de le mettre en rapport avec autre chose », principe qui « vaut pour toute espèce d'investigation musicologique » (p. 37).

Les deuxième, troisième et quatrième parties prolongent et élargissent donc de manière passionnante la première. La deuxième, consacrée à l'esthétique, place d'abord l'interprète au centre du propos en passant au crible plusieurs enregistrements discographiques analysés sous l'angle du phrasé et donc des respirations de chaque musicien. C'est ensuite l'auditeur qui est mis à contribution dans sa façon de percevoir et de ressentir le solo de cor anglais. Pour ce faire, l'auteur expose une série d'expériences réalisées avec des étudiants de l'Université de Montréal dans les années 1990. Ceux-ci étaient alors partagés en plusieurs groupes en fonction de leurs connaissances et compétences musicales, et il leur était demandé de qualifier ce qu'ils ressentaient à l'écoute du solo. Ce chapitre – certes particulièrement bienvenu en ce que beaucoup d'analyses se concentrent sur la partition et celui qui l'a écrite sans se préoccuper de ceux qui la jouent et l'écoutent – peut de prime abord sembler hasardeux en raison de son côté expérimental et de la marge d'erreur ou d'approximation propre à toute démarche statistique. Toutefois, le propos de ces pages est bien de « donner une approximation du contenu protosémantique et expressif de cette musique » (p. 219). En ce sens, l'auteur conçoit l'exercice comme une première étape qui, complétée par l'approche poïétique, « permettra d'établir si et comment la musique de Wagner est appropriée au contenu expressif et narratif de Tristan, et si, à certains niveaux qu'il faudra préciser, il y a eu communication entre le créateur de cette œuvre et ses auditeurs » (p. 219-220).

Nattiez se lance alors dans une recherche approfondie des sources d'inspiration du solo de cor anglais et dans une relecture des témoignages de Wagner sur les origines du

morceau (nous entrons là dans la troisième partie, consacrée à la « Poïétique »). On retrouve ici toute une série de citations du compositeur, mais, plutôt que de mettre en doute les récits romantiques d'un musicien il est vrai toujours enclin à mystifier son existence, l'auteur va dans le sens du créateur et examine les topoï (c'est-à-dire les références et sources d'inspirations communes et largement partagées) que représentaient, à l'époque de Wagner, les chants des gondoliers et le ranz des vaches. Il confronte alors les propos du compositeur aux récits d'autres figures (de Jean-Jacques Rousseau à Franz Liszt) pour ensuite comparer le solo de cor anglais de Tristan à différents modèles ainsi qu'à plusieurs manifestations de ces deux topoï dans la littérature musicale du XIX^e siècle. On peut ici apprécier l'approche de l'ethnomusicologue – une autre facette de la carrière de Jean-Jacques Nattiez – qui remonte jusqu'aux sources folkloriques pour aboutir à la conclusion que, de par la nostalgie qu'il partage avec ces mélodies de bergers qu'on nomme ranz des vaches, le solo est peut-être « l'emblème même de la musique romantique » (p. 266).

Alors que cette déclaration convainc du fait de la richesse des sources et de la littérature secondaire explorées ainsi que par le long cheminement intellectuel qui y conduit, tel est moins le cas en revanche de la conclusion du chapitre suivant, consacré à l'étude des esquisses du solo. L'auteur se demande en effet si ce solo ne reflète pas le travail compositionnel général de Wagner et l'idée de *mélodie infinie*, notamment en raison de son allongement, au fil des esquisses, dans les passages avec orchestre de la première scène du troisième acte. Un postulat qu'il croit voir conforté par le commentaire que fait Tristan à propos de la mélodie du cor anglais, comme étant « celle qui ne meurt jamais » (p. 289-290)⁵. Le raccourci paraît ici quelque peu extrême étant donné que l'idée wagnérienne de *mélodie infinie* demeure difficile à cerner, mais dépasse de toute manière la dimension purement mélodique pour concerner la syntaxe musicale globale du drame⁶. Si ce dernier postulat se révèle donc peu convaincant, il s'inscrit néanmoins en lien avec la dernière partie de l'ouvrage intitulée « Herméneutique », dans laquelle l'auteur s'efforce de dégager la *signification* du solo et de l'utilisation du cor anglais en mettant ce passage en perspective avec l'ensemble de l'acte III et même de tout l'opéra. Un procédé dont Nattiez met en question lui-même la pertinence dans la conclusion de son livre, en déclarant

que ces pages donnent en tous cas à d'autres musicologues « la possibilité de reprendre mon travail, d'y retrouver des erreurs ou des oublis, et d'en tirer d'autres orientations herméneutiques » (p. 369).

L'ouvrage de Nattiez est l'aboutissement de nombreuses années de travail en cela qu'il réunit, mais aussi développe et révisé des conférences présentées initialement au Collège de France en 1993. Ces conférences ont ensuite été réécrites dans une perspective comparative, l'auteur les confrontant avec d'autres analyses du solo de cor anglais parfois réalisées à sa demande. Des travaux ultérieurs s'y sont encore ajoutés. On retrouve donc au fil des pages des propos déjà lus ailleurs, même sous une autre forme, mais qui se voient ici réunis, remaniés, comparés, commentés et mis en perspective les uns avec les autres. Si le *danger* d'une analyse musicale peut être d'appliquer à une partition une grille de lecture arbitraire et unique qui ignore d'autres approches existantes, la présente publication évite brillamment cet écueil. L'approche sémiologique propre au musicologue constitue certes les fondations de toute l'étude, mais se voit utilisée au profit d'un propos comparatif qui ne néglige ou ne laisse dans l'ombre aucun autre postulat. D'un bout à l'autre du texte, on peut ainsi louer le souci pédagogique de l'auteur qui explique avec soin tous les domaines et méthodes d'analyses abordés, des explications complétées par de nombreux schémas et extraits musicaux.

Il faut également relever l'action de remise en question permanente : à aucun moment Nattiez ne cherche à imposer sa propre démarche en la considérant comme supérieure à une autre. La meilleure preuve est apportée par la discussion de l'analyse du musicologue et psychologue Michel Imberty à qui l'auteur a demandé de réaliser en 1998 une étude sous l'angle de la psychanalyse du solo de cor anglais⁷. Une étude avec laquelle Nattiez entretient plusieurs divergences, mais qu'il expose et commente néanmoins avec un beau souci d'impartialité – quand bien même le titre du chapitre « La mélodie du berger au risque de la psychanalyse » ne part pas d'un postulat neutre.

L'envoûtant solo de cor anglais de *Tristan und Isolde* a depuis longtemps déjà attiré l'attention des commentateurs et c'est d'ailleurs avec eux que Jean-Jacques Nattiez dialogue au fil des pages d'un livre dont les mérites et apports sont multiples. À un premier niveau, le professeur émérite

⁵ On trouve déjà une déclaration semblable et encore plus affirmée dans Jean-Jacques Nattiez, « Der Dichter und der Geist der Musik », in *Wagnerspectrum*, 2005/1, p. 43-62 (p. 51 à propos de la mélodie infinie).

⁶ On pourra notamment se référer aux pages suivantes pour avoir un bref aperçu de la problématique de mélodie infinie chez Wagner : Carl Dahlhaus, « Dialogisierte Melodie » in Ulrich Müller et Peter Wapnewski (dir.), *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart, Alfred Kröner, 1986, p. 209-213 ; Hélène Cao, « Écriture mélodique », in Timothée Picard (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 576-581.

⁷ Michel Imberty, « Du vide à l'infini. Homologies structurales repérées dans Tristan à partir du solo de cor anglais du III^e acte », in Irène Deliège (dir.), *Une approche interdisciplinaire. Cinq auteurs en quête d'un objet / An interdisciplinary Approach. Five Authors in Search of a Subject*. Tristan und Isolde, « cor anglais » solo, numéro spécial de *Musicae Scientiae*, 1998, p. 91-116. Cf. les pages 293-300 de l'ouvrage de Jean-Jacques Nattiez ici recensé pour son commentaire sur l'analyse d'Imberty.

de l'Université de Montréal propose une sorte de manuel qui présente en détail plusieurs techniques d'analyse musicale en les appliquant à une même partition. Il met en communication ces mêmes analyses par l'entremise de la sémiologie et de l'analyse tripartite de Jean Molino. Il nous offre ensuite par ce biais une étude complète et multiple du solo de cor anglais de *Tristan und Isolde* et, par extension, un aperçu de l'esthétique wagnérienne et des sources de son inspiration. Le tout se trouve réalisé avec un sens omniprésent de l'autocritique dans une perspective pédagogique qui rappelle à l'attention du lecteur que chaque analyse est influencée par celui qui la produit, vérité dont l'évidence tend à se perdre lorsqu'on est soi-même aux prises avec une partition. L'objectif fixé par l'auteur et cité au début du présent commentaire s'avère donc atteint dans cet ouvrage qui n'est pas un manuel caché de sémiologie musicale mais bien plus largement un précis de musicologie, et qui apporte en cela une nouvelle et significative pierre tant à l'édifice de l'analyse musicale qu'à celui de l'exégèse wagnérienne. Mais au-delà de l'analyse et de Wagner, c'est bien de l'infinie richesse de la musique elle-même dont nous entretenons l'auteur.

Yaël Hêche, chercheur indépendant, Lausanne

Carl Dahlhaus

Fondements de l'histoire de la musique,

traduction de l'allemand par Marie-

Hélène Benoit-Otis

(édition originale: *Grundlagen der*

Musikgeschichte, Köln, Gerig, 1977 ;

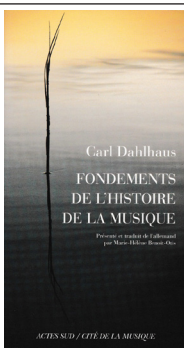
édition critique de référence: Laaber,

Laaber, 2000),

Arles, Actes Sud/Cité de la musique,

2013, 336 p.

ISBN 978-2-330-01626-5



historique de la musique. Les *Fondements de l'histoire de la musique* témoignent des changements survenus dans l'historiographie depuis l'École des Annales, qui a relégué l'histoire événementielle à l'arrière-plan et ouvert la voie à l'émergence d'une multitude de nouvelles approches; de la microhistoire² à la *connected history*³, en passant par la *Rezeptionsgeschichte* et la *Wirkungsgeschichte*. Les deux derniers concepts (sur lesquels nous reviendrons plus loin), sont nés dans le sillage de la philosophie allemande et se situent au cœur de la réflexion de Dahlhaus. Afin de comprendre une œuvre ou une pratique musicale, reconstruire la situation historique s'avère selon lui insuffisant. Même si nous connaissons parfaitement la musique d'une époque donnée, nous ne pouvons pas nous abstraire de l'horizon du présent en perpétuelle évolution, dans la mesure où nous mettons continuellement nos préjugements (*Vorurteile*) à l'épreuve. Ainsi, pour Hans-Georg Gadamer, comprendre revient à fusionner l'horizon historique et celui du présent. C'est pourquoi il évoque la « fusion des horizons » (*Horizontverschmelzung*)⁴. Jacques Derrida ayant réfuté cette fusion qui ne va pas toujours de soi en raison de l'écart historique, il peut paraître judicieux de remplacer la fusion par un *dialogue* entre les horizons, qui éveille la conscience de l'effet historique⁵. Tant pour les compositeurs que pour les œuvres, il existe différentes situations historiques successives, plusieurs phases de la réception, dont l'ensemble forme la *Rezeptionsgeschichte*, notion forgée et théorisée par Hans Robert Jauss et l'École de Constance dans les années 1960-1970. Dahlhaus se situe dans cette mouvance des humanités en Allemagne. Il se réfère à la philosophie de Kant, de Hegel, de Marx ou de l'École de Francfort, ainsi qu'à la sociologie de Max Weber, dont il emprunte la notion d'idéal-type. Il accorde aussi un rôle très important à l'herméneutique contemporaine de Gadamer et à l'esthétique de la réception de l'École de Constance.

L'approche traditionnelle (à l'époque où Dahlhaus a écrit son essai) de l'histoire de la musique, fondée sur une vision emphatique des productions musicales, diffère fortement de la *Rezeptionsgeschichte* qui remet en question le monde clos de l'œuvre, appréhendée plutôt à partir de l'histoire fluctuante de son impact, aussi appelée *Wirkungsgeschichte*. Dahlhaus remarque que la première

Écrire l'histoire de la musique n'est pas écrire l'histoire. Le livre de Carl Dahlhaus (1928-1989) dont il est question ici, paru en 1977 et jamais traduit en français auparavant¹, offre une réflexion fondamentale sur la spécificité de l'approche

¹ *Grundlagen der Musikgeschichte* a été traduit, dans l'ordre, en italien (*Fondamenti di storiografia musicale*, Firenze, Discanto, 1977), en anglais (*Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983) et en espagnol (*Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 1997).

² Approche historique fondée sur une réduction d'échelle et s'intéressant au destin particulier d'individus.

³ Au-delà des historiographies nationales, la *connected history* (expression qui est parfois traduite en français par « histoires connectées » ; cf. *Histoire globale, histoire connectées*, supplément monographique de la *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 54, n° 4bis, 2007) vise à étudier et à mettre en valeur les connexions continentales et intercontinentales à l'échelle globale.

⁴ Cf. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode: Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, traduit de l'allemand, révisé et complété par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio (édition originale: *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in *Id., Gesammelte Werke*, 10 vol., Tübingen, Mohr, 1985-1995, vol. 1 (1990): *Hermeneutik I*), Paris, Seuil, 1996.

⁵ Jacques Derrida et Hans-Georg Gadamer, *Der ununterbrochene Dialog*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, p. 101.

Les Cahiers

de la Société québécoise de
recherche en musique

VOLUME 15 – NUMÉRO 2
AUTOMNE 2014

***Le style et l'idée : De la fonction à la perception,
de la typologie à la pratique***

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial.	7
Jean Boivin	
De l'ONF à Télé-Québec : Le parcours de Pierre F. Brault, compositeur de musique de film 9 et de télévision	
Alexis Perron-Brault	
La dissociation musique/images dans Jurassic Park : Un élargissement des pratiques compositionnelles 23 de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams	
Chloé Huvet	
Typologie des cycles de quintes évasifs dans <i>Le Clavier bien tempéré</i> de J. S. Bach 41	
Marie-Ève Piché	
<i>Vox et machina</i> : Lorsque l'électronique prolonge la voix dans les opéras de Philippe Manoury 55 (<i>En écho</i> , <i>60^e Parallèle</i> , <i>K...</i> , <i>La Frontière</i> , <i>La Nuit de Gutenberg</i>)	
Brice Tissier	
<i>ECM+ Génération2014</i> : Pistes de réflexion sur la notion de style chez les compositeurs 71 de la relève canadienne	
Symon Henry	
La perception du groove dans la musique funk et ses dérivés : Revue et analyses. 87	
Jeanne Doucet	

COMPTES RENDUS

Sophie Stévanca et Serge Lacasse. <i>Les enjeux de la recherche-création en musique : Institution, d�efinition, formation</i>	99
Bianca De Mario	
Jean-Jacques Nattiez. <i>Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner</i>	102
Yaël Hêche	
Carl Dahlhaus. <i>Fondements de l'histoire de la musique</i> , traduction de l'allemand par	105
Marie-Hélène Benoit-Otis	
Damien Ehrhardt	
Résumés	109
Abstracts	111
Les auteurs	113

NOTES

Les chercheurs désirent proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique  rudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirent s'abonner à la revue peuvent contacter  rudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la directrice artistique de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Faculté de musique de l'Universit  de Montréal,
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Adresse physique : Faculté de musique de l'Universit  de Montréal,
200, avenue Vincent-d'Indy, bureau B-738
Outremont (Québec)
Téléphone : 514-343-6111, poste 31761
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2014
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

  Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 2014.

Tous droits réservés pour tous les pays.