Document generated on 08/06/2025 4:57 a.m.

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

Le langage musical d'Auguste Descarries (1896-1958) : le point de vue d'un compositeur chargé de l'achèvement de son *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*

On Auguste Descarries's Musical Language and the Completion of His *Quartet for Violin, Viola, Cello and Piano*

Aleksey Shegolev

Volume 16, Number 1-2, Spring–Fall 2015

Transferts culturels et autres enjeux stylistiques

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1039620ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1039620ar

See table of contents

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)
1929-7394 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Shegolev, A. (2015). Le langage musical d'Auguste Descarries (1896-1958) : le point de vue d'un compositeur chargé de l'achèvement de son *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, *16*(1-2), 147–161. https://doi.org/10.7202/1039620ar

Article abstract

This article is among the first ever to be written about the life and work of Auguste Descarries, a French-Canadian composer from the first half of the 20th century. The past few years have seen a modest renaissance of Descarries's music. Following his death in 1958, his music was unfortunately forgotten. Today, due to the interest of his family, and to the great efforts of the Association pour la diffusion de la musique d'Auguste Descarries (ADMAD), his work can now be heard again. It is a result of ADMAD's work that I had the pleasure of discovering Descarries's charming and highly expressive neo-romantic music. I have experienced his music first-hand because I was asked to complete one of his unfinished chamber works: the *Quartet for Violin, Viola, Cello and Piano*. Following a careful analysis of the complex socio-cultural context in which Descarries was trained, and later worked, as a musician, the article focuses on the practical steps that I had to follow in order to complete his piece. It emphasizes the necessity to valorize the contribution of Auguste Descarries to Canada's musical heritage and make his work available to musicians and scholars.

Tous droits réservés © Société québécoise de recherche en musique, 2017

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Le langage musical d'Auguste Descarries (1896-1958) : Le point de vue d'un compositeur chargé de l'achèvement de son *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*[1]

Aleksey Shegolev (compositeur)

Le milieu musical québécois connaît une renaissance à petite échelle. L'œuvre malheureusement tombée en désuétude d'un compositeur décédé en 1958 est en train de revivre grâce aux efforts d'un organisme fondé spécifiquement à cette fin. Il s'agit de l'Association pour la diffusion de la musique d'Auguste Descarries (ADMAD), qui a pour mission de promouvoir l'œuvre de ce compositeur néoromantique, dont la plus grande partie fut élaborée entre 1920 et 1958. La musicologue Marie-Thérèse Lefebvre affirme : « En tant que compositeur, il est intéressant de comparer la posture de Champagne et celle de Descarries devant la transformation du langage musical. Chacun représente jusqu'à un certain point les courants néoclassique et néoromantique européens » (Lefebvre 2013, 182). Alors que la première moitié du XX^e^ siècle se caractérise par un rejet assez généralisé des traditions romantiques, Descarries, ayant reçu une formation musicale conservatrice, persiste tout au long de sa vie à composer dans un langage qui tire de toute évidence son inspiration du XIX^e^ siècle, ce qui a peut-être contribué à l'oubli dont son œuvre a souffert.

Notons qu'en 40 ans de vie artistique, ce musicien de talent donne naissance à un nombre considérable de compositions. Une dizaine de mélodies pour voix et piano, plus de 20 œuvres de musique sacrée, une dizaine de musique de chambre, une *Rhapsodie* pour orchestre, ainsi qu'un vaste éventail de pièces pour piano seul (une vingtaine) voient le jour sous sa plume. Cependant, une œuvre importante n'a pas pu être terminée : le *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, une pièce d'envergure tant sur plan de la forme que de l'exécution. Écrite (en partie) en 1934, elle est conçue en un seul mouvement d'une dizaine de minutes, avec un nombre important de sections contrastantes et un matériau thématique très varié. Pour clore cet opus à l'allure éclectique, Descarries propose une cadence pour piano qui, à son tour, présente de nouvelles idées, mais s'interrompt au bout de quelques mesures.

Quelque 80 ans plus tard, l'ADMAD m'a confié, à l'automne 2014, le soin d'achever l'œuvre. Comme compositeur, j'ai été confronté à un énorme défi, celui d'assembler les idées de l'auteur en un tout qui permettrait non seulement d'aboutir à une conclusion satisfaisante, mais aussi d'en assurer l'unité formelle et stylistique. À la suite de cette expérience, la pertinence de rédiger un article sur le sujet s'est imposée à moi : mon but est d'y présenter un point de vue de compositeur sur les différents aspects du langage musical de Descarries en considérant qu'il s'agit d'une œuvre de musique de chambre datant du début de sa vie professionnelle.

Un bref survol de la littérature sur le sujet suffit à montrer que le compositeur commence tout juste à faire l'objet d'études sérieuses. Rares sont en effet les travaux consacrés à sa vie, à son œuvre et à sa contribution au monde musical québécois. D'où l'intérêt de cette démarche qui vise principalement à attirer l'attention sur une œuvre méconnue, car inachevée.

La première partie de l'article est consacrée aux étapes principales de la vie du musicien ainsi qu'à son entourage artistique ; cette section permettra de comprendre les défis auxquels il a dû faire face en tant que compositeur néoromantique dans le contexte historique et culturel du Québec des années 1930 à 1960. Les sections suivantes se concentrent sur l'analyse du style musical de Descarries, ainsi que sur les influences de l'Europe de l'Est auxquelles il a été sensible. Finalement, le *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* sera examiné plus en détail. Les aspects formels, le matériau thématique, la fonction respective de chaque instrument, ainsi que la section ajoutée feront l'objet de commentaires analytiques appuyés sur des exemples musicaux.

Sans prétendre avoir épuisé le sujet, j'ai tenté ici d'expliquer la démarche tant artistique que technique d'un compositeur encore méconnu et peu étudié, et de rendre compte des défis que représente l'achèvement d'une œuvre

[1] Je tiens à remercier Madame Hélène Panneton, présidente de l'Association pour la diffusion de la musique d'Auguste Descarries, pour son aide.

musicale dont l'écriture et la création sont séparées par quelques générations.

Début de reconnaissance

Les écrits qui traitent de la vie et de l'œuvre du compositeur peuvent se compter sur les doigts de la main. En plus du site officiel de l'ADMAD, qui présente une base de données mise à jour régulièrement[2], il existe quelques autres sources dignes de mention. D'abord, en 1974, Marcelle Descarries livre un témoignage dans les *Cahiers canadiens de musique* sur son séjour en France avec son mari et sur les difficultés qu'il doit affronter à son retour au Québec (Descarries 1974, 95-107). Ensuite, les efforts de réhabilitation du musicien ont favorisé la rédaction d'un article bien documenté, écrit par Marie-Thérèse Lefebvre et paru dans les *Cahiers des Dix* en 2013, auquel j'ai déjà fait référence en introduction. Le périodique canadien *La Scena Musicale* a également publié deux articles sur Descarries, un premier en octobre 2013, signé par Hélène Panneton, cofondatrice et présidente de l'ADMAD, et un second en octobre 2015, dû à la chroniqueuse Romy-Léa Faustin. Trois notices biographiques reconnaissent également l'apport d'Auguste Descarries à la musique canadienne : l'*Encyclopédie de la musique au Canada* (Gallo 1983, 270), le *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens* (Sœurs de Sainte-Anne 1935, 75-78) et l'encyclopédie en ligne Wikipédia (2016[3]). Enfin, une aide précieuse de la part des membres de la famille Descarries a permis de consolider la collection de documents disponibles à la Division des archives de l'Université de Montréal (Fonds P 325).

Formation et contexte historique

Un survol de la jeunesse d'Auguste Descarries nous entraîne sur la piste des influences musicales qui ont modelé son langage. Né à Lachine en 1896 dans un milieu aisé et instruit, il est mis en contact très tôt avec la musique ; après avoir fréquenté les collèges Saint-Laurent et Sainte-Marie, il entreprend des études de droit à l'Université de Montréal, mais il les abandonne au bout de deux ans pour se consacrer entièrement à la musique. Élève d'Arthur Letondal, d'Alfred Laliberté et de Jean Dansereau pour le piano, il est aussi initié à l'écriture par Rodolphe Mathieu et Claude Champagne, et à l'orgue par Charles-Hugues Lefebvre. Cette formation à l'instrument à tuyaux, qu'il perfectionnera plus tard auprès de Marcel Dupré, lui permettra d'occuper à Montréal des postes d'organiste aux églises Saint-Jean-Baptiste (1918-1921), Saint-Germain (1932-1938) et Saint-Viateur d'Outremont (où il sera également maître de chapelle de 1938 à 1958). Lauréat du Prix d'Europe pour le piano en 1921, à l'âge de vingt-cinq ans, il gagne Paris où il étudie le piano, l'écriture et la composition avec, entre autres, Léon Conus et Georges Catoire, deux musiciens d'origine russe, un fait qui mérite qu'on s'y attarde un instant.

Des maîtres d'origine russe

La France et l'Angleterre du début du XX^e^ siècle accueillent une vague importante d'immigrants russes, essentiellement formée de ce qui reste de l'aristocratie et de la noblesse impériale, cherchant à s'abriter de la persécution postrévolutionnaire qui rage dans leur pays. Les sociologues françaises Sofia Tchouikina et Monique de Saint-Martin expliquent :

> Lorsque l'angoisse grandit, que la vie quotidienne est bouleversée, que disparaissent les routines de vie et que l'avenir devient difficilement prévisible, comme en octobre 1917 […], il s'agit d'abord d'assurer la survie de la famille. […] Les estimations du nombre de Russes ayant quitté le pays pour venir en France sont nombreuses, et il n'existe pas de données sûres, en particulier sur le nombre d'aristocrates. Au milieu des années 1920, de 200 000 à 400 000 Russes étaient installés en France, puis leur nombre a tendu à décroître, surtout après la crise de 1929 (de Saint-Martin et Tchouikina 2008, 137).

À cette époque, la jeune Russie soviétique connaît une nationalisation massive. On assiste à l'établissement de fermes collectives, à la modernisation technologique et à la formation de camps de travaux forcés due au manque de ressources. Voulant mettre sur pied une nouvelle doctrine sociale, les bolcheviks se débarrassent de toute opposition politique au sein du gouvernement. Les purges se propagent rapidement, d'abord dans les villes principales, puis dans le reste du pays. Une atmosphère de terreur pèse sur le peuple[4].

Dans ces conditions, ceux qui, jusque-là, avaient le loisir d'exprimer leur désaccord préfèrent fuir la Russie soviétique pour partir à la recherche d'un asile politique, ne serait-ce que temporaire. C'est le cas de Léon Conus (1871-1944), Georges Catoire (1861-1926), Sergueï Rachmaninov (1873-1943), Nikolaï Medtner (1879-1951) et plusieurs autres qui, peu après leur arrivée en France, fondent l'École musicale russe à Paris. C'est justement de cette nouvelle pédagogie russe qu'a bénéficié Auguste Descarries, après en avoir entendu vanter les mérites par son ancien professeur à Montréal, Alfred Laliberté. Entre 1901 et 1910, ce dernier

[2] *Association pour la diffusion de la musique d'Auguste Descarries*, www.associationaugustedescarries.com, consulté le 18 décembre 2015.
[3] Wikipédia (2016). « Auguste Descarries », https://fr.wikipedia.org/wiki/Auguste_Descarries, consulté le 23 janvier 2016.
[4] Sur les répressions staliniennes, consulter en particulier Harris 2016.

avait en effet séjourné à Paris où il avait fréquenté tous les grands noms du milieu musical parisien.

Dans une lettre qu'il adressait en 1922 à son ancien professeur, Descarries témoigne de ses progrès au piano : « […] je pris le conseil auprès d'Isidor Philipp qui m'a conseillé d'étudier avec M. Conus, un nouveau professeur russe à Paris […] Il s'applique surtout à alléger ma sonorité et ma technique[5] ». Plus tard, Descarries écrira au juge Létourneau :

> J'ai le malheur de perdre mon vénéré maître, Georges Catoire, à la fin de ce mois-ci. […] Ces quelques mois auront été pour moi d'une importance énorme, ayant fait avec lui une étude spéciale des formes musicales par la composition. Et nous avons développé l'harmonie à un degré tel qu'aucun traité actuel ne l'a encore poussé[6].

La formation que reçoit Descarries lors de son séjour en France (1921-1930), où il a pu côtoyer Alexandre Glazounov (1865-1936) et Nicolas Medtner (1880-1951), et se familiariser avec leur musique ainsi qu'avec celle de Sergueï Rachmaninov (1873-1943), l'inscrit d'emblée dans la lignée des représentants de l'École russe.

Le retour au pays

Malheureusement, son retour au Québec le 16 décembre 1929 s'avère semé d'embûches. Depuis la France, qui a su bénéficier d'une forte immigration et de l'essor culturel qui en résulte, Descarries revient dans un pays paralysé par un grave ralentissement économique, conséquence du krach boursier de 1929. À ce sujet, Marcelle Descarries constate :

> […] nous décidions de rentrer au Canada en 1930, où sévissait une crise économique déplorable, pour y retrouver sans doute la même inertie dans le domaine artistique. […] Il fallait donc repartir à zéro. Il n'y avait alors à Montréal ni conservatoire, ni école de musique, ni radio d'État, ni d'orchestre symphonique régulier, ni Amis de l'Art, ni Jeunesses Musicales, ni Conseil des Arts, etc. (Descarries 1974, 104).

Dans ce contexte, il va de soi que le Québec n'a pas su accueillir Descarries comme l'artiste l'aurait espéré. Cependant, les années 1930 voient la création de quelques orchestres, dont le Montreal Orchestra (1930) et la Société des concerts symphoniques de Montréal (1935). De plus, le Conservatoire de musique de Montréal ouvre ses portes en 1943 tandis que la Faculté de musique de l'Université de Montréal offrira ses premiers cours de piano et d'orgue en 1950.

Par ailleurs, la première moitié du XX^e^ siècle est caractérisée par un essor du cinéma et de la radio. Les musiciens se voient donc dans l'obligation de faire des concessions et de s'adapter aux nouvelles formes de divertissement. Marie-Thérèse Lefebvre précise : « le milieu musical […] se transforme avec la popularité de la radio et la montée du vedettariat. Le répertoire musical romantique s'adapte à de nouveaux modes de consommation […] » (Lefebvre 2013, 170).

C'est ainsi que s'ouvre l'ère de l'arrangeur et de l'orchestrateur, métiers qui prennent le pas sur celui de compositeur-créateur. La composition devient pour plusieurs un art utilitaire, servant à soutenir musicalement les images en mouvement qui défilent sur les écrans des cinémas. Descarries donne tout de même plusieurs récitals de piano durant ces années difficiles, mais, ne pouvant subvenir à ses besoins par cette seule carrière de soliste, il se tourne vers l'enseignement — en 1930, il ouvre son propre studio et est nommé au Conservatoire national de musique — de même que vers l'interprétation de la musique de chambre (Lefebvre 2013, 171-172). Malgré tous les écueils, il ne renonce jamais à la composition. C'est à cette époque qu'il travaille à son *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, qu'il n'aura pas l'occasion d'achever et qui ne sera créé que 81 ans plus tard, le 30 octobre 2015. Au moment où il atteint sa maturité artistique, Descarries vit dans un Québec conservateur et peu instruit, ce qui ne lui permet pas de s'épanouir en tant que compositeur. En effet, une partie significative de sa carrière se développe alors que le premier ministre Maurice Duplessis (1936-1939, 1944-1959) est au pouvoir. Finalement, dans les dernières années de sa vie, Descarries voit se creuser un fossé entre le néoromantisme qu'il défend, maintenant obsolète, et l'avant-gardisme des jeunes musiciens — tels Jean Papineau-Couture, François Morel, Serge Garant et Gilles Tremblay — qui ouvrent les portes vers un avenir tout à fait autre, laissant derrière eux les Champagne, Descarries et Mathieu père et fils dont la démarche est perçue comme « traditionnelle ».

Les influences russes

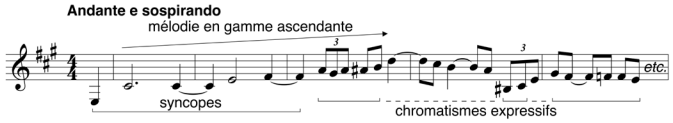
La musique d'Auguste Descarries se caractérise par un romantisme inspiré des compositeurs russes ; en conséquence, elle est plutôt indifférente, à mon sens, aux divers courants modernistes de son époque. Cette approche de la composition nous rappelle celle de Rachmaninov tout au long de sa vie. Les exemples qui suivent tendent à démontrer l'influence claire de ce dernier sur le style musical de Descarries. Comparons la structure mélodique d'un extrait

[5] Lettre d'Auguste Descarries à Alfred Laliberté, 5 janvier 1922. Fonds Auguste-Descarries (P 325), Division des archives de l'Université de Montréal, Montréal.

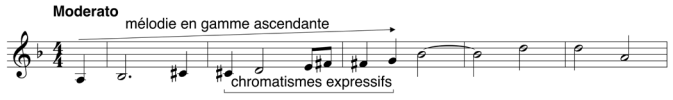
[6] Lettre d'Auguste Descarries à Séverin Létourneau, 28 janvier 1923. Fonds Séverin-Létourneau (P 575), Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal.

du *Quatuor* de Descarries (ex. 1) avec un passage analogue dans le second *Trio élégiaque* de Rachmaninov (ex. 2) :

Exemple 1 : Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* (1934), mes. 53-59 (alto).

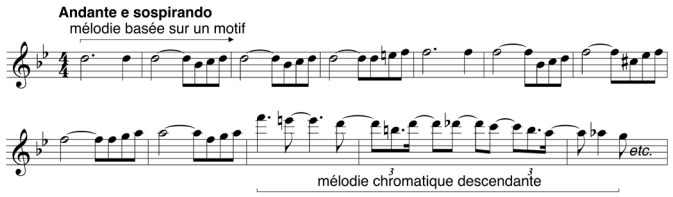


Exemple 2 : Sergueï Rachmaninov, *Trio élégiaque n^o 2,* op. 9 (1893), 1^er mouvement, mes. 17-21 (violoncelle).

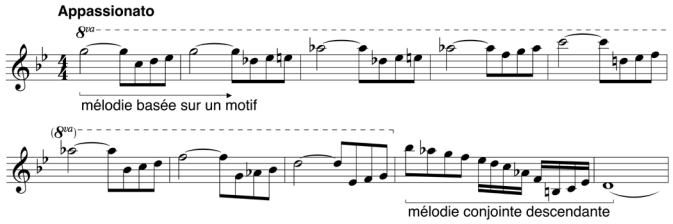


Dans ces extraits, la structure mélodique est semblable en ce qu'elle privilégie le mouvement conjoint ascendant de même qu'un chromatisme expressif propre à la musique romantique. Les exemples 3 et 4, tirés des mêmes œuvres, montrent un autre aspect de la parenté entre le style de Descarries et celui de Rachmaninov :

Exemple 3 : Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, mes. 93-104 (cordes).

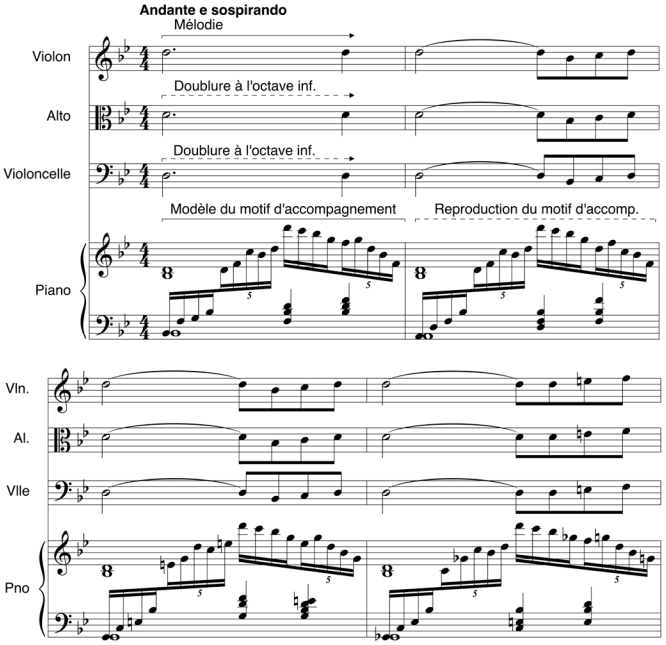


Exemple 4 : Sergueï Rachmaninov, *Trio élégiaque n^o 1 en sol mineur* (1892), 1^er mouvement, mes. 17-21 (violoncelle).



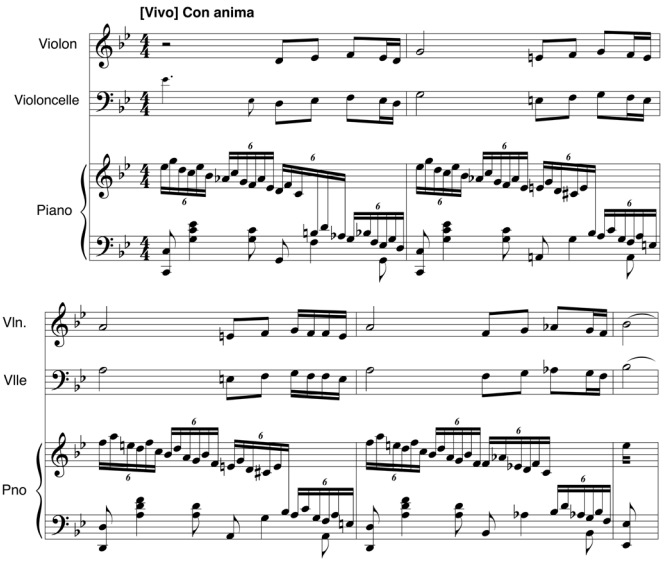
Même visuellement, on remarque une grande ressemblance entre les deux extraits. À part l'analogie frappante sur le plan rythmique, le développement mélodique est, dans les deux cas, basé presque uniquement sur un même motif. Les deux passages sont composés d'une longue phrase insistante dont la fin procède par mouvements conjoints descendants, amenant l'oreille vers un éventuel matériau thématique nouveau. Ces mesures, chez Descarries, sont accompagnées d'arpèges « personnalisés », soit des accords brisés qui ont été ornés mélodiquement afin de les rendre plus personnels que les arpèges traditionnels : il s'agit d'une autre technique d'écriture qui, fort probablement, lui vient de Rachmaninov.

Exemple 5 : Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, mes. 93-96.



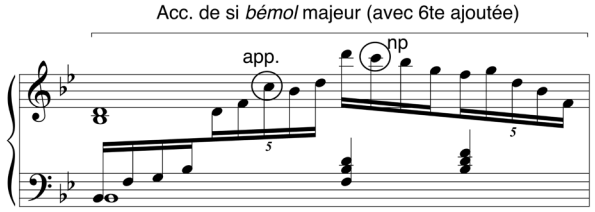
Voici comment la technique se présente chez Rachmaninov (exemple 6) :

Exemple 6 : Sergueï Rachmaninov, *Trio élégiaque n^o 1 en sol mineur*, 1^er mouvement, mes. 17-21.



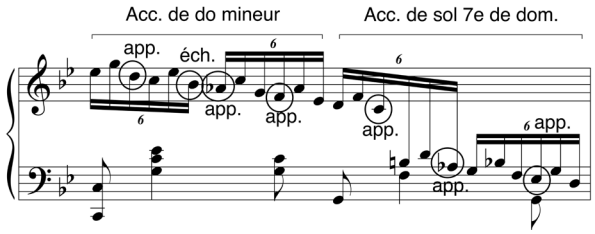
L'exemple 7 met en évidence le détail mélodique qui embellit la formule d'accompagnement :

Exemple 7 : Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, mes. 93 (piano).



Remarquons comment le compositeur orne d'une appoggiature et d'une note de passage ce qui serait autrement un accord de *si* bémol majeur avec une sixte ajoutée (*sol*). Une technique analogue est employée dans l'exemple 8 :

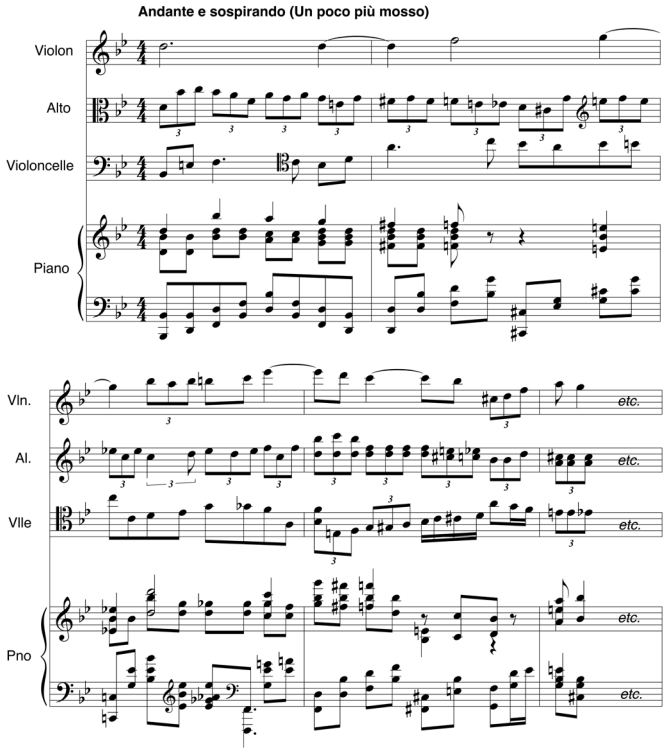
Exemple 8 : Sergueï Rachmaninov, *Trio élégiaque n° 1 en sol mineur*, 1er mouvement, mes. 17 (piano).



Dans cette mesure, le rythme harmonique est deux fois plus rapide que dans l'extrait du quatuor de Descarries. De plus, la quantité de notes ornementales contribue à l'intensification dramatique du propos. Il en résulte que la musique de Descarries possède un caractère lyrique et détendu tandis que celle de Rachmaninov s'avère plus dramatique. Ajoutons à cela la nuance *forte* demandée par ce dernier qui accroît l'effet d'opacité texturale.

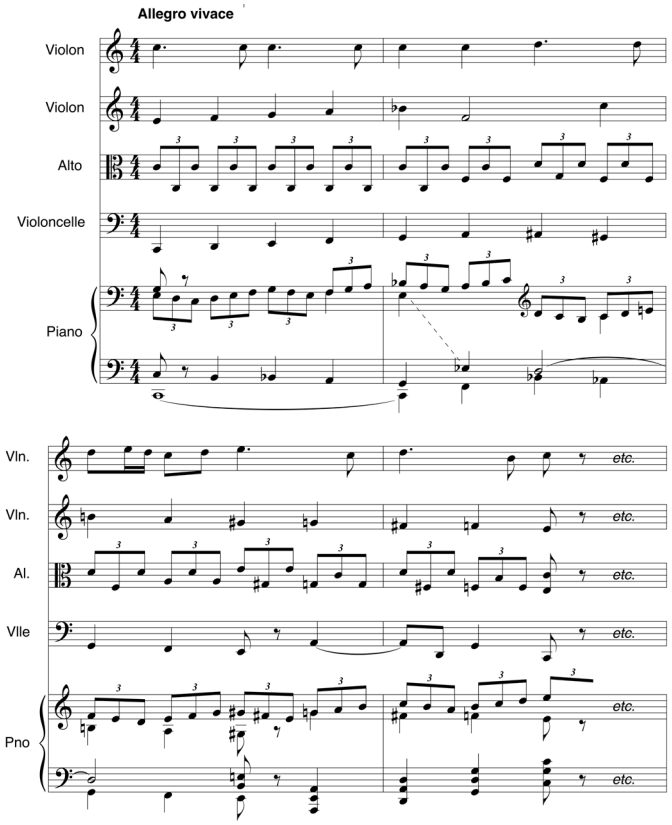
Nikolaï Medtner est un autre musicien hautement influent dans le parcours d'Auguste Descarries, particulièrement sur le plan de la texture dans sa musique instrumentale. Toujours contrapuntique, usant tantôt de polyrythmie, tantôt de formules d'accompagnement stratifié, la musique de Medtner est essentiellement chantante : ses *Contes de fées,* dont la composition s'est échelonnée sur plusieurs années (1904-1928), rendent bien compte de l'évolution de son langage. Même le plan sonore le moins audible, enseveli sous un amalgame de chants et de contre-chants, constitue le plus souvent une ligne mélodique plus ou moins indépendante. Il en va de même de la plupart des textures sonores choisies par Descarries ; dans certains cas, les figures rythmiques qu'il emploie produisent, quand elles sont superposées, un ensemble sonore polyrythmique complexe. Le passage suivant l'illustre bien : il est ardu d'isoler la ligne mélodique principale tant chaque instrument semble indépendant. En principe, la mélodie est destinée au violon, mais la constante mobilité rythmique des autres instruments brouille sa ligne, la rendant, au moins au début du passage, difficile à discerner.

Exemple 9 : Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, mes. 84-88.



Alors que le violon joue un thème déjà entendu (voir ex. 1), l'alto et le violoncelle héritent chacun d'une partie distincte, bien que secondaire en regard de celle du violon. Même le piano semble vouloir dépasser son simple rôle d'accompagnateur, traçant de vraies lignes mélodiques. C'est d'ailleurs une constante dans l'œuvre de Descarries, dont l'instrument de prédilection demeure le piano ; il attribue à cet instrument, par l'ampleur de l'écriture, une fonction quasi orchestrale, ce qui lui assure une forte présence. Dans ce passage, aucune doublure ni imitation. À l'exception peut-être de la partie du violon, il est difficile de discerner des motifs clairs. L'écriture est basée presque uniquement sur un développement contrapuntique linéaire. Chez Medtner, la même technique peut revêtir une forme semblable, mais elle est utilisée avec une grande sobriété.

Exemple 10 : Nikolaï Medtner, *Quintette pour piano et cordes en do majeur* (1949), opus posthume, 3e mouvement, mes. 84-89.



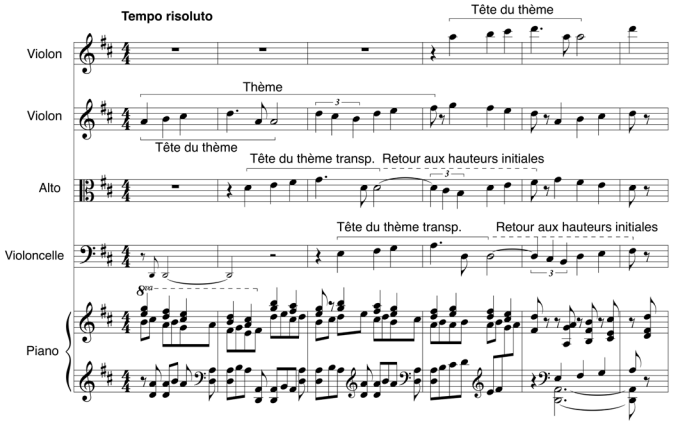
La multitude de plans sonores d'importance quasi égale illustrée ici, héritée vraisemblablement de Medtner, est omniprésente dans la musique de Descarries. Il faut savoir que les deux musiciens se sont côtoyés en France et que Descarries a voué tout au long de sa vie un immense respect à Medtner, ainsi qu'une profonde reconnaissance. En fait foi une lettre de Marcelle Descarries adressée à son père en 1928 : « L'appréciation de l'œuvre [de mon mari] par Medtner équivaut au témoignage qu'aurait pu donner un Beethoven ou un Wagner, car Medtner est sans conteste un des plus grands génies du siècle » (citée dans Lefebvre 2013, 163). On peut supposer qu'Auguste Descarries partageait l'opinion de sa femme.

Je remarque par ailleurs que Medtner et Descarries ont tous deux un penchant prononcé pour les entrées en imitation. Justement, l'exemple 11 montre comment Descarries choisit d'ouvrir son *Quatuor*.

Exemple 11 : Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, mes. 1-6.

L'exemple 12, analogue, est tiré du *Quintette* de Medtner :

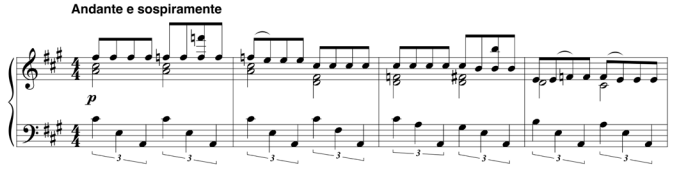
Exemple 12 : Nikolaï Medtner, *Quintette pour piano et cordes en do majeur*, 3e mouvement, mes. 77-81.



Moyennant quelques mutations du thème afin de maintenir la richesse harmonique et d'assouplir la conduite des voix, les deux compositeurs confient successivement aux différents instruments à cordes un même thème, lequel sera développé une fois l'exposition contrapuntique terminée. Un autre lien de parenté unit Descarries et Medtner, sur le plan rythmique cette fois. Comme mentionné plus haut, Descarries fait fréquemment usage d'une écriture polyrythmique qu'il a pu hériter de Medtner, celui-ci n'ayant pourtant pas le monopole du procédé. En effet, plusieurs compositeurs à l'aube du modernisme, par exemple Bartók, obtiennent leurs textures en stratifiant des plans rythmiques différents. Il est toutefois douteux que durant son séjour en France, Descarries ait pu côtoyer — ou simplement apprécier — les compositeurs avant-gardistes de l'époque tels que Bartók ou Stravinsky. Medtner comptant parmi ses principales connaissances, il est plutôt vraisemblable qu'il ait encouragé Descarries, ne serait-ce que par son propre exemple, à explorer dans ses compositions les diverses possibilités offertes par la polyrythmie.

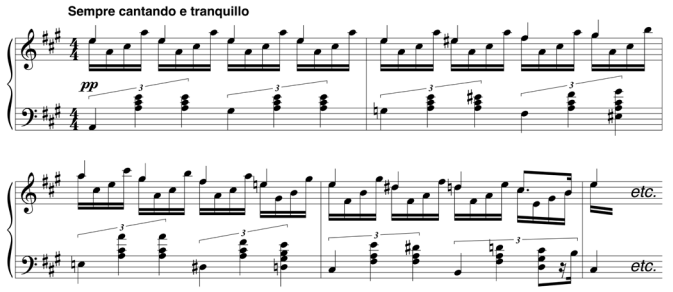
Une partie de la section centrale du *Quatuor* consiste en un passage mélodique confié d'abord au violoncelle, puis au violon, accompagné d'une formule polyrythmique au piano.

Exemple 13 : Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, mes. 49-52 (piano).



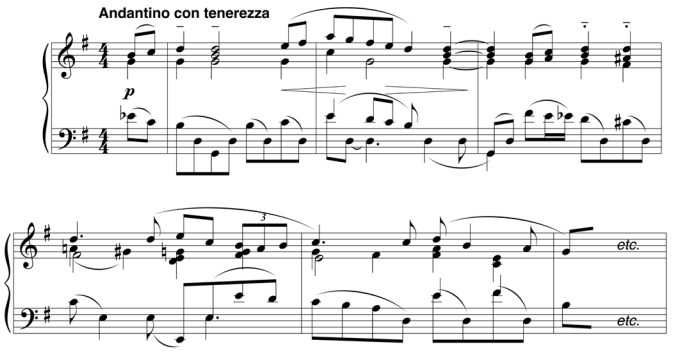
Le passage m'apparaît comme le plus serein de l'œuvre. L'accompagnement est doux, plutôt léger, mais surtout chantant. Cette sérénité règne tant dans la musique vocale de Medtner que dans ses œuvres destinées au clavier. L'extrait suivant (ex. 14), tiré du premier des trois cycles de ses *Mélodies oubliées* pour piano, est un bel exemple de polyrythmie.

Exemple 14 : Nikolaï Medtner, « Comme une réminiscence », *Mélodies oubliées I* (1919-1922), op. 38, nº 8, mes. 1-4.



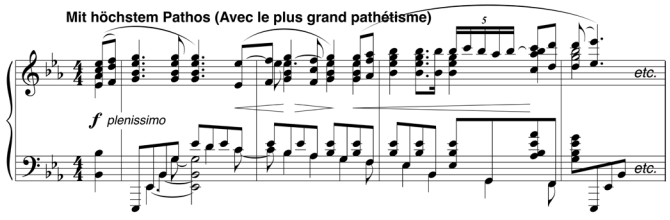
En plus de la courbe mélodique principale, énoncée dans un rythme régulier de noires, la main droite fait entendre un motif constamment repris de doubles croches, lequel se superpose à un accompagnement en triolets à la main gauche. Sur le plan sonore, il résulte de ces deux passages une même atmosphère calme et paisible ; de plus, on constate leur ressemblance, même visuelle, sur le plan de l'écriture. Finalement, il suffit d'ouvrir l'une des œuvres les plus inspirées de Descarries, *Aubade* pour piano (1935), pour réaliser à quel point l'influence de Medtner peut se faire sentir.

Exemple 15 : Auguste Descarries, *Aubade*, mes. 1-5.



Comparons ces mesures avec un extrait du second des *Drei Dithyramben* (*Trois dithyrambes*), op. 10, de Medtner (1906) (ex. 16).

Exemple 16 : Nikolaï Medtner, *Drei Dithyramben* (*Trois dithyrambes*), op. 10, nº 2, mes. 1-4.



La similitude entre ces deux extraits m'apparaît flagrante. L'élan mélodique, la structure de l'accompagnement, l'usage du contrepoint sur plusieurs plans sonores, tous les aspects de l'écriture de Descarries trouvent leur parallèle chez Medtner. Les quelque trente ans qui séparent les deux compositions s'effacent tant sont évidentes leurs correspondances.

Mais au-delà des influences reçues, que j'ai tenté d'illustrer ici, le style de Descarries semble chercher un équilibre entre clarté et raffinement. Or, la complexité de l'écriture de son *Quatuor*, combinée à la concentration d'idées musicales, ont fait de mon travail de composition, en vue d'en compléter le finale, un véritable défi.

Achèvement du *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* d'Auguste Descarries

La composition, tout comme la confession, est un acte qui ne peut être mené à bien que dans une atmosphère d'intimité et de profonde concentration. L'achèvement de l'œuvre d'un compositeur par un autre suppose donc une forme d'intrusion dans ce qui lui est le plus personnel.

L'histoire est jalonnée d'œuvres qui sont restées en plan et qui ont été terminées par d'autres, le plus souvent à titre posthume : le *Requiem* de Mozart est l'une des plus célèbres. Les musiques inachevées du passé ont fasciné quelques auteurs qui se sont penchés sur le sujet : citons, parmi d'autres, *Unfinished Music* de Richard Kramer (2008) et « Reconstruction of the Final Contrapunctus of The Art of Fugue » de Zoltán Göncz (1997). Plusieurs facteurs peuvent expliquer l'état d'inachèvement d'une œuvre. Souvent, la vie du compositeur s'arrête avant qu'il n'ait le temps de mener à terme son travail. Parfois, une œuvre de jeunesse est interrompue par un projet de plus grande importance ; au fil des ans, elle perd de sa valeur aux yeux du musicien, qui aura mûri et ne ressent plus le besoin d'y revenir. Il arrive également qu'une œuvre fasse partie d'un projet personnel qu'un artiste n'aura jamais le temps de terminer en raison

des multiples contrats qu'il doit honorer afin de subvenir à ses besoins.

La majeure partie du *Quatuor* a été écrite par Descarries en 1934. Pour quelle raison la pièce est-elle demeurée inachevée ? La question reste sans réponse définitive, quoique la dernière situation évoquée soit la plus plausible. Quoi qu'il en soit, l'achèvement du *Quatuor,* en 2015, a entraîné des difficultés importantes que je vais résumer ici.

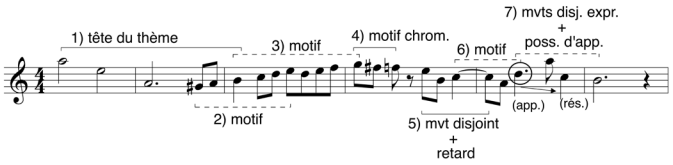
Repérage des thèmes et des motifs

Après avoir reçu l'original de l'œuvre en version manuscrite, j'ai effectué, en un premier temps, un patient travail de déchiffrage musical à l'occasion du transfert de la partition sur un support numérique. Des oublis occasionnels d'altérations, des incohérences de nuances ou d'articulations — toutes choses inhérentes à un manuscrit non révisé par son auteur — soulevaient des questions quant aux intentions réelles du compositeur. Une fois que le texte m'est apparu plus clairement, j'ai étudié l'ensemble du matériau thématique. Le tableau 1 montre les cinq thèmes principaux, placés par ordre décroissant de nombre de leur occurrence dans la pièce.

Une fois les thèmes consignés, j'ai procédé à une analyse motivique sur laquelle je me suis appuyé pour l'écriture des sections finales. J'ai ainsi dégagé de chacun des thèmes des motifs caractéristiques ayant à mon sens suffisamment de personnalité pour être reconnaissables. Une série de mouvements disjoints progressant dans la même direction, surtout si elle est précédée ou suivie de mouvements conjoints, rend par exemple un motif perceptible par l'oreille (voir le tableau 1, premier thème). Un motif rythmique intéressant (tableau 1, cinquième thème) peut aussi servir à personnaliser un motif. Une tournure mélodique accrocheuse (tableau 1, quatrième thème), ou simplement une descente ou une montée chromatique, même brève, peuvent également constituer un motif reconnaissable.

Voici un découpage du premier thème en motifs potentiels (ex. 17).

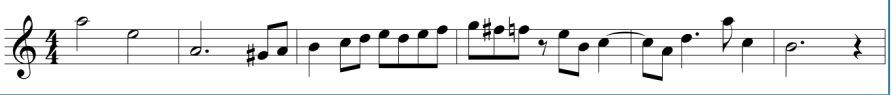
Exemple 17 : Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, analyse du premier thème, mes. 1-6[7] (violon).



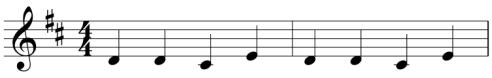
Le premier thème — qui est aussi le thème principal — du *Quatuor* est riche en idées musicales variées. Déjà à l'intérieur des six premières mesures, l'auteur expose sept idées, chacune pouvant potentiellement être développée au cours de l'œuvre. Voici, sous la forme d'un tableau, les sept premières idées musicales qui constituent le thème principal (tableau 2).

Tableau 1 : Matériau thématique du *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* d'Auguste Descarries.

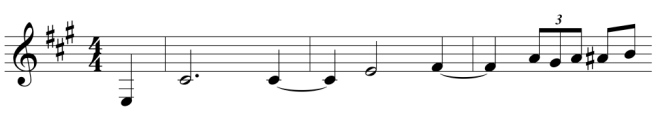
1er thème : mes. 1-6 (violon)



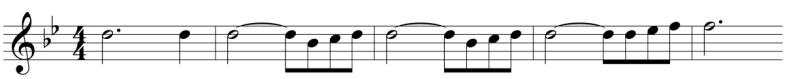
2e thème : mes. 123-124 (alto)



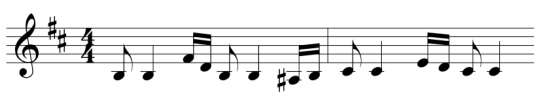
3e thème : mes. 53-55 (violoncelle)



4e thème : mes. 93-97 (cordes)

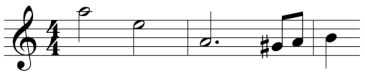
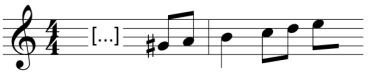
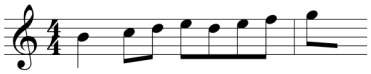
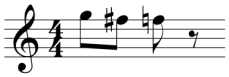
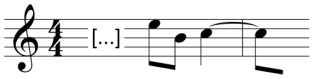
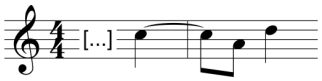
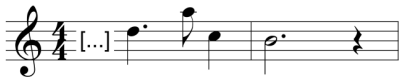


5e thème : mes. 166-167 (violon)



[7] Dans l'exemple 17, les abréviations « mvts disj. expr. » signifient « mouvements disjoints expressifs », tandis que « poss. d'app. » signifie « possibilité d'appoggiature ».

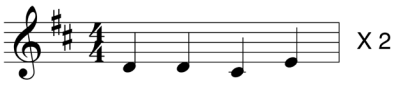
Tableau 2 : Analyse motivique du premier thème, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, Auguste Descarries.

Motifs	Figures	Commentaire
1		La tête du thème est le motif-clé, car il est le plus reconnaissable par ses valeurs longues (des blanches) et son caractère disjoint, contrastant avec les autres motifs.
2		Ce motif n'est caractéristique que par son rythme d'anapeste, composé de deux valeurs brèves suivies d'une valeur longue.
3		Montée conjointe brodée. Un tel motif est idéal dans un passage en crescendo.
4		Chromatisme descendant. Le chromatisme, facilement reconnaissable, offre souvent un vaste potentiel pour l'harmonisation.
5		Ce saut attire l'oreille en ce qu'il contraste avec les mouvements conjoints qui l'entourent. En l'occurrence, le motif permet un retard, ce qui a pour effet d'enrichir le discours harmonique.
6		Même potentiel que le motif précédent, mais le retard survient d'abord, suivi d'un mouvement disjoint.
7		Un intervalle de quinte et plus confère une expressivité à la ligne mélodique.

Malgré le fort potentiel de ces sept motifs, Descarries ne développe pas véritablement ce thème ; il préfère en introduire d'autres, au fil de nouvelles sections qui, à leur tour, mèneront vers de nouveaux thèmes et de nouvelles idées. Toutefois, il effectue des retours à certaines de ces idées plus tard dans l'œuvre, ce qui m'a permis de discerner les cinq principales idées et de les classer par ordre d'importance. Le manuscrit du *Quatuor* se termine abruptement à la mesure 185 par l'amorce d'une *cadenza* pour piano, comme nous le verrons bientôt. Dans mon travail d'achèvement de l'œuvre, j'enchaîne avec le premier thème cité presque intégralement, d'abord en *si* mineur, puis, afin de créer un contraste important, en *si* bémol mineur.

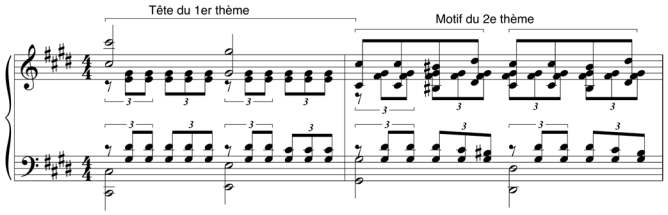
Examinons maintenant les autres thèmes du *Quatuor*. Le deuxième introduit une section moins chantante, plus agitée et surtout plus dramatique. En cela et aussi en raison de sa grande simplicité, il est contrastant : il ne comporte en effet qu'un seul motif, énoncé deux fois.

Exemple 18 : Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, deuxième thème, mes. 123 (alto).



Dans la nouvelle section, il m'a semblé approprié de poursuivre avec ce motif caractéristique du deuxième thème (ex. 19), ce qui m'a permis de construire une nouvelle mélodie à partir du matériau existant.

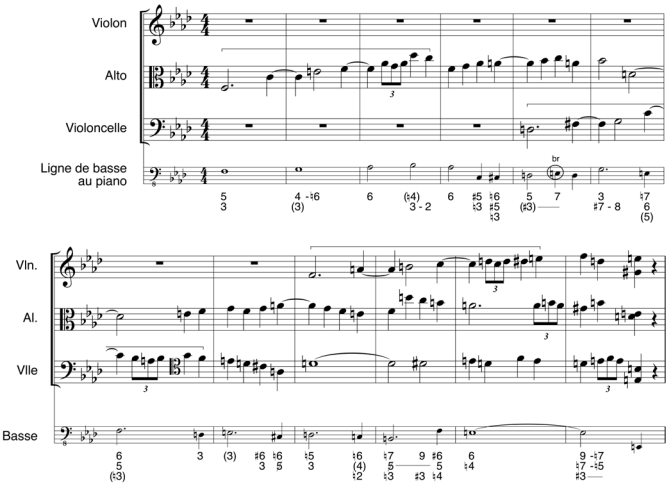
Exemple 19 : Aleksey Shegolev, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, cadence pour piano, mes. 198-199.



Le troisième thème ne se distingue des deux premiers que par son caractère syncopé. Dans la section ajoutée, il fera l'objet d'entrées en imitation, parentes en quelque sorte avec les six premières mesures du *Quatuor* : elles apparaissent au moment du retour des cordes, après 30 mesures de piano solo (incluant les quatre mesures écrites par Descarries). Quelques mutations intervalliques ont dû être apportées à ce troisième thème de façon à obtenir un effet de stratification. L'exemple qui suit (ex. 20) illustre ces procédés. Les cordes y sont représentées intégralement, mais seule la ligne de basse du piano apparaît : cependant, je l'ai chiffrée pour indiquer la composition des accords. Remarquons que

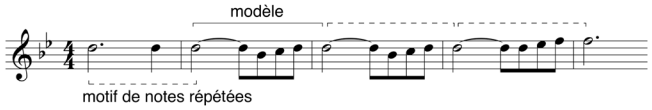
l'harmonie devient particulièrement tendue à la mesure 221 : le frottement de seconde mineure sur les troisième et quatrième temps crée un point culminant de tension harmonique dans la macroforme de la pièce. À partir de ce point, j'ai ramené le ton initial de *la* mineur pour y rester jusqu'à la fin.

Exemple 20 : Aleksey Shegolev, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, entrées en imitation, mes. 212-213.



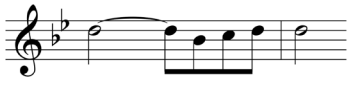
Le quatrième thème (voir le tableau 1) est probablement le plus accrocheur. Prenant place dans une des sections centrales, il n'est pourtant entendu qu'une fois. Il ne m'a donc pas semblé bon d'y revenir : j'ai plutôt résolu de préserver son rôle d'oasis de fraîcheur dans la pièce, tant en raison de sa simplicité que de son caractère léger et mélodieux. Tout comme le deuxième thème, il est construit sur un motif unique et bref :

Exemple 21 : Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, analyse du quatrième thème, mes. 93-97 (cordes).



Voici le motif-clé sur lequel est construit ce dernier thème.

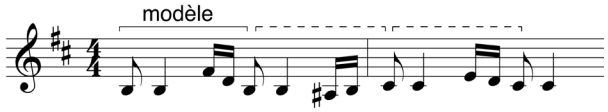
Exemple 22 : Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano,* motif principal du quatrième thème.



Dans ce passage, l'harmonisation et l'accompagnement fluide contribuent à la beauté de la musique (ex. 5). De plus, la simplicité et la récurrence du motif principal font en sorte que l'idée musicale est clairement formulée, la rendant facilement perceptible par l'auditeur. C'est à mon avis un des plus beaux moments du *Quatuor.*

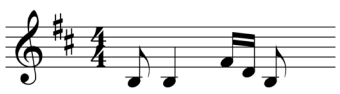
Finalement, le cinquième thème, présenté vers la fin de la partition originale, amène un sentiment d'agitation tout à fait nouveau.

Exemple 23 : Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, cinquième thème, mes. 166-167 (violon).



La première note répétée en rythme syncopé, dans un tempo marqué *giocoso*, anime l'écriture qui, jusqu'à présent, était plutôt sobre, malgré des passages un peu plus dramatiques. C'est véritablement l'occasion pour le compositeur de mettre en valeur la virtuosité des cordes. Le motif (ex. 24) persistera tout au long de la dernière section, et ce, jusqu'à la cadence de piano où s'arrêtera la plume de Descarries après quelques mesures.

Exemple 24 : Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano,* motif du cinquième thème, mes. 166 (violon).

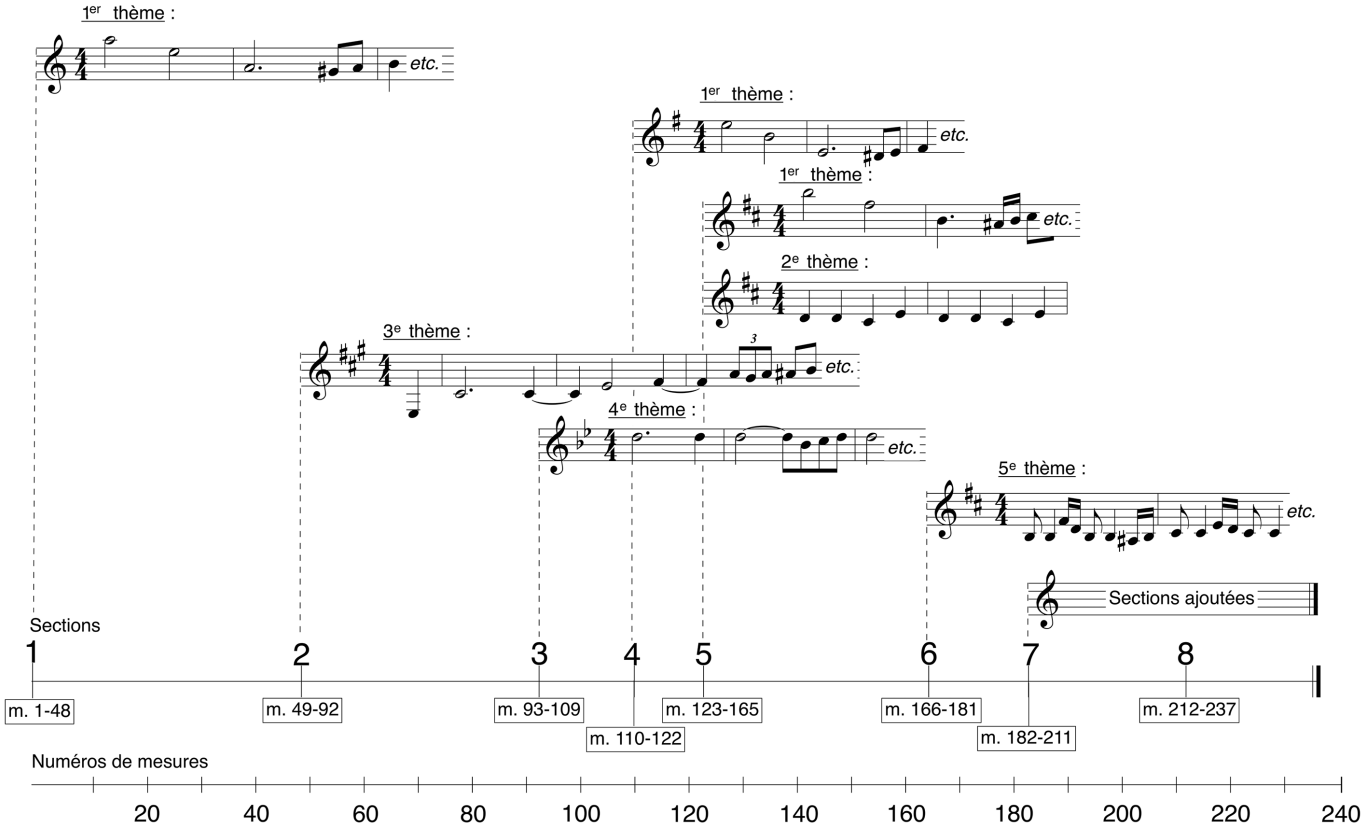


Analyse formelle

Après avoir pris connaissance du style de l'auteur et du matériau thématique de la pièce, il convenait de procéder à une analyse formelle, c'est-à-dire à l'étude des différentes parties qui en déterminent l'architecture. Pour ce faire, il a fallu identifier le début et la fin de chacune des sections présentant un nouveau thème. L'analyse formelle, dans ce cas, sous-entend non seulement la durée, mais aussi la hiérarchisation des sections en essayant autant que possible de respecter l'esprit de Descarries. Afin d'élaborer une conclusion qui, par son efficacité, puisse satisfaire l'auditeur, il était primordial de répondre à une question délicate : quelle devrait être la longueur de la nouvelle section, de sorte qu'elle donne l'impression de s'inscrire de façon cohérente dans l'ensemble, considérant que la partition déjà écrite dure environ dix minutes ?

Le tableau 3 permet de faire ressortir quelques éléments qui se dissimulent dans la notation musicale.

Tableau 3 : Analyse par sections, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, Auguste Descarries.

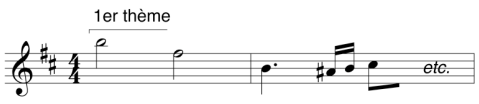
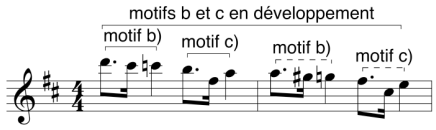
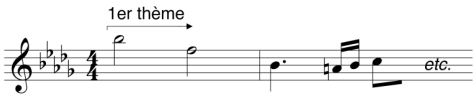
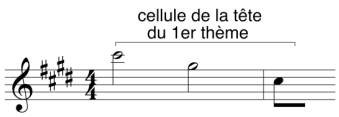
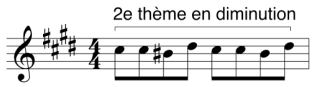
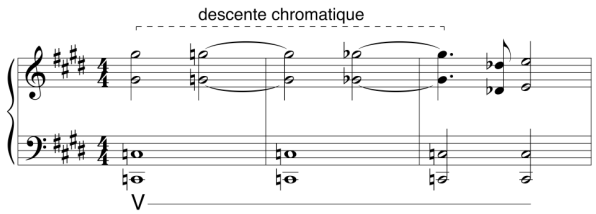
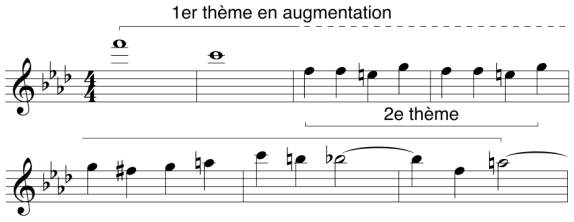
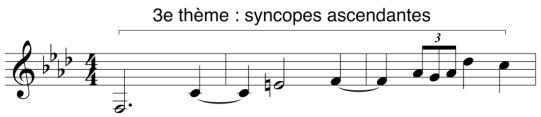
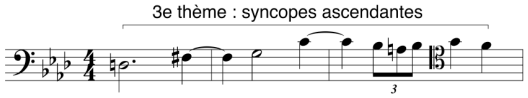
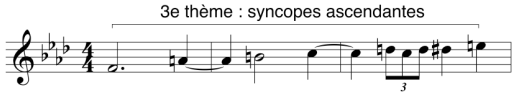
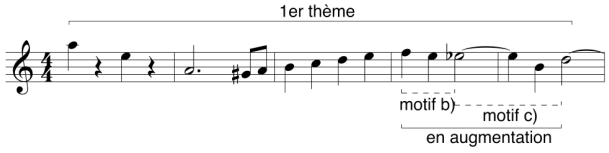
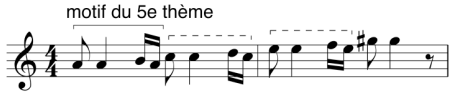


D'abord, le premier thème (ex. 17) s'avère clairement le plus important par le nombre de ses occurrences. Les sections trois, quatre, six et sept sont quant à elles relativement courtes et énoncent de nouvelles idées musicales qui ne seront pas développées de façon substantielle. La section cinq devrait attirer notre attention : le premier et le deuxième thème sont conçus pour être superposés. Le cinquième et dernier thème suggère pour sa part une atmosphère énergique qui se prête bien à une conclusion brillante. À moins de vouloir allonger considérablement la pièce, ce qui permettrait de revisiter l'ensemble du matériau thématique, la section ajoutée devrait maintenir cette énergie. C'est pourquoi le quatrième thème, paisible et tendre, n'a pas été retenu dans la section finale.

Considérant que la partie centrale du *Quatuor* comporte déjà plusieurs sections brèves, il m'est apparu souhaitable d'écrire une section qui, par sa longueur, équivaudrait à une des deux premières parties de la pièce**,** la première s'étendant sur 48 mesures, la deuxième sur 44. Des sections plus courtes s'enchaînent ensuite, mais j'ai cru préférable, en rappelant les proportions du début, de créer une certaine symétrie architecturale et d'assurer l'équilibre de l'œuvre.

Voici un tableau (tableau 4) qui permet de mesurer l'ensemble du travail que j'ai réalisé, étant entendu qu'il n'y avait pas qu'une seule solution possible. Au-delà d'une analyse détaillée du matériel proposé par Descarries, cette démarche reposait tant sur mon métier de compositeur que sur mon goût personnel.

Tableau 4 : Section finale ajoutée par Aleksey Shegolev, thèmes.

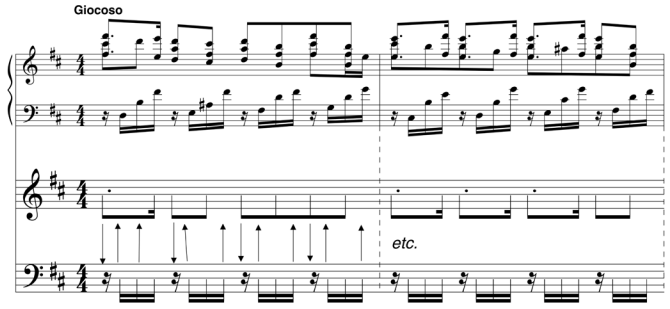
Sections	N° de mesures	Matériau thématique	
7 Piano seul	182-185	Les quatre dernières mesures de Descarries	
	186-190	1.	
		2.	
	191-197	3.	
	198-208	4.	
		5.	
	209-211	6.	
8 Retour des cordes	212-215	7.	
		8.	
	216-219	9.	
	220-223	10.	
Finale	224-233	11.	
Coda	234-237	12.	

La transition entre le manuscrit et la section ajoutée

Comme nous l'avons vu plus haut, le *Quatuor* de Descarries se termine sur un début de cadence (ou *cadenza*) au piano. En fait, seules les quatre premières mesures du solo sont écrites au propre par le compositeur, et elles arrivent tout en bas de la page 28 de son manuscrit. Dans le Fonds Auguste-Descarries (P 325), deux autres pages de musique portant les numéros 29 et 30 ont été retrouvées dans une boîte séparée, la page 30 ne comportant que trois mesures dont la dernière est incomplète. Ces deux feuillets semblent être une esquisse de musique quasi improvisée pour piano qui, sur le plan thématique, présente tellement peu de liens avec le *Quatuor* qu'on peut se demander s'il s'agit vraiment de la suite que le compositeur comptait lui donner. J'ai résolu de laisser de côté cette esquisse pour faire place à une nouvelle cadence pour piano basée sur les cinq thèmes récurrents du *Quatuor* : cette démarche est conforme à la tradition musicale et respecte les principes formels qui régissent la conception d'une œuvre et lui confèrent son unité.

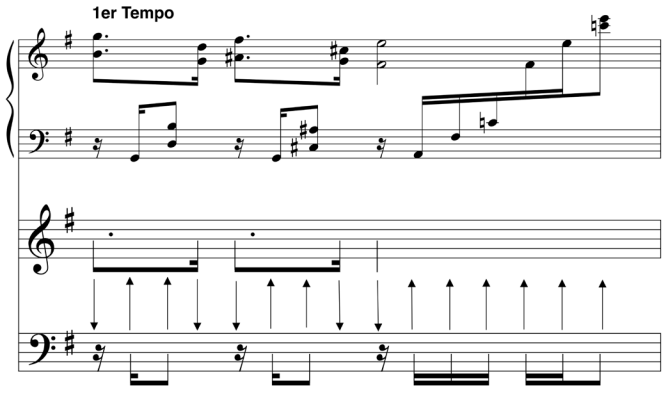
Il me restait à résoudre la délicate question de la transition entre la fin de la partition de Descarries et la nouvelle section qui allait lui servir de complément. Pour en assurer la fluidité, j'ai observé les traits singuliers de l'écriture rythmique dans les mesures précédentes. Remarquons qu'avant la cadence, dès la mesure 177, l'accompagnement au piano présente une formule rythmique de doubles croches partagées entre les deux mains.

Exemple 25 : Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, mes. 177-178.



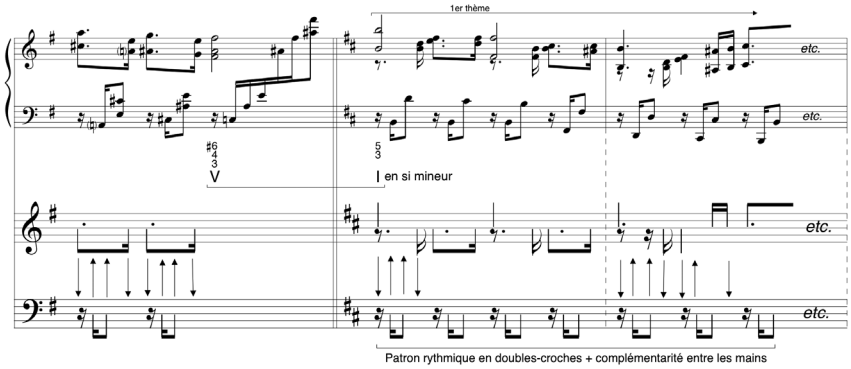
L'exemple 25 illustre bien la complémentarité rythmique qui existe entre la main droite et la main gauche. La formule se poursuit dans les quatre dernières mesures de l'original :

Exemple 26 : Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano,* mes. 182.



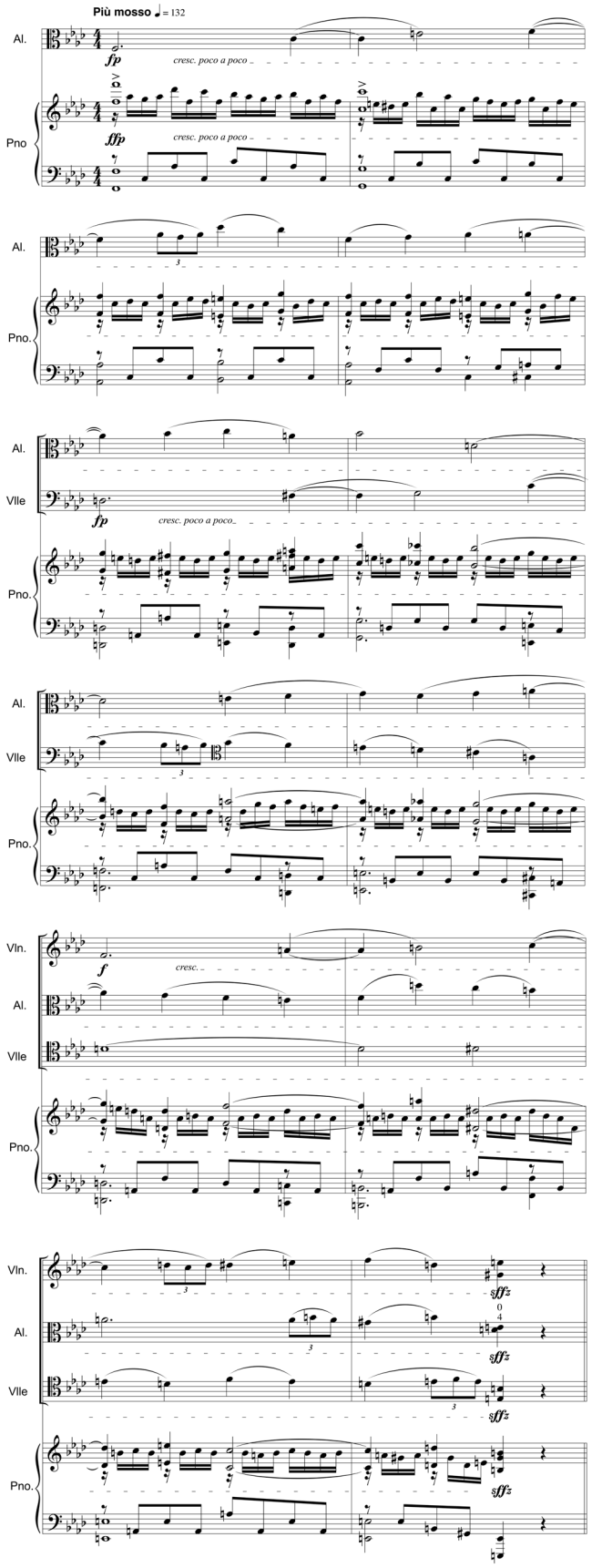
À partir de la mesure 186, tout en respectant ce modèle rythmique et moyennant une modulation en *si* mineur, j'ai enchaîné avec le thème principal qui ouvre le *Quatuor*.

Exemple 27 : Auguste Descarries et Aleksey Shegolev, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano,* mes. 185-187.



Voici, pour terminer, un extrait du finale comprenant toutes les parties. Je l'ai choisi en raison de la présence de deux thèmes du matériau d'origine, ici superposés : le thème n° 1 en augmentation et le thème n° 3 en imitation aux cordes.

Exemple 28 : Aleksey Shegolev, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* d'Auguste Descarries, section finale ajoutée, mes. 212 à 223.



Conclusion

En son temps, Auguste Descarries n'a certes pas été un compositeur choyé par le destin. Ce qu'il reste du langage romantique du XIXe siècle — pour lui, source constante d'inspiration — tombe progressivement en désuétude dans la première moitié du siècle suivant. Entre les années 1930 et la fin de la Seconde Guerre mondiale, les difficultés économiques et sociopolitiques, tant en Europe qu'en Amérique, freinent l'épanouissement des artistes. Les années 1950, qui correspondent à la dernière décennie de la vie de Descarries, voient naître l'avant-garde au Québec et ailleurs. C'est l'époque des Serge Garant, Clermont Pépin et Jean-Papineau Couture. Pour plusieurs compositeurs, cette seconde moitié du XXe siècle se caractérise par la constante recherche de la nouveauté, de l'originalité. Les représentants de la jeune génération semblent vouloir tracer leurs propres chemins, explorer le « jamais entendu », plutôt que de se conformer aux traditions artistiques de leurs aînés, à leurs yeux révolues.

Dans ce paysage changeant, Descarries reste fidèle à ses allégeances premières, celles de l'école russe de la fin du XIXe siècle. L'analyse de son *Quatuor* permet d'établir quelques constantes de son langage musical : d'abord, il utilise un langage tonal traditionnel, quoique enrichi de progressions chromatiques ; ensuite, il conserve la mélodie comme matériau de départ et principal point de repère formel, la rendant chantante et très expressive ; finalement, dans ses œuvres, l'architecture par sections rappelle les techniques de ses prédécesseurs. Mentionnons également la dimension orchestrale qu'il confère au piano. Tous ces éléments façonnent le langage de Descarries qui, en dépit des influences russes qu'il a largement intégrées, a réussi à développer sa propre personnalité. On ne peut qu'admirer sa détermination à faire œuvre de compositeur. Dans des conditions socioculturelles déplorables, il a poursuivi sans relâche son idéal artistique.

Ce constat soulève la question de ce qu'aurait pu devenir le musicien dans des circonstances plus favorables à son accomplissement. Une autre interrogation découle de la première : si Descarries, parvenu à la maturité, avait pu retravailler son *Quatuor,* y aurait-il apporté des modifications et si oui, lesquelles ? Comment l'aurait-il terminé ? Autant de questions qui demeureront toujours en suspens. Quoi qu'il en soit, l'achèvement de l'œuvre qui m'a été confié aura eu le mérite de lui donner une première vie : en effet, le *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* a été créé le 30 octobre 2015 à la salle Bourgie du Musée des beaux-arts de Montréal par Anne Robert au violon, Victor Fournelle-Blain à l'alto, Chloé Dominguez au violoncelle et Paul Stewart au piano.

Le nom d'Auguste Descarries fait partie du patrimoine artistique québécois. En ce sens, la renaissance que connaît aujourd'hui son œuvre permet de mieux mesurer sa contribution originale à la musique du Québec et à rendre justice à un musicien méconnu.

RÉFÉRENCES

Documents d'archives

Fonds Auguste-Descarries (P 325), Division des archives de l'Université de Montréal, Montréal.

Fonds Alfred-Laliberté (MUS 266), Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Fonds Séverin-Létourneau (P 575), Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal.

Autres références

Association pour la diffusion de la musique d'Auguste Descarries, www.associationaugustedescarries.com, consulté le 18 décembre 2015.

De Saint-Martin, Monique et Sofia Tchouikina (2008). « La noblesse russe à l'épreuve de la révolution d'Octobre », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire,* vol. 3, n° 99, p. 104-128.

Descarries, Marcelle (1974). « Un musicien à Paris 1921-1930 », *Cahiers canadiens de musique*, nº 8, printemps/été, p. 95-107.

Faustin, Romy-Léa (2015). « Achever l'inachevé : le *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* d'Auguste Descarries », *La Scena Musicale,* vol. 21, nº 2, p. 46.

Gallo, Guy (1983). « Auguste Descarries », dans Helmut Kallmann, Gilles Potvin, Kenneth Winters (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Éditions Fides, p. 270.

Göncz, Zoltán (1997). « Reconstruction of the Final Contrapunctus of The Art of Fugue », *International Journal of Musicology,* vol. 5, p. 25-93.

Harris, James (2016). *The Great Fear: Stalin's Terror of the 1930s,* Oxford, Oxford University Press.

Kramer, Richard (2008). *Unfinished Music*, Oxford et New York, Oxford University Press.

Lefebvre, Marie-Thérèse (2013). « Le pianiste et compositeur québécois Auguste Descarries (1896-1958) et son association au mouvement néoromantique russe », *Les Cahiers des dix*, n° 67, p. 149-186.

Lefebvre, Marie-Thérèse (2016). « Les chroniqueurs et les œuvres musicales nouvelles dans la presse québécoise (1919-1949) : Quel discours ? » dans Marie-Thérèse Lefebvre (dir.), *Chronique des arts de la scène à Montréal durant l'entre-deux-guerres*, Québec, Éditions du Septentrion, Cahiers des Amériques, p. 195-233.

Poulain, Martine (2000). « L'art à l'époque de la grande noirceur : Le *Refus global* », *Histoire Québec,* vol. 5, n° 3, p. 15-20.

Sœurs de Sainte-Anne (1935). « Auguste Deacarries », *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens*, Lachine, Mont-Sainte-Anne, p. 75-78.

Struthers, James. « Crise des années 1930 », dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/crise-des-annees-1930, consulté le 23 décembre 2015.

Wikipédia (2016). « Auguste Descarries », https://fr.wikipedia.org/wiki/Auguste_Descarries, consulté le 23 janvier 2016.

Partitions

Descarries, Auguste (2015). *Aubade et Sarcasme pour piano*, Montréal, Les Éditions du Nouveau Théâtre Musical.

Rachmaninov, Sergueï (1947). *Trio élégiaque pour piano, violon et violoncelle nº 1 en sol mineur,* Moscou, Muzgiz.

Rachmaninov, Sergueï (1963). *Trio élégiaque pour piano, violon et violoncelle nº 2 en ré mineur*, op. 9, Moscou, Muzgiz.

Rimski-Korsakov, Nikolaï (1981). *The Complete Works of Nicolai Rimsky-Korsakov Piano Solos,* vol. 1, Melville, Belwin-Mills Pub. Corp.

Medtner, Nikolaï (1906). *Drei Dithyramben für Pianoforte,* op. 10, nº 2, Leipzig, P. Jurgenson.

Medtner, Nikolaï (1928). *Sonate nº 2, für Violine und Klavier*, op. 44, Leipzig, J. H. Zimmermann.

Medtner, Nikolaï (1960). *Intégrale,* tome iii, Moscou, Muzgiz. Œuvres pour piano.

Medtner, Nikolaï (1963). *Intégrale,* tome viii, *Quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle*, Moscou, Muzgiz.

Scriabine, Alexandre (2004). *Selected Works for Piano,* 1re *partie,* Moscou, Muzgiz.

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique
VOLUME 16 – NUMÉROS 1 & 2 – 2015

Transferts culturels et autres enjeux stylistiques

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial 7
Jean Boivin

Les musiques franco-européennes en Amérique du Nord (1900-1950) : Études des transferts culturels

Sounding the *Tricolore*: France and the United States during World War II 9
Annegret Fauser

Le magazine américain *Vanity Fair* (1913-1936) : Vitrine de la modernité musicale à Paris et à New York 23
Malou Haine

Within the Quota de Cole Porter et Charles Koechlin : La francisation du jazz américain 39
Jacinthe Harbec

Catherine Urner, Charles Koechlin and *The Bride of God* 51
Christopher Moore

Un pianiste français face au public américain : Les trois tournées de Raoul Pugno (1897-1906) 63
Fiorella Sassanelli

Le Hot Club de France des années 1930, un modèle de diffusion et de promotion du jazz 77
Anne Legrand

À quelle France rêvent les musiciens québécois durant la première moitié du XX^e siècle ? 85
Marie-Thérèse Lefebvre

L'enseignement musical québécois à travers le prisme de la France : Apprentis musiciens canadiens-français à Paris (1911-1943) 97
Marie Duchêne-Thégarid

Saint-Saëns, Debussy, and Superseding German Musical Taste in the United States 113
James R. Briscoe, en collaboration avec Chloé Huvet

Et davantage qu'en complément :

Fanny Hensel, compositrice de l'avenir ? Anticipations du langage musical wagnérien dans l'œuvre pour piano de la maturité de Hensel 121
Laurence Manning

Une caractéristique stylistique de l'Intelligent Dance Music : Ambiguïté et rupture rythmiques chez Aphex Twin . . . 133
Anthony Papavassiliou

Le langage musical d'Auguste Descarries (1896-1958) : Le point de vue d'un compositeur chargé de l'achèvement de son *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* 147
Aleksey Shegolev

Comptes rendus

Jacinthe Harbec et Marie-Noëlle Lavoie (dir.). *Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur* 163
Andrew Wilson

Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse (dir.). *Quand la musique prend corps* 165
Lothaire Mabru

Brian Christopher Thompson. *Anthems and Minstrel Shows: The Life and Times of Calixa Lavallée, 1842-1891* . . . 168
Mireille Barrière

Résumés 173

Abstracts 177

Les auteurs 181

NOTES

Les chercheurs désirant 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 Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter Érudit (https://www.erudit.org/).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative 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'Université de Montréal,
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Adresse physique : Faculté de musique de l'Université 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, 2015
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, 2015
Tous droits réservés pour tous les pays.