

Editorial

Ariane Couture et Paul Sanden

Volume 40, numéro 2, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1105860ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1105860ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités
canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Couture, A. & Sanden, P. (2020). Editorial. *Intersections*, 40(2), 3–6.
<https://doi.org/10.7202/1105860ar>

EDITORIAL

Three themed (or partially themed) issues of *Intersections* have been published since our last fully athematic issue (volume 38, numbers 1–2), and accordingly, some time has passed and several changes have been implemented at the journal since our last co-written editorial. As such, this seems like a good opportunity to announce the most significant of these changes: we are very pleased to be working for the first time on this issue with Jess Herdman, our new managing editor! As we draw nearer to publication at the time we write this editorial, we can say with great delight that Jess has brought expertise, professionalism, and enthusiasm to the process and we look forward to collaborating on many more issues together.

Nous tenons également à remercier chaleureusement Michael Garancher qui a terminé son mandat en tant que réviseur francophone pour ses services des dernières années. Le poste est maintenant occupé par Laurent Bellemare, récemment diplômé à la maîtrise de l'Université de Montréal. Nous lui souhaitons la bienvenue dans l'équipe d'*Intersections*.

Looking back at the editorial we wrote for 38/1–2, only a few short months after the onset of the COVID-19 pandemic in 2020, we are also reminded of the impact that experience has had on music research and researchers. For those of us in university settings, the effects of the pandemic have been noticeable: in student enrolment numbers that are only now beginning to claw their way back to pre-pandemic levels; in health and safety protocols and habits that remain in our halls and classrooms; in course-delivery methods that have become more diverse and flexible; and, most pertinent to this journal, in researchers' capacity to conduct their own research and provide peer reviews for the research of others.

Nous adressons nos plus sincères remerciements à toutes les personnes qui ont été en mesure de trouver la capacité de partager leur travail et leur expertise avec *Intersections* pendant les périodes difficiles de la pandémie. C'est clair pour nous (si les propositions à la revue sont une indication) que plusieurs, du moins, ont retrouvé un nouvel élan et la possibilité d'effectuer ce travail dans les derniers mois, et nous croyons que les pages de ce numéro traduisent fortement la santé et la richesse de la recherche en musique, ici au Canada et au-delà.

♦ ♦ ♦

À la suite d'un article publié dans le vol. 38 nos 1-2 qui faisait la lumière sur la biographie et les réalisations du sous-diacre François Grouard (1662-1743), possiblement le premier facteur d'orgues de la Nouvelle-France, **Paul-André Dubois** explore maintenant les réseaux socioprofessionnels des premiers organistes et musiciens d'église français ayant immigrés à Québec sous l'Ancien

Régime. Sur la base d'un examen méticuleux des sources anciennes imprimées ou manuscrites (*Journal des Jésuites*, archives de l'Hôpital général de Québec, archives du Séminaire de Québec, etc.) ainsi que des publications du 17^e siècle sur le sujet, l'historien retrace, dans les détails, le parcours d'anciens maîtresiens de passage en Nouvelle-France. Par conséquent, cette étude a le mérite de rassembler dans une seule publication des informations dispersées dans les travaux d'autres spécialistes. Il est intéressant de noter que plusieurs de ces jeunes hommes, âgés d'environ 16 ans, sont devenus soldats ou engagés pour échapper à la misère en France. Souvent issus de milieux modestes, les garçons, placés par leur famille dans une maîtrise musicale, manquaient de ressources à la suite des années passées à servir dans les bas-chœurs et à chanter. En tant que musiciens, la possibilité de devenir chantre ou maître d'école de la nouvelle colonie était une grande source de motivation et d'espoir d'une vie meilleure, malgré les conditions difficiles du voyage. Pour plusieurs, le séjour en Nouvelle-France correspondait à un exil temporaire. En effet, Dubois révèle que peu de ces musiciens migrants accèdent à la prêtrise, la plupart regagnant l'Europe au sortir du séminaire. D'autres quittent l'armée ou le clergé pour intégrer l'administration coloniale où leurs connaissances musicales leur assurent une certaine subsistance. Par ailleurs, cet article fascinant lève un voile sur le fonctionnement des maîtrises, la formation menant à la prêtrise, et les bénéfices ecclésiastiques qui motivent le phénomène migratoire dans le contexte du Régime français.

The English-language articles in this issue all deal with music and musical contexts of the past hundred years, beginning with **Vanja Ljubibratić's** use of Foucauldian theory in discussing a landmark of early twentieth-century opera in "Alban Berg's *Lulu* as a Foucauldian Heterotopia." Ljubibratić focuses on Berg's representation of social deviants and outcasts, his juxtapositions of the empirical and metaphysical realms, his troubling of the distinctions between self and other, and his representations of dualities and distorted reflections (particularly as Berg invokes them through his narrative deployment of *Lulu's* portrait) in demonstrating compelling parallels between Berg's central narrative themes and Foucault's theory of *heterotopia*—a conceptualized space of "otherness." In part because Foucault passed away before he could publish a fully developed, "definitive" explanation of this particular theoretical concept, Foucault scholars have presented an unusually broad range of interpretations of heterotopic theory; Ljubibratić both distills this heterotopic discourse (at least as it pertains to theatrical representations) and expands upon its tradition of extrapolating from Foucault's original text to demonstrate how this concept may be applied as an insightful filter through which to gain a deeper understanding of *Lulu* and other operatic works.

In "SLIDE in a Leading Role: Pitch Structure in Barrie Cabena's *Sonata Festiva*," **Mark Sallmen** provides a thorough analysis of the extent to which Canadian composer Cabena's *Sonata Festiva* for solo organ features the SLIDE chord progression (a juxtaposition of major and minor triads that share a common chordal third, while their respective roots and fifths are a semi-tone apart from one another). While the theoretical discourse on SLIDE has often

relegated this harmonic device to the “exotic” or “strange” categories, Sallmen explains here the many ways in which SLIDE functions as the most pervasive and significant harmonic component in the unfolding narrative of *Sonata Festiva*. In doing so, he demonstrates the fruitfulness of expanding the parameters by which theorists might consider SLIDE functioning in the repertoire, as he elucidates its pervasive presence on many levels of Cabena’s sonata: not only as a simple harmonic juxtaposition of two triads, but also as a device informing counterpoint, melodic structure, and chordal root progressions.

Dans son article sur Bernardo Pasquini (1637-1710), **Fabio Antonio Falcone** effectue un inventaire pragmatique de ses méthodes d’improvisation sur les instruments à clavier, et pose des questions critiques pour l’enseignement de l’imitation et des pratiques d’harmonie. Il propose ainsi une lecture compréhensive de l’œuvre didactique de Pasquini, d’autant que plusieurs de ses manuscrits sont encore inaccessibles et que son œuvre complète pour clavier a été rééditée il y a seulement quelques années. Pasquini, claveciniste, compositeur, improvisateur et pédagogue réputé de son vivant, a fréquenté plusieurs cercles musicaux représentatifs de différents styles nationaux. Ses voyages en Suède, en Autriche ou ses collaborations avec des musiciens français et allemands à Rome et dans les cours du nord de l’Italie moderne l’ont amené à se familiariser avec des goûts et des styles différents. Cette somme de connaissances s’est traduite dans un corpus pédagogique constitué d’exercices écrits de contrepoints, de pièces sous forme de basse chiffrée, de pièces notées et d’un traité de basse continue. Le principal objectif pédagogique est l’acquisition de compétences utiles en contrepoint et en basse chiffrée pour la réalisation d’improvisations au clavier. En effet, Pasquini visait l’enseignement et la transmission des savoir-faire à des instrumentistes en début de formation à l’instar d’autres documents de la période baroque qui informaient les interprètes sur la pratique instrumentale, par exemple *L’art de toucher le clavecin* de François Couperin publié en 1716. L’article de Falcone se concentre sur l’approche didactique de Pasquini à partir de ses œuvres et de ses versets. Il s’agit donc d’une contribution précieuse aux études méthodologiques et pédagogiques de l’improvisation — de la reproduction des éléments à l’intégration de la créativité et de l’inventivité.

Sophie Stévanec, Serge Lacasse, and Marion Brachet bring our attention to shifting musical aesthetics and the relationship between recordings and live performances in “From the Studio to the Stage: Bruno Mars, Liveness, and the Out-of-Tune Voice in ‘Locked Out of Heaven.’” Combining the use of pitch-analysis software and analytical listening with a consideration of the discourse on liveness in music, they interrogate how we might interpret an out-of-tune passage of Mars’s studio recording of “Locked Out of Heaven”—one that stands in contrast with Mars’s reputation as a singer with impeccable intonation, and more specifically with a particular live performance of the song in which Mars’s intonation is actually more accurate. The authors suggest that some insight into this discrepancy may be found in considering not only how the deliberate lo-fi aesthetic of the song’s official video might relate to production choices about perfection (or its lack) in the vocal track, but also how

ever-changing notions of authenticity and genre norms have often revolved around the use (and avoidance) of audio technologies to highlight, simulate, or mask human imperfections in the performance of music.

La contribution de **Béatrice Beaudin-Caillé et Danick Trottier** rejoint un sujet médiatisé qui est celui des productions musicales instrumentales des années 2010 au Québec. Généralement rattachée aux étiquettes « néoclassique », « postclassique » ou « néoromantique » par les critiques culturels et par les artistes, les auteur-es s'attachent à dépeindre la musique instrumentale qui est associée à des univers génériques différents selon les agents. Six critères descriptifs permettent de caractériser le corpus de trente productions au cœur de l'analyse de cette musique instrumentale : 1) absence de parole chantée; 2) dénomination affiliée aux musiques classiques; 3) album comme support d'enregistrement dont; 4) le contenu original; 5) est produit et distribué par l'industrie musicale québécoise; 6) au cours de la décennie 2010. Comme le démontrent Beaudin-Caillé et Trottier, ce corpus a de l'importance dans l'espace culturel du Québec pour plusieurs raisons. En plus de jouir d'une grande couverture médiatique, il témoigne d'une accélération dans la production musicale de la période à l'étude, d'un renouveau générationnel des musiciennes et des musiciens, d'une reconnaissance institutionnelle constante par la nomination et l'obtention de prix majeurs (ex. ADISQ, Félix, Polaris, JUNOS). Sur le plan stylistique, le piano est l'instrument privilégié pour exprimer l'univers intimiste de l'artiste tout en rapprochant l'héritage revendiqué des musiques dites classiques (entre autres Schubert, Chopin, Ravel, Debussy, Satie) à l'univers des musiques populaires avec des pièces brèves bâties sur de courtes mélodies accrocheuses et répétitives. Ce survol du répertoire de la musique instrumentale québécoise permet d'en saisir les fondements et ouvre la voie à d'autres questionnements comme les influences esthétiques des artistes, le positionnement du Québec dans ce répertoire international, le rôle et l'importance du marketing et des communications, l'émergence d'une scène spécifique au genre, les publics de cette musique, ou encore les enjeux de genre et de race qui prennent en considération l'environnement social.

Finally, **Laurent Bellemare** examines a unique convergence between the development of the gamelan and experimental electronic music scenes in Vancouver in the late 1980s and early 1990s by interrogating the intersecting institutional histories of the Western Front interdisciplinary arts centre and the summer intensive programs in music at Simon Fraser University. In his article, "The Shortest Distance between Gamelan and Electronics: Creating a 'Nexus of Understanding' at Martin Bartlett's Summer Intensives (Vancouver, 1986–1992)," Bellemare demonstrates that SFU's unique combination of an electronic music workshop with a gamelan workshop, connections between the SFU gamelan community and Western Front artists, and Martin Bartlett's involvement in all of these elements, created a particular interdisciplinary identity for the Vancouver gamelan scene that continues to resonate.