

Joseph Vézina (1902-1924) et l'orchestration au tournant du XX^e siècle

Joseph Vézina and Orchestration ca. 1900

Jean-Philippe Côté-Angers

Volume 10, Number 1, December 2008

Les musiques du Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1054167ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1054167ar>

[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

Côté-Angers, J.-P. (2008). Joseph Vézina (1902-1924) et l'orchestration au tournant du XX^e siècle. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 10(1), 21–25. <https://doi.org/10.7202/1054167ar>

Article abstract

Around 1880 and for a considerable time thereafter, Joseph Vézina (1849-1924) was at the forefront of musical life in Quebec City. A recent revival of interest in his music has to some extent been stimulated by festivities surrounding the 400th anniversary of the founding of Quebec City. Vézina's output is almost entirely devoted to the wind orchestra, but many of his pieces display inconsistencies of orchestration that complicate their analysis and prove a challenge to their modern performance. Extant copies of his music, made after his death by his son Raoul Vézina, and the absence of any intermediary scores from a period when his music was nonetheless regularly performed, lead us to believe that clues about Vézina's real orchestration style lie elsewhere than in the surviving musical texts. In this article, the enigma is partially elucidated through an examination of the wind orchestra's development over time, and through a survey of prevailing orchestration theory during Vézina's period of influence.

Chef fondateur de l'Orchestre symphonique de Québec en 1902, directeur musical des Fêtes du 300^e de Québec en 1908, premier chef de musique d'importance de La Musique des Voltigeurs de Québec, Joseph Vézina (1849-1924) suscite depuis peu un intérêt nouveau motivé par des raisons patrimoniales évidentes. Son travail de compositeur demeure cependant relativement inexploré, puisque sa production consiste essentiellement en des pages de musique orchestrale, d'œuvres chorales avec orchestre et d'opéras-comiques, dont la redécouverte autre que sur le papier nécessite de mettre en œuvre des ressources considérables. L'entreprise présente donc un certain risque. L'évaluation de son œuvre suppose de plus, bien sûr, qu'on ait pu résoudre certains problèmes fréquemment rencontrés dans ce type de corpus: erreurs de datation répétées depuis belle lurette, fausses attributions souvent provoquées par la présence de nombreux arrangements et divergences de toutes sortes d'un catalogue à l'autre. Ces problèmes sont aisément surmontés lorsqu'on fouille les divers fonds Joseph Vézina déposés aux Archives nationales du Québec (Centre d'archives de Québec), au Centre de référence de l'Amérique française et à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Québec. Par contre, lorsqu'il s'agit de déterminer l'instrumentation exacte d'une pièce, les manuscrits ne suffisent bientôt plus. En effet, on retrouve des partitions d'une même pièce copiées à des époques différentes avec des instrumentations étonnamment disparates, sans qu'on dispose d'indices permettant d'expliquer cette évolution. En fait, il ne semble pas y avoir d'instrumentation fixe chez Vézina, mais plutôt une orchestration qui témoigne d'une remarquable adaptation aux effectifs disponibles. Cette hypothèse, selon laquelle Vézina orchestrait d'une manière à pouvoir faire jouer une même partition par des ensembles d'instrumentations variées, s'appuie d'une part sur l'évolution de l'orchestre à vent¹, et d'autre part sur certaines théories d'orchestration courantes à cette époque.

Le tournant du siècle

Si les seuls manuscrits de Joseph Vézina à avoir survécu avaient été ceux qui dataient du XIX^e siècle, c'est-à-dire de la première phase de sa production, tout aurait été bien plus simple.

Joseph Vézina (1902-1924) et l'orchestration au tournant du XX^e siècle

Jean-Philippe Côté-Angers
(Université Laval)

On aurait peut-être perdu la version orchestrée de certaines pièces, mais on se serait vite aperçu que pratiquement toutes les pièces pour piano publiées étaient en fait des réductions produites à l'intention du commerce, et que l'original avait dû être écrit pour orchestre à vent. C'était là une pratique courante chez Vézina, surtout que la majeure partie de ses œuvres fut écrite pour des circonstances qui supposaient qu'elles soient d'abord jouées en public par un orchestre plutôt qu'en privé sur un piano. Cependant, plusieurs pièces ne survivent que par le biais des copies faites au XX^e siècle, où deux périodes se dessinent.

La première période va de la fondation de l'Orchestre symphonique de Québec en 1902 - devenu Société symphonique l'année suivante - jusqu'à la mort de Vézina en 1924, période où il occupe le poste de directeur de l'orchestre. L'occasion lui est alors offerte d'exploiter ce nouvel ensemble. Vézina ne compose pourtant aucune œuvre à l'intention de l'orchestre symphonique seul. Cette ressource lui permet plutôt d'aborder un genre entièrement nouveau pour lui, l'opéra-comique. C'est ainsi qu'il complète *Le Lauréat* (1906), *Le Rajah* (1910) et *Le Fétiche* (1912), en plus d'esquisser un quatrième opéra, *La grosse gerbe*, sur un livret de Pamphile LeMay. Toutefois, Vézina réorchestre certaines des œuvres qu'il a déjà écrites et qui connaissent ainsi un nouveau souffle. C'est le cas de pièces populaires à l'époque comme la *Mosaïque sur des airs canadiens* (1880) et de certaines valse comme *La Brise* (1886) et *Souffle parfumé* (1882)². Dans le cas d'une pièce comme *Souffle parfumé*, qui n'est

¹ On aurait tout aussi bien pu dire *harmonie*. L'Office québécois de la langue française donne la même valeur aux deux termes, mais le terme *harmonie* semble, dans la pratique, tomber graduellement en disgrâce, tout comme *fanfare*, à cause de ses connotations péjoratives.

² C'est à l'intérieur de la *Mosaïque* que fut créé l'*Ô Canada* de Lavallée, et l'œuvre fut enregistrée pour la première fois aux États-Unis en 1914. Elle contribua aussi à la trame sonore du premier long-métrage documentaire québécois, *En pays neufs* (1934-37). *La Brise*, dédiée au commodore John Uriah Gregory (1830-1913) du Quebec Yacht Club et jouée à New York dès l'année de sa création (*New York Times*, 6 juin 1886), faisait partie du programme qui permit à la Société symphonique de Québec de remporter le concours Lord Grey à Ottawa en 1907. Enfin, *Souffle parfumé* est dédiée, avec l'autorisation de l'artiste, à la célèbre soprano Adelina Patti (1843-1919).

disponible que dans sa version symphonique, la date de composition et les mentions faites dans les journaux avant 1900 permettent néanmoins de savoir qu'il s'agit à l'origine d'une composition pour vents.

Les manuscrits qui portent une date ultérieure à la mort de Vézina (1924) sont pratiquement tous des copies faites par son fils Raoul (1882-1954) et dont l'identification est facilitée par l'ajout de la mention *D.M.* au nom du compositeur, ce que son père n'aurait pu écrire qu'à partir de 1922, année de l'obtention de son doctorat *honoris causa* de l'Université Laval. Raoul Vézina, qui fit aussi carrière en musique comme chef d'orchestre et professeur de trompette à l'École de musique de l'Université Laval, fit beaucoup pour préserver l'œuvre de son père. Il recopia en effet les partitions et les parties de nombreuses pièces. De plus, presque toutes celles qui n'eurent pas droit à un tel traitement reçurent au moins une couverture protectrice en carton. C'est ensuite que les vrais problèmes commencent. Alors que les versions symphoniques pouvaient simplement être vues comme des arrangements, on se retrouve soudain face à des versions qui semblent être des copies de documents originaux sans toutefois l'être complètement. Raoul, qui paraissait pourtant accorder une grande importance à la fidélité aux manuscrits de son père, comme en témoignent des inscriptions du type « copié de l'original par Raoul Vézina », nous a laissé des parties instrumentales pour des instruments que son père n'avait jamais

employés, du moins si l'on se fie aux partitions des années 1880 à 1900. Par exemple, dans la marche *De Calgary à McLeod* (composée vers 1886), de laquelle seules les parties de la main de Raoul ont survécu, on retrouve les parties d'instruments à anche double et de toute la famille des saxophones, que Joseph n'utilisait jamais, à l'exception du saxophone alto. Il n'existe par ailleurs aucun manuscrit intermédiaire qui démontre une évolution vers l'orchestre à vent complet que Vézina aurait pu connaître vers la fin de sa carrière, tandis que les pièces datées d'avant 1900 montrent une uniformité moyenne, qui ne déborde cependant pas du cadre relativement restreint qu'il devait s'imposer.

Une évolution trop rapide

Les facteurs les plus plausibles qui permettent d'expliquer la distance entre les manuscrits antérieurs à 1900 et les copies postérieures à 1924 sont l'évolution rapide de la facture instrumentale et la généralisation graduelle de l'industrialisation, qui provoquent une croissance extraordinaire de l'orchestre à vent, dont les instruments sont de plus en plus accessibles. Toutefois, cette croissance étalée sur un peu plus d'un siècle est souvent mal gérée : plutôt aléatoire dans les ensembles populaires, soumise aux contraintes budgétaires des ministères dans les orchestres militaires, de sorte que peu de réformes de l'instrumentation peuvent faire consensus, surtout devant le fourmillement d'instruments qu'on

Figure 1 : La fanfare du Séminaire de Québec, 1867. On compte seulement quatre bois, soit trois clarinettes et une flûte (troisième jusqu'au sixième à partir de la droite sur le deuxième rang), sur un total de 20 instruments à vent.³



³ Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, don de Léon Roussel. *Séminaire de Québec, La fanfare*, Léon Roussel, 1912. N° Ph1986-0480.

retrouve sur le marché (Haine 1985, 181-185)⁴. Ce n'est donc qu'à partir de 1930 environ que l'on voit apparaître un orchestre à peu près standard. Avant cela, plusieurs compositeurs se plaignaient du déséquilibre qui y régnait trop souvent, en particulier de l'insuffisance des bois face à la masse des cuivres (Kastner 1848; Clappé 1911). La figure 1 montre que la fanfare du Séminaire de Québec (ou Société Sainte-Cécile) pouvait constituer un bon exemple de cette situation en 1867.

Dans son *Code militaire* de 1864, le major Louis-Timothée Suzor (1834-66), en poste à la Citadelle, précise qu'une musique militaire doit être composée de seulement 20 musiciens, nombre fixé par les finances du gouvernement plutôt que par un quelconque souci artistique. La musique d'un régiment comme celui des Voltigeurs de Québec parvient tout de même à atteindre la trentaine de musiciens en 1912⁵. Les musiques civiles s'en tirent encore mieux : la même année, Vézina dirige une fanfare du Séminaire dont les effectifs ont presque doublé en un demi-siècle, et dans lequel les familles instrumentales sont de plus en plus équilibrées (Figure 2).

Les orchestres à vent connaissent un apogée pendant l'entre-deux-guerres, où ils semblent avoir atteint un équilibre rarement retrouvé depuis. La même fanfare du Séminaire, placée sous la direction de l'abbé Pierre-Chrysologue Desrochers, et où Raoul Vézina enseigne la technique instrumentale, compte alors une cin-

quantaine de musiciens. Presque tous les instruments se présentent en familles complètes, formant un vaste ensemble polychoral dans lequel les bois s'opposent enfin en nombre adéquat aux cuivres (Figure 3, page suivante). Or cet ensemble correspond exactement aux copies de Raoul. On pourrait alors se contenter de parler d'arrangements. Mais déjà, on peut supposer que Joseph Vézina dirigeait ses propres œuvres avec des ensembles variables selon la disponibilité des musiciens et des instruments et qu'il n'a pas constamment remanié ses partitions pour les adapter aux besoins du moment. Raoul n'aurait donc pas arrangé les œuvres de son père, mais en aurait simplement actualisé les manuscrits. Tous deux ont donc dû trouver une solution flexible à un problème omniprésent, et c'est dans les traités d'orchestration pour vents de certains de leurs contemporains que semble se trouver cette solution, même si les Vézina ne les ont peut-être jamais lus.

Des caractéristiques communes

Il est peu probable que Vézina ait composé telle valse pour que celle-ci ne soit jouée que par le seul ensemble de la ville qui ait compté dans ses rangs, disons, un saxhorn ténor, ou deux trompettes en *mi* bémol au lieu de troisième et quatrième cornets en si bémol, plus usuels, ou encore un *oboë*, comme il l'écrivait si bien. Si l'on reprend l'exemple de la fanfare du Séminaire, les bois en étaient disparus vers 1880. Vézina, qui prit la direction de la fanfare

Figure 2 : La fanfare du Séminaire de Québec, 1912. La famille des saxophones est complète (deuxième rang, à gauche), de même que celle des saxhorns, jusqu'au soprano (deux bugles, ou *fluegelborns*, sur le deuxième rang, centre-droit).⁶



⁴ L'auteur insiste sur la nécessité qu'ont les facteurs d'inventer sans cesse et donne, pour les années 1880 à 1890, l'exemple de plusieurs instruments dont les noms ont de quoi faire sourciller : pour les cuivres, le « mélodior », le « quinardophone », le « bordior », et pour les bois, la « chouette », la « flûte-favorite » et le « martinophone », pour ne nommer que ceux-là. Malgré tout, peu d'entre eux survivront à l'épreuve du temps, et surtout, à la concurrence.

⁵ Tiré des *Notes historiques 9^e Régiment V. de Q.*, conservées aux archives du Manège militaire Voltigeurs de Québec.

⁶ Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec. *Fanfare du Séminaire de Québec en 1867*. N° Ph2000-1758A.



Figure 3 : La fanfare du Séminaire de Québec, à l'époque où Raoul Vézina y est professeur technique. L'éclat des instruments laisse croire que la photo a été prise peu après leur achat, au début de 1932. La position même des instrumentistes suggère l'organisation des instruments dans l'orchestre: cors par quatre, familles complètes des saxhorns et des saxophones, et flûtes et clarinettes en quantités équilibrées. Les solistes de chacune des sections (petite flûte, cornet, saxophone alto, saxhorn alto et clarinette) se trouvent au deuxième rang, de chaque côté des professeurs du Séminaire, assis au centre.⁷

en 1884, ne parvint à les réintégrer que vers 1900 (Lebel 1968, 169-70), et on sera surpris de savoir qu'il n'avait jamais fait jouer, durant cet intervalle, la moindre de ses compositions, ni même de ses arrangements, au Séminaire. Il lui fallait donc, avant même de prévoir l'évolution future de l'ensemble, orchestrer d'une manière qui lui permette de rendre une pièce efficacement en concert sans devoir constamment en modifier les parties. Un instrument manquant devait pouvoir être remplacé facilement par un autre de registre et de transposition similaires, sans que cela ne menace pour autant l'équilibre de l'ensemble. Même chose pour un instrument supplémentaire, qui devait pouvoir prendre la partie déjà écrite qui lui convenait le mieux. Une telle manière d'orchestrer n'est pas exceptionnelle, puisque c'est exactement celle mise de l'avant par les meilleurs théoriciens sur le sujet à l'époque.

De Georges Kastner, dans son *Manuel général de musique militaire* de 1848, à Percy Grainger, dont l'article « *Possibilities of the Concert Wind Band from the Standpoint of a Modern Composer* » est paru en 1918, il semble

qu'un aspect de l'orchestration pour les vents ait été maintenu: l'orchestre à vent doit consister en un ensemble de familles instrumentales homogènes. Ceci s'explique aisément, puisque l'ensemble étant avant tout destiné à jouer à l'extérieur, il doit produire un volume sonore relativement important, ce qui implique que les compositeurs doivent recourir fréquemment aux doublures, surtout à une époque où les instruments n'étaient pas de la puissance de ceux qu'on connaît aujourd'hui⁸. De plus, en devenant ainsi une sorte d'ensemble polychoral, l'orchestre à vent acquiert des possibilités distinctes de celles de l'orchestre symphonique, où ce sont les cordes qui forment le cœur de l'orchestre. Vézina n'appliquerait donc que les préceptes familiers à une bonne partie des compositeurs pour vents de cette époque afin d'obtenir une flexibilité nécessaire dans l'orchestration. Ses œuvres pouvaient donc être jouées à l'aide d'une instrumentation différente sans souffrir de problèmes d'équilibre. C'est pourquoi Raoul, en retranscrivant les parties pour l'orchestre à vent des années 1930, pouvait néanmoins continuer à suivre la partition

⁷ Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec. *Fanfare du Séminaire de Québec*, Livernois Limitée, 1933. N° Ph2000-10098.

⁸ Au cours du xx^e siècle, la perce des cuivres s'est agrandie de façon considérable, augmentant d'autant leur volume (Sarkissian et Tarr 2008).

de 1880 avec une certaine aisance, lorsque celle-ci survivait dans un état convenable.

L'adaptation moderne

Si l'hypothèse d'une instrumentation variable ou actualisable chez Vézina souffre de quelques interprétations difficilement vérifiables, elle a au moins le mérite d'offrir des solutions pratiques et simples aux problèmes posés. On adapte aisément les partitions de Vézina à l'orchestre à vent tel qu'on le connaît aujourd'hui au Québec, bien que la plupart des familles d'instruments y aient perdu quelques membres depuis le début du siècle (par exemple le saxophone soprano). Il s'agit tout simplement de compléter les parties manquantes par celles, équivalentes, des autres familles instrumentales. Les résultats obtenus avec des éditions modernes du galop *Presto* (1884) et des marches *Les Voltigeurs de Québec* (1879), ainsi que *De Calgary à McLeod* (1889), jouées et enregistrées par La Musique des Voltigeurs de Québec, sont probants.

Enfin, il reste encore à explorer la possibilité d'appliquer cette théorie de la copie actualisée, telle qu'on l'observe chez Raoul Vézina, aux versions symphoniques des œuvres de Joseph Vézina, puisque celles-ci, dont l'orchestration lourde résulte d'une étonnante quantité de doublures, semblent également avoir été pensées pour un ensemble plutôt polychoral, où les cordes ne sont qu'une famille d'instruments supplémentaire. De cette manière, on parviendrait peut-être à avoir une idée raisonnable de l'original pour orchestre à vent lorsque celui-ci est perdu. ◀

RÉFÉRENCES

CLAPPÉ, Arthur A. (1911). *The Wind-Band and its Instruments: Their History, Construction, Acoustics, Technique and Combination*, New York, Henry Holt. Réimpression : Boston, Longwood Press, 1976.

GRAINGER, Percy (1999). « Possibilities of the Concert Wind Band from the Standpoint of a Modern Composer », Malcom GILLIES et al. (éd.), *Grainger on Music*, Oxford, Oxford University Press, p. 99-105. Première édition : (1918) *Metronome Orchestra Monthly*, vol. 34, n° 11, novembre.

HAINÉ, Malou (1985). *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle: des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.

KASTNER, Georges (1848). *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris, Typographie Firmin Didot. Réimpression : Genève, Minkoff Reprint, 1973.

LEBEL, Marc, Pierre SAVARD et Raymond VÉZINA (1968). *Aspects de l'enseignement au Petit Séminaire de Québec (1765-1945)*, Québec, La Société historique de Québec, coll. « Cahiers d'Histoire », n° 20.

SARKISSIAN, Margaret et Edward H. TARR (2008). « Trumpet », Laura MACY (éd.), *The New Grove Dictionary of Music Online*, www.grovemusic.com, consulté le 24 janvier 2008.

SUZOR, Louis-Timothée (1864). *Code militaire*, Québec, G. & G. E. Desbarats.

VÉZINA, Joseph (2007). *De Calgary à McLeod, Presto et Les Voltigeurs de Québec*, La Musique des Voltigeurs de Québec, François Dorion (dir.). Fondation Musique des Voltigeurs de Québec, 2 disques compacts (*Airs canadiens-français*).