Document generated on 10/12/2024 4:54 a.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Le sérialisme lyrique de la « Devinette de la guitare » (1954) de Serge Garant
The lyrical serialism of Serge Garant's « Devinette de la guitare » (1954)

Paul Bazin

Volume 22, Number 2, 2012

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1012793ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1012793ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Bazin, P. (2012). Le sérialisme lyrique de la « Devinette de la guitare » (1954) de Serge Garant. *Circuit*, *22*(2), 57–68. https://doi.org/10.7202/1012793ar

Article abstract

The art song « Devinette de la guitare », from the cycle Caprices, composed by Serge Garant in 1954, is an eloquent example of the composer's fascination with rigorous musical constructions. As Garant's first wholly serial works, the songs of the Caprices cycle testify at once to Garant's virtuosic manipulation of sound material and to the abstract lyricism that is characteristic of his style.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2012

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/

érudit

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/

CAHIER D'ANALYSE

Le sérialisme lyrique de la « Devinette de la guitare » (1954) de Serge Garant

Paul Bazin

Propos généraux

Au cours de l'année académique 1951-1952, Serge Garant (1929-1986) est de passage à Paris où il découvre la musique de Pierre Boulez. Cette rencontre est décisive pour le jeune compositeur qui, déjà, porte un intérêt manifeste aux préoccupations musicales d'ordre formel[1]. La fréquentation de la seconde Sonate (1948) du compositeur français introduit alors Garant à un univers musical nouveau et fascinant, où la notion de « beauté » est remplacée par celle de « nécessité ». La suite fait partie de l'histoire.

1, Une lettre de Garant adressée à Sylvio Lacharité, datée du 30 avril 1951, témoigne des préoccupations formelles du jeune compositeur (Poulin, 1998, p. 16).

Les *Caprices* de Serge Garant (1929-1986) forment un cycle de quatre mélodies ayant été composées entre mai 1953 et mars 1954. Inspirées par des poèmes de García Lorca (1898-1936), ces courtes pièces sont les premières compositions entièrement sérielles du catalogue du compositeur. Elles furent données en création par celui-ci (piano) et le soprano Micheline Tessier à l'occasion de l'historiquement célèbre concert de musique contemporaine du 1er mai 1954. La nouveauté de l'esthétique pointilliste, découlant de l'application de la méthode sérielle à l'ensemble des paramètres compositionnels, ne manque pas, à cette occasion, de provoquer quelques réactions et invite la critique à la prudence. Jean Vallerand, alors chroniqueur musical au journal *Le Devoir*, fait preuve de précaution dans sa revue du concert, se bornant à écrire : « Il me faudra réentendre les mélodies de Garant pour en

penser quelque chose car elles ont été trop pauvrement exécutées par une chanteuse dont je veux croire qu'elle était enrhumée[2] ».

2. Jean Vallerand (1954), « Garant, Morel, Tremblay et la musique contemporaine », *Le Devoir*, 3 mai.

La fracture esthétique radicale que marque l'adhésion du jeune compositeur à la méthode sérielle résulte d'une démarche expérimentale nécessaire caractérisée par une réflexion profonde sur la nature de cet art.

À ce stade du développement professionnel de Garant, recourir à la voix humaine pour composer les quatre *Caprices* revêtait une importance particulière : à l'occasion d'une conférence prononcée à l'Institut Thomas More en octobre 1977, Garant s'explique sur le choix de faire appel aux chanteurs dans le processus de ses expérimentations :

> Je reviens au texte chaque fois que j'ai besoin d'un nouveau point de vue […] j'ai besoin de soutient pour expérimenter autre chose […] Le texte me sert d'appui pour oublier toutes les formes car tout ce que j'ai à faire, c'est de suivre le poème. Il a sa propre forme inhérente que j'explore […].[3]

3. Cité *in* Lefebvre, 1986, p. 82.

Dans sa monographie consacrée à Serge Garant, Marie-Thérèse Lefebvre rapporte les propos de celui-ci au sujet des quatre courtes mélodies, qui confirment toute l'attention ayant été accordée au poème :

> Je n'ai pas essayé de composer de la musique espagnole mais plutôt de recréer les poèmes en musique : la légèreté et la timidité de *Guitare*, le lyrisme solennel de *Cactus*, la violence déchaînée de *Agave* et l'optique pointilliste de *Croix*.[4]

4. Serge Garant, commentaires sur l'œuvre dans l'*Anthologie de la musique canadienne*. Cité *in* Lefebvre, *op. cit.*, p. 47.

Il affirme aussi :

> J'y utilisai pour la première fois des cellules rythmiques dont je présentais le positif et le négatif ainsi que des canons et tous les procédés sériels. En composant *Caprices*, je craignais qu'il ne s'agisse que d'une vue de l'esprit. En les entendant, je me suis rendu compte que c'était musical.[5]

5. N. Bisbrouck (1966), « Un musicien canadien : Serge Garant ». *Ibid*.

La décision de cibler la mélodie *Devinette de la guitare* dans le cadre de cet article repose sur la volonté de démontrer qu'en dépit de l'esthétique pointilliste, des paramètres tels que la gestion de l'espace, la gestion du temps et le traitement vocal permettent l'émergence d'un lyrisme tout à fait inattendu dans un contexte de musique sériel. Afin de soutenir cette thèse, il aurait été facile de choisir la mélodie « Cactus », dont les longues notes tenues à la voix évoquent plus naturellement le caractère « dramatique » habituellement associé à l'emploi de ce médium. Or, pour la pertinence de la démonstration, « Devinette de la guitare » illustrera avec davantage de conviction la part de lyrisme exempt d'artifices qui ressort de l'emploi que fait Serge Garant de la méthode sérielle.

La série et ses propriétés : le principe d'unité

L'historiographie musicale regorge des noms de compositeurs s'étant montrés fascinés par l'organicisme compositionnel, principe selon lequel une œuvre repose entièrement sur le développement d'une idée élémentaire. Nombre de compositeurs de la génération à laquelle appartient Garant n'échappent pas à cet engouement, voyant en l'organisation rigoureuse du total chromatique la potentialité de toutes les transformations générées par la cellule initiale qu'est la série.

Chez Serge Garant, l'importance de ce développement de la plus simple unité s'observe dans la projection de la microstructure du matériau employé à l'échelle de la macroforme. L'observation d'un tel phénomène requiert que soient identifiées les propriétés de la série à laquelle le compositeur fait appel pour la composition des *Caprices*[6]. Celle-ci présente d'intéressantes propriétés de symétrie, mises en valeur tout au long de la première mélodie qu'est *Devinette de la guitare*. D'une part, les trois premières notes présentent les mêmes propriétés intervalliques que les trois dernières.

6. La matrice sérielle est fournie en annexe.

FIGURE 1 La série telle que présentée dans sa forme initiale ainsi que sa symétrie interne

4	2	3	6	5	9	8	1	7	11	10	0
(-2	+1								-1	+2)	

D'autre part, scrutée à l'aide de la théorie des ensembles, la série présente de nombreuses associations de trois notes de rangs juxtaposés possédant une forme de référence (*identité*) homonyme. La figure 2 présente les groupements de rangs juxtaposés (haut) ainsi que les formes de référence (bas) qui y correspondent :

FIGURE 2 Tableau des agencements possibles de trois rangs juxtaposés dans la série ainsi que leurs formes de référence

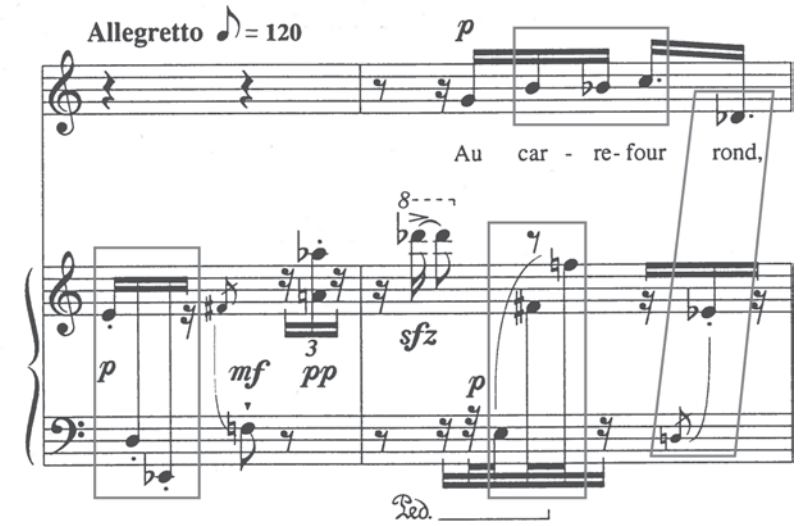
1 à 3	2-4	3-5	4-6	5-7	6-8	7-9	8-10	9-11	10-12
[012]	[014]	[013]	[014]	[014]	[015]	[016]	[026]	[014]	[012]

Ce tableau (figure 2) démontre qu'outre les ensembles [012] obtenus grâce à la symétrie interne de la série, un ensemble de hauteurs identifié comme [014] peut être formé dans quatre situations. L'importance de ces deux ensembles de hauteurs est soulignée tout au long de la pièce par divers traitements visant à les isoler ou à les mettre en lumière.

La gestion de l'espace I : L'ensemble [012]

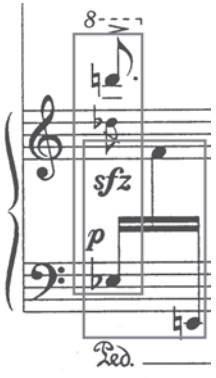
Des ensembles d'identité [012] sont présents tout au long des treize mesures de cette mélodie. L'ensemble est mis en valeur presque en tout temps, et ce dès les premières mesures, au cours desquelles les trois premières notes des séries sont regroupées en une formule rythmique de trois unités. La réitération de ces ensembles est, à de nombreuses reprises, soulignée par une superposition de deux ou plus de ceux-ci : à la mesure 2, par exemple, les notes *mi* bécarre, *fa* dièse et *fa* bécarre sont placées sous les notes *si* bécarre, *si* bémol et *do* bécarre.

FIGURE 3 Les mesures 1 et 2 de la « Devinette de la guitare »



La combinaison verticale de deux séries permet aussi de former une telle structure d'intervalles, comme c'est le cas à la fin de la mesure 2 (voir l'encadré diagonal à la figure 3). Enfin, il arrive que des ensembles [012] puissent être façonnés par la juxtaposition de rangs non successifs à l'intérieur d'une même série, tel que l'illustre l'exemple suivant :

FIGURE 4 Extrait de la mesure 4. Les ensembles [012] résultant de la combinaison des rangs 1-2-3 et des rangs 1-4-5 (série T_3P)



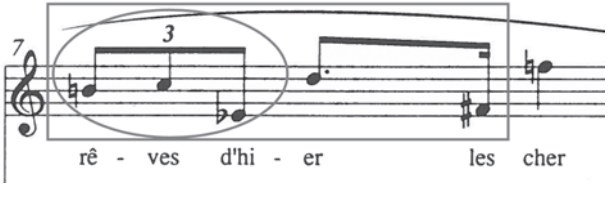
La gestion de l'espace II : L'ensemble [014]

La volonté de mettre l'ensemble [014] en évidence semble tout aussi affirmée que dans le cas de l'ensemble [012], bien que l'occasion se présente moins fréquemment. L'illustration par excellence de cette mise en valeur survient à trois reprises, alors que la voix fait entendre les premier, deuxième et quatrième vers (voir figure 5) – respectivement : « Au carrefour rond » / « Six vierges folles[7] » / « Les rêves d'hier les cherchent ». La formule rythmique de ces vers est relativement semblable (la seconde constitue une augmentation des valeurs de durée de la première alors que la troisième est une variation de la seconde). Dans tous ces cas, c'est à partir de l'ensemble [014] qu'est constitué le groupe de trois notes débutant la séquence.

Les autres apparitions de l'ensemble relèvent davantage de situations ponctuelles que de formules répétées. Une réitération est aussi possible à la mesure 8, où un ensemble de quatre notes répond à l'identité [0146].

7. L'édition parue chez Doberman-Yppan en 1996 comporte une note en bas de page précisant que dans l'édition originale du poème de García Lorca, le vers serait plutôt « Six vierges dansent ». Jusqu'à présent, il n'a pas été possible d'identifier la raison pour laquelle le verbe du vers original a été remplacé par un adjectif pour la mise en musique de Garant.

FIGURE 5 Mesure 7. Un exemple de la cellule mélodico-rythmique confiée à la voix en diverses occasions (ici, le quatrième vers), où un motif de trois sons repose sur l'ensemble [014]

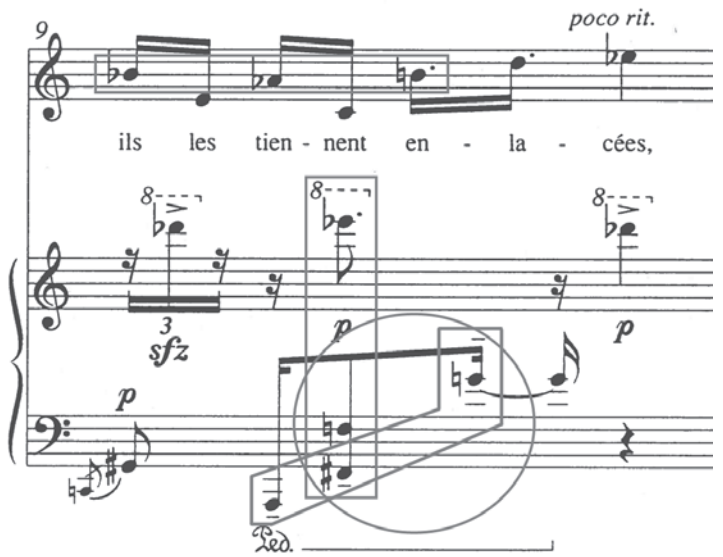


La présence constante de l'un ou l'autre de ces deux ensembles contribue à créer une homogénéité de texture tout au long de la pièce, donnant à l'oreille de l'auditeur un certain appui, une trame harmonique relativement stable à laquelle se référer – produisant le même effet que l'alternance *quasi* exclusive des acccords majeurs et mineurs dans le système total – et reléguant au second plan la déroute cognitive que risque d'engendrer l'esthétique pointilliste.

La gestion de l'espace III : Le cas de la mesure 9

La mesure 9 constitue un cas particulier au sein des treize mesures de la mélodie. La mise en valeur des collections de hauteurs d'identité [012] et [014], telle qu'observée précédemment, n'y occupe pas le rôle d'organisateur principal de la matière sonore. Ceci dit, c'est toujours par la théorie des ensembles qu'il est possible d'expliquer ce passage. Le tableau de la figure 1 démontre que la juxtaposition des rangs 3 à 5 constitue l'unique occasion de produire un ensemble dont l'identité est [013]. Or, par un agencement méthodique des trois séries exploitées au cours de la mesure 9, Garant réussit à donner forme à trois de ces ensembles simultanément, en plus d'un groupe d'identité [012].

FIGURE 6 Mesure 9. Les encadrés illustrent les trois ensembles [013] alors que l'encerclé met en lumière le seul ensemble [012] de la mesure



La gestion du temps : les séquences de réduction

Divers textes et entrevues contenus dans la monographie de Marie-Thérèse Lefebvre présentent les réflexions de Serge Garant en ce qui a trait à la

construction formelle de ses œuvres. Le lecteur prend peu à peu conscience que le temps occupe une place centrale dans les questionnements du compositeur, qu'il apparaît comme élément de structure[8] d'un art irrévocablement linéaire dans son déroulement[9].

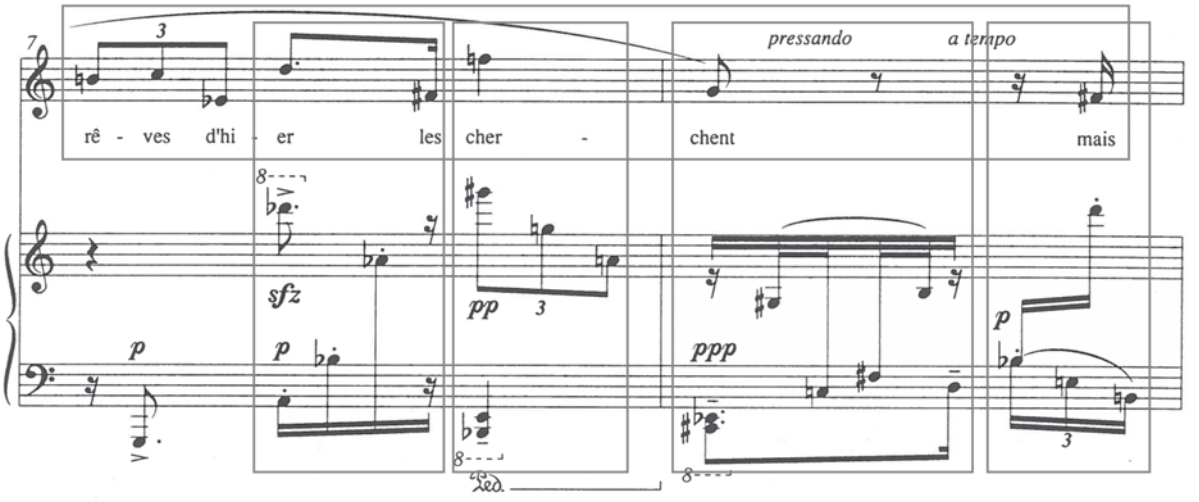
Outre la mise en valeur d'ensembles de notes ciblés, l'une des idées motrices de « Devinette de la guitare » est une imbrication de séquences rythmiques composées de plusieurs fragments successifs dont le nombre des attaques, la quantité de notes ainsi que la durée de celles-ci vont décroissant (voir figure 3). Dans cet exemple, la séquence débute dans le registre grave du piano – début de la mesure 1- et se termine sur le *ré* bémol aigu – premier temps de la mesure 2). L'idée d'une telle gestion du paramètre rythmique pourrait avoir été inspirée au jeune compositeur par la première Sonate (1946) de Pierre Boulez, laquelle débute par un traitement similaire. Dans le cadre de cet article, ces séquences seront appelées « séquences de réduction ».

Ces séquences se retrouvent tout au long de la pièce et ont une fonction de vecteur temporel du matériau. En référence à la citation du commentaire que Garant fait au sujet de ses *Caprices*, il pourrait être dit que ces canons qu'il évoque se retrouvent précisément au niveau des séquences de réduction. Tout au long de la mélodie, celles-ci se succèdent, se chevauchent et ne s'interrompent qu'à certains moments clés de la structure afin de laisser place à d'autres principes organisationnels pour le temps de quelques notes. Ceci dit, non seulement ces séquences progressent-elles dans la linéarité du temps, mais elles se retrouvent aussi, aux mesures 7 et 8, projetées à la verticale.

8. Extrait de la conférence prononcée à l'Institut Thomas More. Cité *in* Lefebvre, *op. cit.*, p. 84.

9. Entrevue accordée par Garant à Jacob Siskind. *Ibid.*, p. 87.

FIGURE 7 Mesures 7 et 8. Des séquences de réduction verticalisées se succèdent tout au long d'une autre séquence, horizontale, générée par la partie vocale



À l'exemple précédent peuvent être observées quatre séquences verticalisées de la durée d'une noire, réparties sur l'ensemble des trois portées. Une séquence type apparaît au dernier temps de la mesure 8, où le segment de trois notes est confié à la main gauche du piano, alors que celui de deux notes occupe la main droite et que le dernier, d'une seule note, est entendu à la voix. Simultanément à cette série de séquences de réduction, la partie vocale en fait entendre une qui elle, demeure à l'horizontal, présentant un nombre de plus en plus restreint d'attaques par temps au cours de la mesure 7 ainsi que des attaques de durées de plus en plus courtes à la mesure suivante.

La projection de l'espace dans le temps

Cette approche du matériau visant à appliquer des traitements similaires à l'espace et au temps participe activement de la pensée caractéristique de Serge Garant. Selon celui-ci, la qualité musicale tient en un nombre restreint de facteurs[10] parmi lesquels se démarque la précision formelle. La musique étant, en somme, une répartition du temps, il est permis de conclure que l'organisation formelle d'une œuvre correspond à la distribution des développements de la cellule initiale sur l'ensemble de la durée de celle-ci. Ceci dit, pour Garant, le propre du grand art est notamment de proposer un concept différent du temps musical[11]. Dans une optique d'unité formelle, la projection d'un même matériau dans les deux dimensions porte l'œuvre à un niveau *quasi* métaphysique, où la musique se fixe de façon presque visuelle et rompt avec l'irréversibilité du temps.

Un extrait du journal de Serge Garant, datant vraisemblablement de son retour de Paris, révèle un esprit attentif aux qualités du son et, justement, à la projection de celui-ci dans l'espace et dans le temps :

> **Un pont qu'il faut construire**
>
> Le son s'élançait, gonflé, et sa courbe se perdait dans un monde irréel. Un point. Chaque note possédait sa beauté propre : elle vibrait, semblait se suspendre dans l'air (mais ce n'était qu'une illusion, il le savait) comme une étoile immobile qui fuyait l'instant d'après. Le pont le conduirait dans un univers, abstrait, brillant, d'une lumière froide (une goutte d'eau). Il frappa soigneusement le mi une autre fois ; son index courbé flattait presque l'ivoire et il produisait ainsi une sonorité très pure et ronde comme une boule de cristal qui perdrait tout à coup sa dureté et s'étirerait jusqu'à devenir un fil se noyant dans l'espace. Une musique immobile. Cela le fascinait. Une musique qui ne serait que lumière, mille lumières indépendantes l'une de l'autre, vivant chacune sa vie, clignotant sur un fond blanc.
>
> Étincelles sur la neige[12]

10. Dans son mémoire de maîtrise consacré à l'analyse de la série radiophonique *Musique de notre siècle* animée par Serge Garant, Dominic Spence identifie quatre caractéristiques de la qualité musicale : le refus de la facilité, la précision formelle, la rudesse du langage et la complexité de l'écriture (Spence, 2004, p. 47).

11. Propos tenus dans le cadre de l'entrevue accordée à J. Siskind. Cité *in* Lefebvre, *op. cit.*, p. 87.

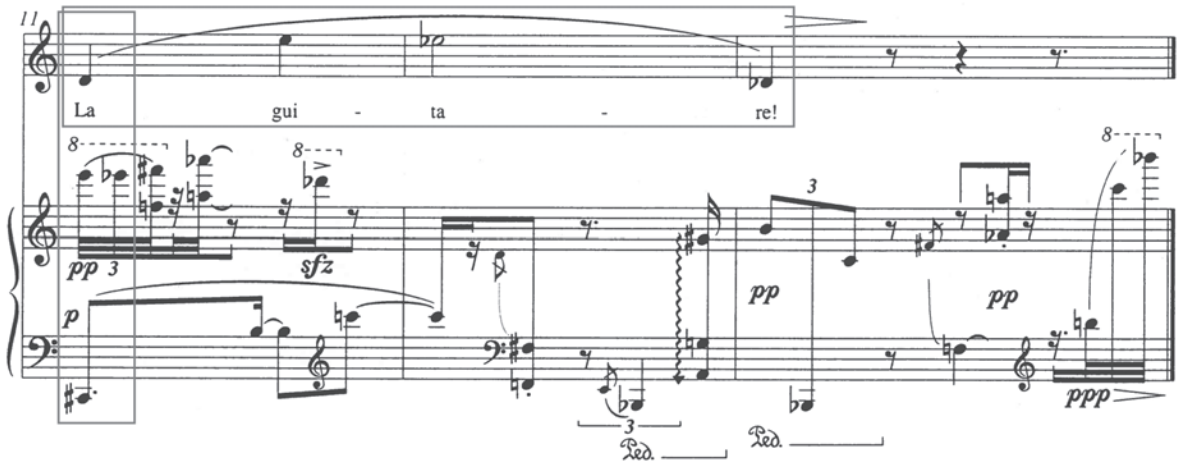
12. Journal personnel de Serge Garant, *ibid.*, p. 45. C'est l'auteur qui souligne.

Cet espace vaste, abstrait, brillant, où chaque élément jouit d'une indépendance propre – ce pointillisme visuel ne propose-t-il pas une correspondance équivalente pour la musique ? – cet espace, donc, et cette « suspension » des sons, sont-ils autre chose qu'une incarnation de l'espace et du temps ?

Cette réflexion sur l'interaction entre la verticalité et l'horizontalité du matériau sonore se retrouve appliquée, déjà, dans « Devinette de la guitare ». Outre le moment où le canon des séquences de réduction est verticalisé (mes. 7-8), deux situations peuvent être observées où se retrouvent de telles projections : à la mesure 9 (précédemment survolée) et aux mesures 11 à 13.

Dans ce dernier cas, l'application concrète de la vision spatio-temporelle ne laisse aucun doute quant aux intentions du compositeur. La lecture verticale du tout début de la mesure 11 permet d'obtenir un ensemble de quatre notes, toutes à distance égale d'un demi-ton. Articulée autour du *ré* bécarre, la projection de ce groupe de hauteurs prend forme à la voix au début de la mesure 11 et se termine avec la dernière note chantée de la mesure 13. Ce n'est que par un jeu d'imbrication des séries que Garant a pu obtenir cette combinaison d'identité [0123] dans les deux dimensions, puisqu'elle n'existerait en aucun cas dans un tableau similaire à celui de la figure 2 qui aurait pour objet l'identification de tous les ensembles de quatre hauteurs obtenus par juxtaposition directe des rangs de la série modèle.

FIGURE 8 Mesures 11 à 13. Projection d'un ensemble vertical de quatre notes dans le temps



Il sera intéressant de noter que cet ensemble [0123] présente diverses possibilités d'agencement des sons qu'il contient pouvant résulter, au final, en la constitution de deux ensembles [012] et d'un ensemble [013] (l'ensemble principal observé à la mesure 9).

Ultimement, le concept d'immobilité de la matière sonore s'incarne dans le blocage des registres. Sans qu'il s'agisse obligatoirement de fixations strictes des hauteurs, il est possible de remarquer que les sons sont parfois regroupés en de courts fragments indépendants des autres paramètres organisationnels. Que ce soit dans le cas du groupe de trois notes caractérisant le début de certains vers chantés, ou dans le cas de mouvements progressifs d'un registre extrême à un autre (comme au cours des mesures 12 et 13), l'attention portée à l'occupation momentanée d'une région du spectre permet à l'oreille attentive de se déplacer progressivement au fil de la musique plutôt que d'être déroutée par une exaltation pointilliste dont l'écartèlement systématique des hauteurs déjoue la cognition d'une logique interne pourtant bien réelle.

En ce sens, la fixation stricte du *ré* bémol$_7$ joue, d'une part, un rôle de repère auditif fixant l'oreille sur une région précise du spectre. D'autre part, cette note entendue régulièrement tient lieu de marqueur formel, délimitant la succession des idées sur lesquelles s'élabore la structure de la pièce. Les cas des mesures 7 et 9 sont particulièrement significatifs : pour ce qui est de la mesure 7, le *ré* bémol marque le début de la verticalisation des séquences de réduction (voir figure 8). Pour la mesure 9, cette hauteur fixée, entendue deux fois, marque d'abord le début des projections de l'ensemble [013] (voir figure 6) dans le temps et l'espace, avant de souligner le retour au traitement horizontal des séquences, à la mesure 10.

La potentialité du lyrisme

Dans une entrevue accordée à Maurice Fleuret en 1974, Serge Garant aborde la genèse d'*Offrande III* (1971) et formule un commentaire pouvant fort bien s'appliquer au cycle des *Caprices* :

> Vous savez c'est très joli déjà avec des chiffres. C'est rien, c'est une excuse, ou enfin disons c'est un point de départ. Faire de la musique c'est quand même autre chose, enfin à mon sens en tout cas. À travers des jeux parfois, qui peuvent sembler apparaître, je le reconnais volontiers, stériles, naïfs, tout ce que l'on voudra. Ce que l'on cherche après tout c'est bien cela, faire chanter la matière. Elle n'a pas à chanter de façon simple, elle peut parfois chanter de façon complexe. Enfin, une matière doit chanter.[13]

Faire chanter la matière sonore, le faire de façon complexe ; ces idées correspondent tout à fait à la notion de lyrisme exempt d'artifice dont il était

13. Propos du compositeur au cours d'une entrevue accordée à Maurice Fleuret. Reproduit *in Les cahiers canadiens de musique*, automne 1974, p. 25.

question en début d'article et caractérisant les mélodies du cycle *Caprices*. Rien n'y est concédé à la facilité et, pourtant, tout chante étrangement bien.

Ces lignes avaient pour objectif de mettre en lumière la diversité des facteurs participant à cette étonnante réussite. Or, il reste à se pencher sur l'attention particulière accordée au poème de García Lorca, qui contribue largement à dégager la sensation d'un lyrisme abstrait de cette musique indubitablement avant-gardiste. Les sept vers du poème peuvent être étudiés en regard d'un certain nombre de paramètres les reliant tous d'une quelconque façon : le nombre de syllabes par vers, la construction de ceux-ci autour de la cellule rythmique discutée à la section sur l'ensemble [014], ainsi que la teneur en palindromes[14] et la courbe en arche de chacun.

14.Cette figure ne constituant pas un facteur prédominant dans l'organisation de cette mélodie, il sera simplement précisé que l'on en retrouve aux mesures 4-5 et à la mesure 13.

FIGURE 9 Tableau des paramètres du traitement musical de chaque vers

Vers	1	2	3	4	5	6	7
Syllabes	5	5	7	8	8	5	4
Cellule rythmique	Oui	Oui	Non	Oui	Non	Non	Non
Palindrome	Non	Non	Oui	Oui	Non	Non	Oui
Courbe en arche	Non	Non	Non	Non	Non	Oui	Oui

D'une part, ce tableau permet de démontrer que le vers 5 ne présente aucune caractéristique commune avec les autres, mettant en lumière l'importance toute particulière accordée au principe de projection spatio-temporel de l'ensemble [013] à la mesure 9.

D'autre part, il est possible de remarquer que les courbes vocales (particulièrement les deux dernières) présentent une forme en arche correspondant aux normes conventionnelles du lyrisme vocal où la voix s'élève en cours de propos avant de s'incliner en fin de phrase. Dans une perspective de projection des microstructures à l'échelle de la macroforme, le lecteur notera que l'augmentation – puis la diminution – du nombre de syllabes des vers juxtaposés rencontre aussi les normes d'une telle forme en arche, transposée à un degré hiérarchique supérieur. Ces conclusions permettent de rappeler l'hypothèse de départ, laquelle voulait que l'intérêt de cette musique repose sur sa capacité à éveiller un sentiment d'unité et de cohérence au moment de l'écoute. Les commentaires sur l'exploitation des différents ensembles à l'échelle des treize mesures de « Devinette de la guitare » auront permis de démontrer qu'une part considérable de cette sensation émane de translations – dans l'espace et dans le temps – d'un nombre restreint de structures d'accords permettant à l'oreille de se raccrocher à un contexte harmonique

stable en dépit du pointillisme ambiant. Ce dernier constat ne fait pas fi du rôle du texte et du lyrisme qui émane de l'attention particulière y étant prêtée. En un mot, cette mélodie de Serge Garant – et le cycle entier des *Caprices*, une écoute permettra d'en convenir – ne manque pas d'éveiller chez l'auditeur attentif, averti, un sentiment d'unité et de lyrisme résultant de la correspondance de ses caractéristiques dominantes avec certains aspects de la tradition musicale occidentale.

BIBLIOGRAPHIE

FLEURET, Maurice (1974), « Rencontre avec Serge Garant », *Les cahiers canadiens de musique*, vol. 9, automne/hiver 1974, p. 13-32.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1986), *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Louise Courteau.

POULIN, Isabelle (1998), « La classe d'analyse de Serge Garant à la faculté de musique de l'Université de Montréal de 1967 à 1986 », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

SPENCE, Dominic (2004), « Analyse de la série radiophonique "Musique de notre siècle" animée par le compositeur Serge Garant (1969 à 1985) », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

ANNEXE I Matrice de la série utilisée pour la composition du cycle *Caprices*

0	10	11	2	1	5	4	9	3	7	6	8
2	0	1	4	3	7	6	11	5	9	8	10
1	11	0	3	2	6	5	10	4	8	7	9
10	8	9	0	11	3	2	7	1	5	4	6
11	9	10	1	0	4	3	8	2	6	5	7
7	5	6	9	8	0	11	4	10	2	1	3
8	6	7	10	9	1	0	5	11	3	2	4
3	1	2	5	4	8	7	0	6	10	9	11
9	7	8	11	10	2	1	6	0	4	3	5
5	3	4	7	6	10	9	2	8	0	11	1
6	4	5	8	7	11	10	3	9	1	0	2
4	2	3	6	5	9	8	1	7	11	10	0