

Elaine Keillor. *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Montréal-Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006, xii, 499 p. ISBN 9-780773-53 1772

Colette Simonot

Volume 10, numéro 2, octobre 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1054093ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1054093ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Simonot, C. (2009). Compte rendu de [Elaine Keillor. *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Montréal-Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006, xii, 499 p. ISBN 9-780773-53 1772]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 10(2), 67–71. <https://doi.org/10.7202/1054093ar>

Elaine Keillor. *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Montréal-Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006, xii, 499 p. ISBN 9-780773-531772.

Dans son livre *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Elaine Keillor se fixe deux objectifs: fournir des exemples de la « vaste abondance de musiques¹ » au Canada et exposer les rapports entre la production et la consommation des phénomènes musicaux tels qu'ils ont évolué au Canada en explorant les liens entre ces rapports, nos concepts et notre comportement concernant le « *musicking*² ». Pour réaliser ses objectifs, l'auteure réunit dans un seul tome les histoires des musiques d'art, folkloriques et populaires du Canada. Lorsqu'on constate les différentes approches habituellement empruntées pour étudier ces répertoires, il nous semble que l'auteur qui tente de les incorporer dans une étude globalisante affronte une rude épreuve. Keillor s'y prend de façon directe: après un chapitre d'introduction, elle progresse par ordre chronologique, abordant d'abord la musique des peuples autochtones, suivie de celle des premiers colons européens, et finalement la montée de la musique populaire et l'épanouissement de la musique d'art. En raison de la nature globale de l'ouvrage, il y a peu de place dédiée aux musiciens individuels, aux œuvres ou aux problèmes particuliers. Keillor adoucit le ton généralisant qui en résulte en introduisant un certain nombre de vignettes pour capter l'attention du lecteur. Elle conclut avec un chapitre à part qui explore les questions de géographie et de multiculturalisme pour tenter d'identifier des caractéristiques qui facilitent l'identification d'une musique typiquement canadienne.

Avec sa longue expérience d'interprète, de chercheuse en musique canadienne et d'enseignante en histoire, Keillor a probablement conçu son livre pour servir de manuel dans les cours universitaires de musique canadienne. Il est rédigé dans un style accessible et les matériaux supplémentaires sont copieux. Les appendices renferment par exemple une collection de contours mélodiques caractéristiques de la musique des Premières Nations, la classification de la chanson folklorique de Conrad Laforte, un catalogue des danses au

Compte rendu

Québec entre les années 1800 et 1850, ainsi qu'une liste d'importants ensembles chorals canadiens. L'auteure fournit aussi une discographie, une liste de compositions canadiennes insignes, des renvois abondants, une liste de références et un index.

Music in Canada adopte une approche critique tirée de *Musicking* par Christopher Small³. Dans ce texte, la musique est transformée en un verbe, « *musicking* », pour ainsi englober tous les aspects de la participation à un événement musical. Cette approche est essentiellement parallèle à celle empruntée par les prédécesseurs de Keillor, notamment Helmut Kallmann et Clifford Ford. Kallmann affirme, dans son ouvrage révolutionnaire *A History of Music in Canada 1534-1914*, qu'il s'intéresse plus aux aspects sociaux qu'aux aspects artistiques de la musique⁴. Dans *Canada's Music: An Historical Survey*, Ford rejette aussi l'aspect musico-historique (l'étude du développement stylistique de la composition) pour faire place à une étude socio-historique de la musique dans la société canadienne⁵. Cependant, Keillor prétend que son livre est « la première histoire de la musique canadienne qui tente au moins de toucher à toute la gamme des sons... entendus dans ce pays⁶ ». Quoi qu'il en soit, la publication de cet ouvrage, ainsi que l'expansion continue de l'*Encyclopédie de la musique au Canada*⁷ et bon nombre d'autres ouvrages publiés dans les dix dernières années, montre que la recherche et la publication en musique canadienne se sont énormément développées depuis la publication de l'œuvre de Kallmann en 1960. Keillor puise dans toutes ces sources, ainsi que dans la récente *Garland*

- 1 « Vast cornucopia of musics » (p. 13).
- 2 Le mot « *musicking* », d'ailleurs difficile à rendre en français, est un néologisme emprunté à Christopher Small (voir note suivante).
- 3 Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, University Press of New England, 1998.
- 4 Helmut Kallmann, *A History of Music in Canada 1534-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 1960, p. 3.
- 5 Clifford Ford, *Canada's Music: An Historical Survey*, Agincourt (ON), GLC Publishers, 1982.
- 6 « The first history of Canadian music that makes an attempt to at least touch on the full range of sounds... heard within the borders of the country » (p. 5).
- 7 *Encyclopédie de la musique au Canada*, Fondation Historica du Canada, 2008,

*Encyclopedia of World Music, Vol. 3: The United States and Canada*⁸, qui est devenue une ressource importante pour l'ethnomusicologie en Amérique du Nord.

Puisque *Music in Canada* comprend une grande variété de répertoires, Keillor explique sa terminologie de classification dès l'introduction, précisant que les mots « folklorique » (*folk*), « populaire » (*popular*), « classique » (*classical*) et « érudit » (*bigbrow*) n'ont pas de valeur fixe. Par exemple, Keillor choisit le mot « populaire » pour désigner « les formes de production musicale qui, à une époque donnée, étaient considérées comme populaires par le public général⁹ », et le mot « raffiné » (*refined*) pour « les expressions musicales qui ne sont pas transmises ou promues à si grande échelle, mais qui deviennent souvent, sous l'effet du temps, des marqueurs concrets d'une culture donnée¹⁰ ». À la note 11 de la page 363, Keillor explique son rejet de la terminologie plus répandue, soit la musique « populaire » et la musique « d'art », en citant Mark Evan Bonds, qui démontre comment ces catégories s'avèrent insuffisantes lorsqu'on les examine de plus près¹¹. Bonds ne suggère cependant aucun remplacement, mais je soupçonne que « populaire » et « raffiné » posent autant de problèmes! Keillor soutient que son emploi du mot « raffiné » suggère que les compositeurs visent à « produire quelque chose de différent en se donnant un défi à relever¹² », tandis que du côté du « populaire » le musicien « étudie soigneusement les succès commerciaux pour en extraire un modèle efficace¹³ ». Bien que je comprenne le dédale linguistique et taxinomique auquel elle se heurte, je demeure insatisfaite de la solution que propose Keillor.

La partie chronologique du tome commence au chapitre 2 « *Traditional Musical Expressions of the First Peoples* ». Après une brève introduction, la musique des autochtones de chaque région est énumérée, en partant de la côte nord-ouest jusqu'aux Maritimes, et ensuite l'Arctique. Pour chaque région, elle explore les détails de frontières, de géographie, de mode de vie, de culture et de pratiques musicales particulières. Pour pallier le ton répétitif du chapitre, Keillor aurait pu débiter par une présentation des thèmes communs parmi les groupes autochtones, présentation qu'elle réserve plutôt pour la fin du chapitre afin de souligner son allusion aux emprunts et aux alliages de traditions. Cependant, le chapitre est rendu plus vivant par les photos et les descriptions de pratiques telles le *potlatch* et le chant de gorge Inuit. Les chapitres 3 à 6 explorent, à la manière de Kallmann et de Ford, la

vie musicale des premiers colons européens, l'expansion des colonies et les débuts du Canada en tant que pays moderne. La section sur les premiers colons français repose principalement sur la musique sacrée et l'influence française sur les Amérindiens, mais la musique séculaire, telle que la chanson des coureurs de bois, est aussi traitée. Le « *fiddling* » et la chanson folklorique, en plus de la musique d'orchestre britannique, sont les clefs du chapitre sur la colonie anglaise. Keillor explique aussi que les mises en scène étaient découragées par l'Église catholique, mais permises par les Britanniques. Elle présente le compositeur d'opéra Joseph Quesnel, qui est venu au Canada parce qu'il a été capturé par les Anglais lorsqu'il commandait un navire français muni de provisions pour les rebelles américains. Au chapitre 5 « *Expanding Settlements before Confederation* », Keillor examine l'édition de la musique au Canada avant la Confédération, la communauté des *Children of Peace* à Sharon, et les organismes et activités musicales de quelques villes. Au chapitre 6 « *Forging a Nation with Music: 1807-1918* », Keillor note le nombre croissant de clubs musicaux, d'écoles de musique, de fabricants d'instruments et d'organismes à vocation interprétative, et ce à mesure que le pays s'étend vers l'ouest. Les premiers compositeurs canadiens, tels W.O. Forsyth, Calixa Lavallée, Guillaume Couture et Ernest MacMillan, sont mentionnés.

« *The Rise of Popular Musics* » (chapitre 7) me semble le chapitre le plus intéressant grâce à son utilisation efficace de matériels d'archives et d'exemples musicaux. Ce chapitre est très vivant grâce à son abondance de photos et de vignettes. Keillor commence par une comparaison des chansons folkloriques françaises et anglaises, y compris les chansons des camps de bûcherons et des chantiers du chemin de fer. J'ai apprécié sa citation bien choisie d'Angus Enman de l'Île-du-Prince-Édouard, qui décrit la société dans un camp de bûcherons :

Le samedi soir, vois-tu, quand on revenait au camp après le souper, il fallait raconter une histoire, chanter ou danser. Si tu ne le faisais pas, on te tapochait; on te passait à la merluche... ils avaient des vieilles morues séchées et deux ou trois gars te lançaient par terre et s'en servaient pour te tabasser... Te frapper! Fort!¹⁴

Après une section sur la musique des immigrants italiens, ukrainiens, russes et chinois, Keillor examine les pratiques du *blackface* et du *minstrel show*, ainsi que les rodéos et les

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=EMCSubjects&Params=F1>

⁸ Ellen Koskoff (éd.), *The Garland Encyclopedia of World Music. III: The United States and Canada*, New York: Garland, 2001.

⁹ « Forms of music-making that, at one time or another, were considered popular by the public at large » (p. 8).

¹⁰ « To produce something different by giving themselves a challenge to try to solve. »

¹¹ Mark Evan Bonds, *A History of Music in Western Culture*, Upper Saddle River (NJ), Prentice Hall, 2003, p. 610.

¹² « To produce something different by giving themselves a challenge to try to solve » (p. 363).

¹³ « Studies carefully previous commercial successes to derive an effective model » (p. 363).

¹⁴ « Saturday night, you see, when you'd come into the camp after supper you had to tell a story or sing or dance. If you didn't, they'd ding you; they'd put the dried codfish to you... They had these old dried codfish and two or three would throw you down and whale you with it... Hit you! Hard! » Edward D. Ives, « Lumbercamp Singing and the Two Traditions », *Canadian Folk Music Journal*, 1977, p. 19.

spectacles *wild west* où des interprètes *cowboy* et autochtones se livraient fausse bataille.

Les chapitres 8 et 9 (« Musical Expansion » et « *From A Rag Time Spasm to I'm Movin' On* ») expliquent comment les développements dans l'industrie du disque, la radio et le chemin de fer ont affecté les arts pendant les deux Guerres mondiales et la Grande Dépression. Des orchestres ont vu le jour partout au pays, mais plusieurs n'ont pas survécu à la Seconde Guerre mondiale. Plusieurs compositeurs éminents sont mentionnés - Healy Willan, Claude Champagne, Barbara Pentland, Violet Archer et Jean Coulthard - et la collection de chansons folkloriques réalisée par Marius Barbeau est décrite. Les années 1930 voient l'apogée de la musique « *hillbilly* », mais c'est à ce moment que l'industrie du disque se transformait. C'est l'époque de la consolidation des grandes entreprises américaines où des artistes comme Wilf Carter et Hank Snow ne se produisent plus pour un marché uniquement canadien. Plusieurs Canadiens pratiquaient les styles *Tin Pan Alley*, *ragtime*, et jazz. L'exception à cette influence américaine était la communauté francophone, représentée par des artistes tels La Bolduc.

La croissance de l'infrastructure culturelle du Canada, alimentée par le *boom* de l'après-guerre et la montée du nationalisme dans les années menant aux célébrations du centenaire en 1967, est illustrée aux chapitres 10 et 11 (« Performers and Creators: 1945-1970 » et « *I know an Old Lady: Modern Folk to CanCon Quotas* »). On y retrouve la création du Conseil des arts du Canada, de la Ligue canadienne des compositeurs, et du Centre de musique canadienne. La musique trouve sa place dans les universités de langues française et anglaise partout au pays, et le système des conservatoires du Québec est inauguré (Toronto possédait déjà un conservatoire depuis 1886.) Plusieurs compagnies d'opéra voient le jour, ce qui aboutit à une quantité de commissions importantes, notamment le *Louis Riel* de Harry Somers.

La trame narrative de Keillor commence à s'effondrer dans son étude de la musique populaire de cette époque. Cette situation est rendue plus complexe par la proximité de la musique populaire anglophone - d'antan, et à un moindre degré, d'aujourd'hui - avec le marché américain; une étude de la musique populaire canadienne est presque impossible hors du contexte historique de la musique populaire américaine. La section finale de ce chapitre, intitulée « *Problems of Promotion* »,

qui analyse les règles adoptées par le CRTC, aurait mieux servi en fournissant un contexte plus clair au début du chapitre. Il n'y a évidemment pas de place dans ce volume pour offrir une histoire complète de la musique populaire américaine, mais bien que la simplification semble nécessaire, elle peut mener à des généralisations excessives et à des erreurs, poussant l'auteure à envisager des problèmes importants. Un tel cas se trouve dans l'exemple que choisit Keillor, « *SbBoom* » (1954), un succès du groupe doo-wop male blanc, les *Crew Cuts*. Comme plusieurs groupes blancs de l'époque, les *Crew Cuts* chantaient des « reprises » ou « *covers* » de chansons originales de groupes noirs, dépassant souvent ces derniers en succès matériels pour l'unique raison que, en tant que groupes blancs, ils avaient accès à un plus grand marché. Cette pratique est souvent critiquée pour ses nuances de racisme et d'exploitation; Keillor ne mentionne pas cela, préférant mettre l'accent sur « *SbBoom* » comme un autre succès de musiciens canadiens. Elle dresse le portrait des différences entre l'arrangement original (1953) de « *SbBoom* » du groupe noir américain *The Chords* et la version de 1954 des *Crew Cuts*, disant qu'« une comparaison des deux versions de cette chanson [...] démontre comment l'approche des *Crew Cuts* transforme "*SbBoom*" en succès¹⁵ ».

D'autre part, Keillor présente les aspects politiques de la musique populaire québécoise, surtout l'effet de la Crise d'octobre sur la musique de Félix Leclerc: ses premières chansons adoptent souvent des thèmes naturels, tandis qu'après 1970, il s'engage dans une voie de critique sociale et de musique de « protestation » (i.e. « L'Alouette en colère », qui déplore le pillage et l'exploitation du Québec.) Leclerc a inspiré plusieurs membres de la prochaine génération de chansonniers, tels Gilles Vigneault, qui était préoccupée par les questions d'identité et de nationalisme. Keillor décrit aussi les restrictions sur la musique des autochtones qui prenaient la forme d'une interdiction des expressions culturelles - retirée par le gouvernement en 1951 seulement - ainsi que le développement du *powwow* qui suivit. Même si « *Problems of Promotion* » traite des politiques gouvernementales face à la musique populaire, la section aurait pu être mieux élaborée. Il manque entre autres une explication de ce qui rend une chanson « canadienne » selon la loi, et les questions sociales - surtout à l'égard de l'identité canadienne et de la manière dont ces lois reflétaient l'évolution des concepts du nationalisme - ne sont pas abordées, du moins pas de façon claire.

15 « A comparison of the two versions of this song... demonstrates the Crew Cuts approach that turned "*SbBoom*" into a hit record » (p. 230).

Les chapitres 12 et 13 (« Refined Music in Canada and Abroad » et « Closer to the Heart ») touchent à la période entre les années 1970 et 2000, en commençant par le rapport Applebaum-Hébert de 1982, dont le mandat était d'étudier la situation et les besoins d'individus impliqués dans le milieu culturel canadien. Keillor introduit ici une question importante, mais l'enferme malheureusement dans un renvoi à la page 406 (renvoi 1) : Le rapport Applebaum-Hébert prônait une nouvelle vision de la culture au Canada (en contraste avec la Commission Massey) en ce que l'État n'était plus considéré comme propriétaire ou régulateur de la culture, mais plutôt comme gardien, mécène et catalyseur. L'utilisation de l'art comme symbole d'unité nationale était essentiellement écartée. Dans la suite du chapitre 12, Keillor indique quelques-uns des développements dans la musique d'art de cette période, en mentionnant Schafer et ses « *soundscapes* », Gould et les documentaires radiophoniques « contrapuntiques », *Tafelmusik*, la musique électroacoustique et la prolifération des festivals d'été.

Revenant à la musique populaire, le chapitre 13 pose le plus de problèmes selon moi. La majorité du chapitre est organisée autour des genres musicaux avec l'intention, je crois, de tracer l'immense croissance de la musique populaire anglophone durant cette époque; cependant, puisque cette période voit aussi la naissance et le développement d'une véritable industrie de la musique populaire canadienne, Keillor aurait mieux fait de se limiter à cet aspect du récit. Elle mentionne en effet le gala des Juno et l'ajout, au cours des années 1990, de nouvelles catégories de prix, mais une meilleure stratégie aurait été de calquer son analyse des genres sur la structure des Juno. Ceci aurait permis d'entamer une exploration de genres ou de sons nettement canadiens dans la musique populaire contemporaine, ou au moins d'encourager l'auteure à abandonner une étude plus générale du genre au profit d'une étude plus détaillée de la musique populaire au Canada. Dans la section « *New Technologies and Electronica* » par exemple, Keillor esquisse d'abord les grands traits du *techno* et du *house* en donnant davantage de références américaines ou britanniques que canadiennes, bien qu'elle mentionne les Canadiens Richie Hawtin et John Acquaviva, qui étaient impliqués dans la scène de Détroit. Ensuite, plutôt que de parler de clubs et des scènes particulières dans les villes canadiennes (comme la scène *rave* de Toronto dans les années 1990), elle énumère plusieurs sous-

genres de cette musique, et essaie d'expliquer dans une ou deux phrases les différences entre eux. Dans plusieurs cas, cette navigation dans les dédales de la musique populaire porte à confusion. Par exemple, la section « *Reggae and Hip Hop* » commence en parlant du reggae, mais traite aussi du punk, du disco et du rap - des genres qui ne sont pas particulièrement connexes. La section « *New Francophone Pop* » est beaucoup plus cohérente, suivie d'une section sur la musique des Maritimes et ensuite sur la musique amérindienne. La juxtaposition « *Alternative and World Music* » près de la fin du chapitre ne semble pas à sa place, en grande partie à cause du rôle important qu'a pris la catégorie « alternative » dans la description de l'industrie de la musique populaire canadienne anglophone, et davantage à cause de sa capacité à englober une diversité de styles musicaux. En témoignage, Keillor nomme plusieurs groupes canadiens dans cette section, dont les *Tragically Hip*, les *Cowboy Junkies*, les *Barenaked Ladies*, les *Crash Test Dummies*, *Wide Mouth Mason* et *Sloan*.

Dans *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Elaine Keillor tente en réalité de faire deux choses. Premièrement, elle procure un résumé de l'histoire sociale de la musique au Canada qui comprend les musiques d'art, folkloriques et populaires. Deuxièmement, tel que présenté dans le premier chapitre et développé plus complètement au dernier, elle essaie d'identifier les caractéristiques qui définissent la musique canadienne. Keillor poursuit son objectif en considérant deux concepts particuliers, le paysage et la diversité, qui reviennent tout au long du livre, mais qui ne sont vraiment approfondis qu'au dernier chapitre. Quant au paysage, elle aborde les références musicales et textuelles propres au terrain régional et géographique du Canada; tandis que le choix du joli mot « *rubbaboo* » (à l'origine un nom de soupe) prend la place du mot plus courant, « diversité ». Elle désigne par « *rubbaboo* » la variété retrouvée dans la musique canadienne et les façons dont les différentes musiques se mélangent.

Il y a plusieurs endroits avant le chapitre final où Keillor aurait pu étayer son hypothèse sur le paysage et la diversité en approfondissant certains exemples, mais elle choisit généralement de ne pas poursuivre dans cette voie. Par exemple, dans son étude de la musique autochtone, elle tâtonne l'idée de lier les contours mélodiques aux paysages géographiques, mais il n'y a pas suffisamment de preuves pour convaincre. De plus, je me demande combien il est approprié de lier une

tradition musicale orale à un concept principalement visuel. À la page 115, Keillor présente le *Stadaconé* de Gagnon comme « un bon exemple de la théorie rubbaboo, qui pourrait être le premier exemple nord-américain d'un agencement voulu d'éléments de musique autochtone avec une musique notée, mis à part les anciens efforts sacrés¹⁶. » Cependant, même avec l'extrait de partition qu'elle fournit et la citation de Gagnon décrivant les aspects stylistiques de la musique autochtone incorporés dans la pièce, j'aurais voulu lire une analyse qui présente plus de détails que simplement la répétition mélodique et rythmique, les quintes ouvertes et les patterns d'accents. Une analyse approfondie de cette pièce aurait pu être marquante. Keillor présente aussi l'opéra de Calixa Lavallée, *TIQ - The Indian Question Settled at Last* (1865-66), en affirmant qu'il s'agit de « la première opérette canadienne basée sur une intrigue concernant les problèmes des Premières Nations, à laquelle Lavallée essaya d'incorporer des caractéristiques musicales authentiques de la nation Sioux¹⁷ ». Elle avait l'option non seulement d'explorer les caractéristiques de la musique autochtone et les façons dont elles étaient incorporées dans l'opéra, mais aussi d'explorer les problèmes des Premières Nations quelques années avant la Confédération. Au chapitre 11, Keillor mentionne la trilogie *Canadian Railroad* de Gordon Lightfoot en disant que « dans la tradition des chansons de train, elle contient des sections aux tempi, aux mètres, et aux humeurs contrastants dont chacun reflète la nature spatiale d'une région canadienne¹⁸ » et que « l'intégrité du pays est suggérée par des variations subtiles des gestes mélodiques dans la ligne descendante initiale du début¹⁹ », mais elle ne fournit pas assez de détails spécifiques sur la musique pour que le lecteur puisse comprendre les liens qu'elle veut créer.

Dans le dernier chapitre, intitulé « Space and Identity », Keillor touche à toute une gamme de questions liées à l'hypothèse du paysage et du rubbaboo, et malgré qu'elle n'offre pas de réponses faciles aux questions concernant les caractéristiques essentielles d'une musique canadienne, elle crée des liens intéressants. Elle traite des études musicologiques sur le paysage et de la musique dans la géographie culturelle en plus grand détail qu'elle ne traite des éléments musicaux en soi. Premièrement, elle cite le concept d'imitation ou de représentation des sons de l'environnement (i.e. le chant des oiseaux) en musique. Elle note aussi que les premiers colons européens utilisaient de la musique qu'ils connaissaient

afin de se créer un espace confortable dans un environnement qu'ils trouvaient parfois inquiétant. Keillor propose aussi qu'il y ait possiblement un lien entre le paysage et le contour mélodique, affirmant que l'ambitus restreint et les contours doux de la musique de l'Europe occidentale dépeignent un terrain qui ne contient pas les contrastes frappants du territoire canadien, avec ses hautes montagnes et ses vastes plaines. *L'Altitude* (1959) de Claude Champagne est un exemple souvent rencontré pour illustrer la représentation musicale du paysage canadien; inspirée des Rocheuses, cette œuvre utilise un « schéma topographique » qui trace une chaîne de montagnes. Les titres et les textes peuvent aussi indiquer des endroits et des peuples particuliers, et il est typique dans les œuvres canadiennes d'utiliser des matériaux tirés des cultures autochtones, francophones et anglophones. Dans son commentaire sur le rubbaboo, Keillor cite l'alliage des traditions autochtones avec celles des colons européens, ainsi qu'avec les multitudes de groupes culturels que nous connaissons aujourd'hui.

L'étude de la musique populaire que fait Keillor est moins rigoureuse dans ce dernier chapitre que son analyse de la musique d'art. Elle conclut essentiellement que la musique populaire qui se réfère, peu importe la façon, à la musique folklorique, est clairement canadienne, tandis que les autres musiques populaires ne le sont pas. Elle affirme que le CRTS ne peut pas dicter aux artistes leurs thèmes ou leur son, et qu'ainsi, le corpus est moins cohésif. Cette section finale confirme que Keillor, qui doit malgré tout être applaudie pour son exploration d'un répertoire vaste et varié, est cependant moins à l'aise dans les sections sur la musique populaire.

Finalement, Keillor arrive à la conclusion intéressante que, malgré qu'on ne puisse préciser un style musical canadien particulier dans les répertoires étudiés dans ce volume, la musique canadienne est unique par son utilisation répandue de techniques d'imitation, d'évocation ou de façonnement du terrain et de l'espace qui nous entoure. De la même façon, elle précise que même si la diversité extrême causée par le multiculturalisme rend impossible la tâche d'identifier un son canadien particulier, c'est justement cette pluralité qui distingue notre identité musicale. ◀

Colette Simonot, doctorante en musicologie à l'Université McGill.

16 « A good example of the rubbaboo theory, [which] may be the first North American example of purposely merging elements of First Nations music with notated music apart from earlier sacred efforts. »

17 « The first Canadian operetta based on a plot concerning First Nations issues, and Lavallée made an attempt to incorporate genuine musical characteristics of the Sioux Nation » (p. 139).

18 « In the tradition of train songs, it has distinct sections with contrasting tempos, metres, and moods, each of which reflects the spatial nature of a region of Canada. »

19 « The wholeness of the country is suggested through subtle variations of melodic gestures in the initial descending line of the opening » (p. 232).