

Université de Montréal

Présentation et analyse de quatre compositions

par

Baptiste Cathelin

Faculté de Musique

Mémoire présenté à la Faculté de musique
en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise en musique

Option composition

Juin 2015

© Baptiste Cathelin, 2015

Résumé

Ce texte présente une analyse de quatre de mes compositions réalisées pendant la maîtrise. Les pièces choisies abordent la musique de chambre, la musique orchestrale, et la musique vocale. La mise en pratique des connaissances assimilées pendant la formation est mise en avant à travers une étude sur la forme, le développement thématique, l'harmonie, et l'orchestration de chaque pièce.

De plus, j'ai souhaité par l'analyse de mes compositions, partager mon approche du processus créatif et donner une meilleure compréhension de ma musique à l'auditeur. Ainsi, exposer les références multiples aux musiques des Ballets russes du début du XX^e siècle dans *L'Odyssée d'un songe*, ou montrer par exemple les nombreux figuralismes réalisés dans *Nuit de neige* permettra je l'espère à l'auditeur de mieux cerner mon travail et d'approfondir l'écoute de ces pièces.

Aussi, j'espère faire ressortir dans ce texte la présence de certaines constantes dans mes compositions, de manière à mettre en avant le développement de mon langage personnel.

Mots clés : composition, analyse, harmonie, orchestration

Abstract

This document presents an analysis of four of my compositions written during my studies at the Master's level. The chosen works include chamber music, orchestral music, and vocal music. The implementation of learned techniques is emphasized through a study of form, thematic development, harmony, and orchestration of each musical piece.

Furthermore, I wished with the analysis of my compositions, to share my approach to the creative process and thereby give the listener a better understanding of my music. For example, it is hoped that an account of the multiple references to early 20th century *Ballets Russes* music present in *L'Odysée d'un songe*, or a discussion of the numerous examples of *figuralismes* in *Nuit de neige*, will allow the listener to better identify my work and to listen to these pieces with a deeper understanding.

Also, I hope to highlight the presence of certain constants in my compositions, in the context of which the development of my personal musical language will be made evident.

Keywords : composition, analysis, harmony, orchestration

Table des matières

Résumé	ii
Abstract	iii
Table des matières	iv
Liste des tableaux	vi
Liste des figures	vii
Documents annexes	x
Remerciements	xi
Introduction	1
Chapitre 1. <i>Sonate pour violoncelle et piano</i>	2
1. Présentation	2
2.1 Développement thématique	2
2.2 Forme	4
3. Harmonie	5
4. Réminiscence dans le langage harmonique	6
5. dispositions et rôles	8
6. Inspiration et stylistique	9
Chapitre 2. <i>Soleil noir, pour octuor de trombones</i>	11
1. Présentation	11
2. Forme et développement thématique	11
3. Harmonie	15
4. Orchestration	17
4. a) Attaque et résonance	17
4. b) mélodie composite	18

4. c) Utilisation des Registres	19
Chapitre 3. <i>Nuit de Neige</i>	21
1. Présentation	21
2. Forme et développement thématique	21
3. Musique et texte	24
3.1 Le choix du tempo et le rythme	25
3.2 Figuralismes	25
4. Harmonie	29
Chapitre 4. <i>L'Odysée d'un songe</i>	31
1. Présentation	31
2. Forme et développement thématique	31
2.1 Mesure 1 au chiffre 14	32
2.2 chiffre 14 au chiffre 16	33
2.3 chiffre 16 à la fin	34
3. Harmonie	36
4. Orchestration	39
Conclusion	48
Bibliographie	51

Liste des tableaux

Tableau 1 : Forme et structure de la <i>Sonate pour violoncelle et piano</i>	5
Tableau 2 : Forme et structure de <i>Soleil noir</i>	14
Tableau 3 : Forme et structure de <i>Nuit de neige</i>	21
Tableau 4 : Forme et structure de <i>L'Odysée d'un songe</i>	31

Liste des figures

Les Figures **1.** font référence à la *Sonate pour violoncelle et piano*, **2.** à *Soleil noir*, **3.** à *Nuit de neige*, **4.** à *L'Odyssée d'un songe* (hormis les figures **4.21** à **4.24**)

Figure 1.1 : Thème A (mes. 2)	2
Figure 1.2 : Thème B (mes. 18).....	2
Figure 1.3 : Nouveau motif issu du thème B transposé, altéré et ré-harmonisé (mes. 46-47)	3
Figure 1.4 : Ré-exploitation du thème B qui nous prépare à son retour final dans sa version originale à la mes. 125 (mes. 121-123).....	4
Figure 1.5 : Thème A en <i>Si</i> phrygien au piano (mes. 62-63)	4
Figure 1.6 : V-I en <i>Si</i> \flat Maj. (mes. 18).....	6
Figure 1.7 : Triades diatoniques sur <i>Mi</i> \flat mixolydien (mes. 119-120)	6
Figure 1.8 : Pédale de quarte sur <i>Ré</i> et <i>Sol</i> (mes. 1).....	7
Figure 1.9 : Accord spécifique (mes. 46)	7
Figure 1.10 : Présence de l'accord spécifique [Figure 1.9] (mes. 103)	7
Figure 1.11 : Dialogue et changement de rôle (mes. 46 à 54).....	9
Figure 2.1 : Thème A au trombone 1 (mes. 73 à 80).....	11
Figure 2.2 : Première ébauche du thème A, trombone 5 (mes. 34 à 36)	12
Figure 2.3 : Deuxième ébauche du thème A, trombone 1 (mes. 38 à 40)	12
Figure 2.4 : Troisième ébauche du thème A, trombones 1 et 2 (mes. 48 à 52).....	12
Figure 2.5 : Quatrième ébauche du thème A, trombones 1 et 2 (mes. 68-69).....	12
Figure 2.6 : Motif A, trombone 4 (mes. 5)	13
Figure 2.7 : Variantes du motif A dans la pièce	13
Figure 2.8 : Symétrie verticale (mes. 8)	14
Figure 2.9 : Symétrie horizontale (mes. 30 à 33)	15
Figure 2.10 : Réduction de l'harmonie dans les transitions par note commune	16
Figure 2.11 : Accord à 6 sons (mes. 25).....	16

Figure 2.12 : Réduction au piano du thème principal, septièmes notées avec crochets (mes. 6-13)	17
Figure 2.13 : <i>fp</i> orchestré (mes. 1)	17
Figure 2.14 : Attaque et résonance (mes. 53)	18
Figure 2.15 : Mélodie répartie dans les pupitres (mes. 11)	19
Figure 2.16 : Transition vers la deuxième partie de la pièce (mes. 30)	20
Figure 2.17 : Sauts constants entre registres opposés (mes. 99)	20
Figure 3.1 : Motif A (mes. 1)	21
Figure 3.2 : Motif B, première strophe (mes. 5)	22
Figure 3.3 : Motif B, deuxième strophe (mes. 20)	22
Figure 3.4 : Motif B, troisième strophe (mes. 32)	22
Figure 3.5 : Motif C (mes. 13 et 14)	23
Figure 3.6 : Réutilisation du motif C (mes. 25)	23
Figure 3.7 : Motif D (mes. 17 à 19)	23
Figure 3.8 : Réutilisation du Motif D (mes. 41 à 43)	23
Figure 3.9 : Figuralisme (mes. 9 à 12)	26
Figure 3.10 : Figuralisme (mes. 14 à 16)	26
Figure 3.11 : Figuralisme (mes. 25 et 26)	27
Figure 3.12 : Réduction de l'harmonie (mes. 27 et 28)	28
Figure 3.13 : Ouverture du registre aigu au piano (mes. 33 et 34)	28
Figure 3.14 : Accords jazz (mes. 9 et 10)	29
Figure 3.15 : Quartes et quintes parallèles (mes. 17 et 18)	29
Figure 3.16 : Quartes et quintes parallèles à la main gauche (mes. 41)	30
Figure 3.17 : Trois lignes mélodiques constituant le motif E (mes. 43)	30
Figure 3.18 : Les trois lignes ensemble (mes. 43)	30
Figure 3.19 : Motif E (mes. 43 et 44 au piano)	30
Figure 4.1 : Thème A au hautbois (mes. 1 à 5)	32
Figure 4.2 : Thème A à la flûte (mes. 5 à 9)	32

Figure 4.3 : Thème A au premier cor (mes. 10 à 15)	32
Figure 4.4 : Thème A à la trompette (mes. 28 à 31).....	32
Figure 4.5 : Thème A au violons I et II chiffre 10 (violons II 8vb. à partir du chiffre 11)	33
Figure 4.6 : Motif A, Cors I et II (chiffre 14).....	33
Figure 4.7 : Introduction du thème B (mes. 80)	34
Figure 4.8 : Thème B au violoncelles (mes. 93).....	34
Figure 4.9 : Thème B amené progressivement aux violoncelles (chiffre 16 au chiffre 17)	34
Figure 4.10 : Thème B développé en crescendo chez les cordes (chiffre 17 à 18)	35
Figure 4.11 : Version syncopée du thème B (Violons 1, mes. 103 à 109).....	35
Figure 4.12 : Climax de la danse infernale (violons 1, chiffre 19).....	36
Figure 4.13 : Début du Thème A en augmentation dans le tutti final (violons I mes. 126).....	36
Figure 4.14 : Tête du thème B aux violoncelles (mes. 135).....	36
Figure 4.15 : V-I en <i>Sib</i> Maj. (mes. 62-63)	37
Figure 4.16 : Mouvement parallèle (réduction des mesures 69-70 au piano)	37
Figure 4.17 : <i>Do#</i> et <i>Sol#</i> comme notes communes (réduction des mesures 38 à 41)	37
Figure 4.18 : Harmonies en quartes et quintes (Harpe mes. 34)	38
Figure 4.19 : Écartement progressif des dispositions d'accords et progression par notes communes (réduction au piano des mesures 32 à 38).....	38
Figure 4.20 : Schéma des dynamiques de la pièce	39
Figure 4.21 : Extrait 1 de <i>L'oiseau de feu</i> (version de 1910, Dover, New York, 1987, p.18).....	40
Figure 4.22 : Extrait 2 de <i>L'oiseau de feu</i> (version de 1910, Dover, New York, 1987, p.27).....	41
Figure 4.23 : Extrait 1 de <i>Daphnis et Chloé</i> (Durand & Cie, Paris, 1913, p.116).....	41
Figure 4.24 : Extrait 2 de <i>Daphnis et Chloé</i> (Durand & Cie, Paris, 1913, p.203).....	43
Figure 4.25 : Motif secondaire (chiffre 12).....	44
Figure 4.26 : Mouvements rapides parcourant les pupitres (mes. 69 et 70).....	45
Figure 4.27 : Glissando avec pédale au piano (mes. 98).....	45

Documents annexes

1. Clé USB

1. *Sonate pour violoncelle et piano* (vidéo)
2. *Soleil noir*, pour octuor de trombones (audio)
3. *Nuit de neige*, pour voix soprano et piano (vidéo)
4. *L'odyssée d'un songe*, pour orchestre (audio)
5. *Star Trek, The forgotten*, 3 Cues for small orchestra (audio)
6. *Présages*, pour orchestre (audio)
7. *Saihu*, court-métrage animation (vidéo)

2. Partitions

1. *Sonate pour violoncelle et piano*
2. *Soleil noir*, pour octuor de trombones
3. *Nuit de neige*, pour voix soprano et piano
4. *L'odyssée d'un songe*, pour orchestre
5. *Star Trek, The forgotten*, 3 Cues for small orchestra
6. *Présages*, pour orchestre

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier mon professeur Alan Belkin pour le temps qu'il m'a accordé, et les connaissances qu'il m'a transmises. Sa méthodologie, son ouverture d'esprit, et son attention pour les détails, ont toujours permis des retours riches et constructifs sur mon travail. Il a su cibler ce qui me manquait et ce que je devais apprendre pour devenir un meilleur compositeur, tout en suscitant continuellement mon intérêt et mon envie d'écrire de la musique.

Aussi, je souhaite remercier François-Hugues Leclair et Denis Gougeon pour leurs précieux enseignements, leurs conseils, et leurs encouragements qui m'ont aidé à persévérer dans le domaine de la composition.

Merci également à l'OUM, merci à Jean-François Rivest et à Véronique Lussier, merci à David Martin et à l'ensemble de trombones de la faculté de musique, merci à Raymond Perrin et au chœur de l'Université de Montréal, et merci à mes amis interprètes, qui ont permis de donner vie à la plupart de mes réalisations, de les créer en concert, et pour certaine de les enregistrer, à travers des collaborations artistiques riches et stimulantes.

Enfin, merci également à ma famille et à mes amis pour leur soutien inconditionnel qui m'a été très précieux durant ces deux dernières années.

Introduction

J'ai souhaité au cours de ma maîtrise, explorer les formations instrumentales les plus diverses, dans le but de me préparer au métier de compositeur. Durant cette formation j'ai écrit six pièces instrumentales à travers lesquelles j'ai pu me confronter à la musique de chambre, la musique orchestrale, et la musique vocale.

Ce texte présente quatre de ces pièces et tente de les analyser de manière à faire ressortir la récurrence de certains éléments, et ainsi le développement d'un langage personnel.

Par ailleurs, afin de montrer l'usage des techniques et des connaissances accumulées pendant la maîtrise, je m'intéresse principalement dans chaque pièce à la forme, au développement thématique, à l'harmonie, et à l'orchestration. Chaque analyse est pourvue d'exemples musicaux, soit faisant référence à un passage en particulier au moyen des numéros de mesures ou des chiffres de répétition, soit grâce à des images directement intégrées dans le texte. Ces dernières présentent des extraits de partition, ou bien si nécessaire, des réductions au piano pour faciliter la lecture du document.

Enfin j'ai souhaité ajouter quelques points spécifiques à chaque pièce qui me semblaient tout aussi pertinents. Ainsi l'importance du dialogue entre les instruments dans la *Sonate pour violoncelle et piano* est soulignée dans la section intitulée *Dispositions et rôles*. Aussi l'aspect musique et texte est naturellement mis au centre du chapitre consacré à la mélodie *Nuit de neige* pour voix soprano et piano.

Chapitre 1. Sonate pour violoncelle et piano

1. Présentation

Après avoir écrit un quintette avec quatuor à cordes et piano peu de temps avant le début de ma maîtrise, je décide de me concentrer sur le rapport spécifique entre violoncelle et piano.

Au sein du quintette, ces derniers sont les deux instruments les plus polyvalents de par leur large ambitus. Ainsi, les possibilités de dialogue et la diversité des rôles qu'ils peuvent endosser m'apparaissent comme stimulantes pour entamer l'écriture d'une nouvelle pièce.

C'est également l'occasion de me rapprocher progressivement de cet instrument très expressif qu'est le violoncelle, et de tenter d'en améliorer ma compréhension.

2.1 Développement thématique

Les deux thèmes principaux sont exposés au début la pièce. Le thème A apparaît à la mesure 2, et le thème B à la mesure 18.

Figure 1.1 : Thème A (mes. 2)



Figure 1.2 : Thème B (mes. 18)



Bien que très semblable au thème A (rythmiquement surtout), le thème B est affirmé comme un thème à part entière. Il est réutilisé à plusieurs reprises dans la pièce, et reste toujours bien séparé du thème A.

Aussi, même si à première vue ils semblent partager beaucoup de points communs, il y a bien des différences qui affirment les identités propres des thèmes A et B. Ainsi, le thème A est clairement ancré en *Do* dorien, alors que le thème B affirme la tonalité de *Ré* mineur. Seulement, lors de l'exposition et de la réexposition, le thème B est toujours harmonisé en *Sib* Majeur et le *Mi*♯ vient discrètement suggérer une couleur de *Sib* lydien. La tonalité et l'harmonie viennent donc appuyer cette volonté de différenciation.

On remarque également que le thème A est directionnel. Il nous fait désirer sa dernière note (*Do*) comme une résolution. Le thème B lui est plus statique. Il est fortement ancré sur *Ré*, comme s'il s'agissait d'une pédale. L'affirmation et la répétition de la tête du thème B (*Sol, La, Ré*) lui donne un caractère à la fois hésitant et lancinant.

Ces deux thèmes ont pour caractéristique d'être relativement courts et simples. Aussi, ils contiennent tous deux des motifs pouvant facilement être développés ou ré-exploités dans d'autres contextes, comme on peut le voir dans les exemples ci-dessous :

Figure 1.3 : Nouveau motif issu du thème B transposé, altéré et ré-harmonisé (mes. 46-47)

A tempo

p *pp*

Ped. Ped. Ped.

Figure 1.4 : Ré-exploitation du thème B qui nous prépare à son retour final dans sa version originale à la mes. 125 (mes. 121-123)

Figure 1.5 : Thème A en *Si* phrygien au piano (mes. 62-63)

Ces deux thèmes (A et B) sont très lyriques. Avec des lignes expressives plutôt conjointes, un ambitus raisonnable, l'utilisation de notes répétées, etc. ils sont proches de l'écriture vocale. Aussi, ils contiennent tous deux le rythme noire pointée-croche-noire qui est largement utilisé tout au long de la pièce. Ce dernier devient parfois presque obsessionnel, en particulier lors du développement du thème B (mes. 22 à 30) et du crescendo (mes. 30 à 36) qui finit par nous en délivrer.

2.2 Forme

Cette pièce écrite en un seul mouvement s'inspire de la forme sonate. Il s'en dégage trois grandes parties.

Tableau 1 : Forme et structure de la *Sonate pour violoncelle et piano*

exposition	développement	réexposition
m. 1-36	m. 37-83	m. 83-130
<u>mes. 2 - thème A</u> <u>mes. 4 à 18</u> développement du thème A et transition vers le thème B <u>mes. 18 à 22 - thème B</u> <u>mes. 22 à 37</u> développement du thème B et cresc. (mes. 30- 37)	<u>mes. 37 à 43 - transition</u> <u>mes. 46 à 58 - nouveau motif (mes. 46-47) issu du thème B transposé, altéré et ré-harmonisé. Il est ensuite développé jusqu'à la mes. 58</u> <u>mes. 58 à 83 - rupture</u> Écriture plus rythmique. Jeu sur les accents. Thème A transposé en <i>Si</i> phrygien (mes. 62-63) au piano. <u>mes. 69 à 83 -Retour progressif d'une écriture plus mélodique</u>	<u>mes. 83 à 88 - réexposition du thème A</u> <u>mes. 88 à 93</u> développement du thème A et transition vers la réexposition du thème B <u>mes. 121 à 125</u> ré-exploitation du thème B, même rythme et contour mélodique, mais intervalles différents et ré-harmonisation. <u>mes. 125 à 130</u> réexposition du thème B élan final, et désinence.

3. Harmonie

La pièce utilise en majorité une harmonie éclectique non fonctionnelle de couleurs, à la manière impressionniste. On peut distinguer deux types d'accords qui permettent de réguler les tensions et les détente :

- Les triades mineures, Majeures ou diminuées ainsi que les septièmes de dominantes empruntées à l'harmonie tonale
- Les accords plus colorés contenant 9^e, 11^e, 13^e

Ces accords peuvent être traités de manière fonctionnelle (V-I, II-V-I, etc.). Ils sont utilisés alors comme accords stables ou directionnels.

Figure 1.6 : V-I en *Sib* Maj. (mes. 18)

Mais ils sont plus souvent enchaînés de manière parallèle ou aléatoire de façon à effacer le sentiment tonal, ou à affirmer un ressenti plus modal.

Par exemple, les deux harmonies jouées en batteries au piano au début de la pièce (mes.1 à 6) sont choisies uniquement pour leurs couleurs. Par ailleurs, le jeu de présence ou d'absence de dissonance (*Ré-Mi^b*) suffit à instaurer le sentiment de tension-détente. Aussi à l'écoute on ne ressent pas *Mi^b*^{Maj.7} et *Ré*^{min.11} mais bien une couleur générale de *Ré* phrygien [voir figure 1.8 page 7].

On observe également que les triades mineures ou Majeures peuvent être utilisées simplement pour leur caractère minimaliste et dépouillé dans un contexte d'accords colorés contenant 9^e, 11^e, 13^e.

Figure 1.7 : Triades diatoniques sur *Mi^b* mixolydien (mes. 119-120)

4. Réminiscence dans le langage harmonique

- L'utilisation de pédale est fréquente. On en a un exemple au début de la pièce. la quarte *Ré-Sol* résonne et reste commune aux deux accords.

Figure 1.8 : Pédale de quarte sur *Ré* et *Sol* (mes. 1)

- On retrouve à plusieurs moments dans la pièce un accord de *Si* Maj. contenant quinte juste et quinte diminuée à distance de septième majeure, avec ou sans la septième (*La*)

Figure 1.9 : Accord spécifique (mes. 46)

Il est très présent dans le nouveau motif issu du thème B, mes. 46 à 54. Cet accord génère également presque tout le contenu musical des mesures 103 à 106.

Figure 1.10 : Présence de l'accord spécifique [Figure 1.9] (mes. 103)

5. dispositions et rôles

Voici une liste de quelques exemples de dispositions instrumentales à travers la pièce avec à chaque fois, les différents rôles de chaque instrument :

- **mes. 1** - vlc. mélodie, piano harmonie en batteries
- **mes. 90** - vlc. mélodie, m.d. mélodie, m.g. harmonie en batteries
- **mes. 73** - vlc. mélodie, m.g. mélodie, m.d. harmonie en batteries
- **mes. 18** - vlc. mélodie, piano en arpèges
- **mes. 48** - vlc. et piano mélodie à l'octave, harmonie et voix interne au piano
- **mes. 52 ou 62** - vlc. arpèges, piano mélodie et harmonie
- **mes 103 ou 64** - vlc. arpège, piano arpège
- **mes 38 à 46** - dialogue
- **mes. 30** - piano seul
- **mes. 58** - vlc. seul
- etc.

Les instruments échangent souvent leur rôle. Cette technique d'écriture, bien que simple, permet de développer une idée et de renouveler la texture musicale. Aussi, le fait de changer de rôle et de registre en même temps, tout en gardant le même matériel thématique, rythmique, ou harmonique, renforce le dialogue entre les instruments.

Comme on peut le voir ci-dessous [Figure 1.11], le nouveau motif issu du thème B est annoncé au piano seul à la mes. 46. Il est ensuite partagé entre le violoncelle et le piano mes. 48, mais le violoncelle legato avec un son soutenu, en opposition avec le piano (attaque puis résonance), ressort au premier plan aux oreilles de l'auditeur. Le motif est ensuite développé au piano à l'octave supérieure pendant que le violoncelle plonge dans des arpèges. Cela a pour effet d'ouvrir les registres, de renouveler la texture, et d'accentuer le dialogue entre piano et violoncelle.

Figure 1.11 : Dialogue et changement de rôle (mes. 46 à 54)

The musical score for Figure 1.11 is divided into two systems. The first system covers measures 46 to 50, and the second system covers measures 51 to 54. Each system consists of a Violoncelle (Vc.) part and a Piano (P.) part. The Vc. part is written in bass clef, and the P. part is written in treble and bass clefs. The score includes various time signatures (4/4, 3/4, 2/4) and dynamic markings such as *pp* and *p*. Dashed boxes highlight specific melodic lines in both instruments, illustrating their dialogue and role changes. Pedal markings are present at the bottom of the piano part.

6. Inspiration et stylistique

Le langage utilisé dans cette pièce trouve ses racines dans le romantisme, l'impressionnisme, et le minimalisme. On retrouve dans cette sonate des éléments typiques de ces trois grands mouvements.

Beaucoup d'importance est donnée à l'expressivité émotionnelle. Le lyrisme du violoncelle, les longues mélodies presque vocales, l'interprétation rythmique proche du rubato, la précision des nuances, etc. Ces caractéristiques propres à la musique romantique sont présentes tout au long de la pièce.

L'esthétique impressionniste se manifeste quant à elle à travers l'utilisation de pédales, d'une harmonie non fonctionnelle, de mouvements parallèles, de modes, d'accords diatoniques, et d'accords très colorés (9^e, 11^e, 13^e). On ressent aussi parfois un sentiment d'intemporalité, en particulier dans la transition de la mes. 36 à 48.

La répétition des batteries au piano, le jeu créé entre les batteries et la basse, ainsi que toute la section plus rythmique, qui installe une pulsation régulière (mes. 69 à 82) et qui joue beaucoup sur les accents (mes. 58 à 83), nous rapproche plus du minimalisme.

Enfin, voilà une courte liste d'œuvres qui m'ont inspiré pour l'écriture de cette pièce :

- *Sonate pour violoncelle et piano*, premier mouvement. (1882) - Edvard Grieg
- *Sonate pour violoncelle et piano* (1948) - Francis Poulenc
- *Sonate pour violon et piano* (1897) - Maurice Ravel
- *Phrygian gates*, pour piano (1978) - John Adams

Chapitre 2. *Soleil noir*, pour octuor de trombones

1. Présentation

Pendant la maîtrise, j'ai eu l'opportunité de participer chaque année, aux résidences d'étudiants en composition auprès des ensembles de la faculté de musique. Je dois dire que ces résidences ont été de réelles occasions de collaborations artistiques. C'est une des richesses de la faculté de musique, et j'espère que de nombreux étudiants compositeurs pourront continuer à y participer dans les années futures. C'est donc dans le cadre de ces résidences que cette pièce m'a été commandée par l'ensemble de trombones dirigé par David Martin.

L'écriture d'une nouvelle pièce pour cette instrumentation très spécifique m'est apparue comme un défi à relever. L'effectif instrumental permet en effet une grande polyphonie, mais cette dernière est exposée à l'intérieur d'un ensemble aux timbres très homogènes, et un ambitus originalement orienté vers des registres plutôt médiums-graves.

Le titre de la pièce se rapporte à l'instrument lui même, le trombone. Plus particulièrement à son timbre qui peut être selon les nuances et les registres utilisés, chaud et sombre, mais aussi très brillant. La pièce joue également beaucoup sur cette idée d'ombre et de lumière au niveau de l'harmonie et de l'orchestration.

2. Forme et développement thématique

Il y a dans cette pièce un thème principal (Thème A) exposé peu avant la fin :

Figure 2.1 : Thème A au trombone 1 (mes. 73 à 80)

73 - - - - - , **Tempo primo**

p *espress.*

77

mf *p*

Le scénario le plus commun consiste bien souvent à exposer le thème relativement tôt, et de le développer ensuite.

L'idée dans cette pièce, était au contraire d'amener ce thème progressivement et de manière discrète, de sorte à ce qu'il apparaisse comme une évidence dès lors de sa première exposition dans sa version complète à la levée de la mesure 74. Ainsi, on trouve plusieurs ébauches du thème mises en premier plan avant la mes. 74 :

Figure 2.2 : Première ébauche du thème A, trombone 5 (mes. 34 à 36)



Figure 2.3 : Deuxième ébauche du thème A, trombone 1 (mes. 38 à 40)

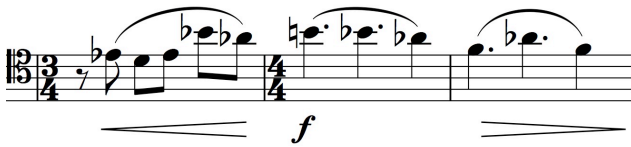


Figure 2.4 : Troisième ébauche du thème A, trombones 1 et 2 (mes. 48 à 52)

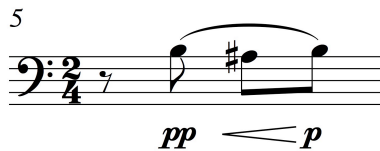


Figure 2.5 : Quatrième ébauche du thème A, trombones 1 et 2 (mes. 68-69)



On remarque également un motif en croches (motif A) presque omniprésent, introduit dès le début de la pièce :

Figure 2.6 : Motif A, trombone 4 (mes. 5)



Ce motif en croches proche de la broderie, apparaît sous diverses formes tout au long de la pièce, en voici quelques exemples :

Figure 2.7 : Variantes du motif A dans la pièce

Le motif A est utilisé aussi bien dans des lignes mélodiques en premier plan que dans diverses formules d'accompagnement.


Aussi, bien que la musique nous emmène dans différentes couleurs harmoniques, elle garde une certaine unité à travers l'omniprésence de ce motif et de ses variantes. Ce dernier est également la tête du thème principal. Ainsi, son utilisation foisonnante qu'il l'installe comme norme, joue donc un rôle fort dans la préparation de l'auditeur à l'arrivée du thème dans sa version complète (mes. 74).

Une fois le thème énoncé au complet, il est répété une deuxième fois (mes. 81 à 87) avec plus d'emphase. Il y est ajouté un contre-chant en octaves aux trombones basse (trb. 7

et 8). Le thème A est ensuite développé dans un tutti (mes. 87 à 99) pour nous amener au climax final de la pièce (mes. 100 à 111).


On peut distinguer trois parties dans la pièce :

Tableau 2 : Forme et structure de *Soleil noir*

m. 1 à 30	m. 30 à 74	mes. 74 à 111
+ introduction puis développement du motif A  + Harmonie de plus en plus riche	+ rupture avec la partie précédente au niveau de la texture : + effectif réduit, jeu sur les articulations stacc. /leg./louré et les accents rythmiques + écriture plus horizontale jusqu'à la mes. 38.	+ Exposition du thème A au complet, répétition avec un accompagnement plus riche. Développement du thème A jusqu'au climax final (mes. 100-111) + Le climax final est presque purement rythmique. Il fait apparaître les glissandos pour la première fois dans la pièce.

Le jeu de la symétrie verticale et horizontale est très utilisé dans la pièce, notamment avec le motif principal :

Figure 2.8 : Symétrie verticale (mes. 8)



Trb. 1

Trb. 4

Mais aussi avec le motif rythmique croche deux doubles :

Figure 2.9 : Symétrie horizontale (mes. 30 à 33)



Ce motif secondaire purement rythmique, est également très présent tout au long de la pièce surtout au sein des formules d'accompagnement en second plan. Il atteint son paroxysme (mes. 53 à 62) où progressivement il domine presque entièrement le tutti. Il est encore réutilisé plus tard dans l'accompagnement sous le développement du thème principal (mes. 87 à 99) et on en voit des restes jusque dans le climax final (mes. 100 à 111).

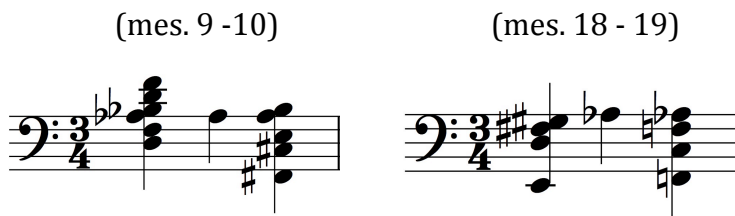
3. Harmonie

Dans cette pièce, l'harmonie est majoritairement non fonctionnelle. Les notes communes sont beaucoup utilisées pour passer d'un accord à l'autre. Cette technique, qui permet notamment d'aller vers d'autres accords éloignés (avec parfois une seule note commune à l'accord précédent) est mise en évidence au début de la pièce.

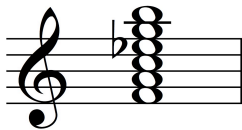
À deux reprises (mes. 9-10) et (mes. 18-19), deux accords éloignés sont enchaînés. Leur seule note commune est soutenue dans une seule voix :

Cette note commune fait effet de transition liant ainsi les deux accords, mais aussi les deux sous-parties. En effet la transition (mes. 9-10) marque la fin de l'introduction par la fin de l'utilisation des pédales de *Do*. La transition 18-19 souligne quant à elle l'arrivée d'une écriture plus proche de la formule mélodie et accompagnement.

Ces courtes transitions par note communes où l'harmonie s'arrête pour un instant et repart ailleurs, sont presque comme des virgules au sein d'une seule et unique longue phrase qui irait de la mesure 1 à la mesure 30.

Figure 2.10 : Réduction de l'harmonie dans les transitions par note commune

Dans cette première partie (mes. 1 à 30) il est intéressant de noter que l'harmonie s'enrichit progressivement. Les triades apparaissent mes. 6, les accords à quatre sons mes. 9, et les accords à cinq sons mes. 11. Finalement un accord à six sons arrive en tutti comme climax local (mes. 25). Il est amené par un crescendo orchestré en mouvement contraire visant à ouvrir pour la première fois le registre grave de l'octuor.

Figure 2.11 : Accord à 6 sons (mes. 25)

L'harmonisation du thème A est basée sur les intervalles de septième Maj. et de septième min. Il y a un jeu entre la consonance (dans ce contexte) de la septième min., et la dissonance de la septième Maj. La septième majeure exposée seule (à deux reprises) ou avec une tierce Maj., sonne très tendue. C'est une sonorité dure et froide, à cause de sa dissonance et du grand vide à l'intérieur de cet intervalle. La septième min. associé à d'autres intervalles comme la tierce min. ou la quarte, sonne alors comme détendue, ouverte et calme. Ainsi même avec une harmonie très pauvre les contrastes restent forts, et créent du mouvement pour garder de l'intérêt.

Figure 2.12 : Réduction au piano du thème principal, septièmes notées avec des crochets (mes. 6-13)

4. Orchestration

4. a) Attaque et résonance

L'effectif instrumental s'y prêtant bien, il y a plusieurs passages dans la pièce qui jouent avec l'attaque et la résonance. La pièce commence d'ailleurs avec un *fp* orchestré suivi d'une pédale de *Do*.

Figure 2.13 : *fp* orchestré (mes. 1)

L'introduction jusqu'à la mesure 10 est composée du motif A et des pédales de *Do*, qui servent de résonance. Ces deux éléments voyagent à travers les pupitres et prennent petit à petit plus d'ampleur.

La résonance permet ici (mes. 1 à 10) de brouiller le matériau mélodique, mais elle sert aussi de pôle tonal autour duquel le motif A gravite. À partir de la mesure 8, la pédale de *Do* s'efface progressivement pour laisser place à une vraie ligne de basse.

Mes. 53 à 58 le jeu avec attaque et résonance donne une enveloppe dynamique au motif rythmique deux doubles croches.

Figure 2.14 : Attaque et résonance (mes. 53)

The musical score for Figure 2.14 consists of six staves in 4/4 time. The top two staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom four staves are in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features rhythmic patterns of eighth notes and quarter notes, often with accents (>) and slurs. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *f*, with a crescendo line connecting *p* and *f* in the bottom two staves.

4. b) mélodie composite

La pièce joue beaucoup sur le dialogue entre les instruments. Les mélodies et motifs voyagent à travers les pupitres. En outre, certains passages présentent des mélodies composites. Dans ce cas la mélodie dominante résulte alors d'une multitude de micro-interventions mélodiques étalées sur plusieurs voix. L'homogénéité des timbres permet de diviser une ligne mélodique à travers les pupitres (mélodie composite) sans perdre l'attention de l'auditeur. S'il s'agissait de quatre instruments différents, alors les changements de timbres constants nous détourneraient de la ligne mélodique principale.

Le fait de diviser la ligne mélodique de cette manière au lieu de la donner entièrement à un instrument ou doublée à plusieurs instruments, donne un son plus textural à l'ensemble. De cette manière, on distingue moins l'harmonie et les voix internes. La basse quant à elle, garde son indépendance.

Figure 2.15 : Mélodie répartie dans les pupitres (mes. 11)

The image shows a musical score for seven trumpets, labeled Trb. 1 through Trb. 7. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 11 and ends at measure 29. The second system starts at measure 30 and ends at measure 33. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 2/4 to 3/4 at measure 29. The melodic line is distributed across the staves, with various dynamics and articulation marks. Dynamics include *p*, *pp*, and *mf*. Articulation marks include accents and slurs. The score is written for seven trumpets, with Trb. 1 and 2 in the soprano register, Trb. 3 and 4 in the alto register, and Trb. 5, 6, and 7 in the bass register.

4. c) Utilisation des Registres

Encore une fois, les instruments de l'ensemble étant identiques (à l'exception des deux trombones basse), la gestion des registres apparaît comme ressource essentielle pour l'orchestration.

Le registre grave au trombone basse par exemple, n'est utilisé que dans certains passages pour mettre de l'emphase sur un événement particulier. Ainsi, l'apparition du premier accord à six sons (mentionné p.16) est soulignée par l'utilisation du registre grave pour la première fois mesure 25.

Aussi, la transition vers la deuxième partie de la pièce (mes. 30 à 74) est marquée par un changement de registre net entre les mesures 26 à 29, et la mesure 30. Le registre aigu et chantant s'efface, le registre médium subsiste, et le registre grave apparaît.

Figure 2.16 : Transition vers la deuxième partie de la pièce (mes. 30)

The musical score for Figure 2.16 shows a transition in measures 30. It consists of seven staves. The first two staves are for strings, and the last five are for woodwinds. The music is in 4/4 time and features dynamic markings of *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). A "poco accel." (poco accelerando) marking is present above the first staff. A dashed box highlights a specific rhythmic pattern in the woodwind parts.

Le final correspond au climax de la pièce (mes. 100 à 111). C'est un tutti *f/ff* avec une écriture rythmique très dynamique, un jeu sur les accents, et l'utilisation pour la première fois des glissandos. Mais il y a également beaucoup de sauts de registres très marqués qui sont nouveaux par rapport au reste de la pièce. Ce jeu de sauts constants entre registre opposés contribue à rendre ce passage très actif et d'en faire le climax final de la pièce.

Figure 2.17 : Sauts constants entre registres opposés (mes. 99)

The musical score for Figure 2.17 shows constant register jumps in measures 99. It consists of seven staves. The first five staves are for strings, and the last two are for woodwinds. The music is in 2/4 time and features dynamic markings of *f* (forte) and *mf ff* (mezzo-forte fortissimo). The score includes glissando markings and accents.

Chapitre 3. *Nuit de neige*

1. Présentation

Nuit de neige, est une mélodie pour voix et piano. Elle a été composée sur un poème de Guy de Maupassant (1850-1893). Il s'agit de ma première pièce de musique vocale. Au cours de la maîtrise, il m'apparaissait comme primordial de me familiariser avec les formations instrumentales les plus diverses. Dans cette optique, il était important que je commence à écrire de la musique vocale. Aussi, cette première mélodie pour voix et piano était une façon de me préparer à l'écriture d'une future pièce pour chœur.

2. Forme et développement thématique

La pièce est divisée en trois parties, correspondant aux trois strophes du texte.

Tableau 3 : Forme et structure de *Nuit de neige*

strophe 1	strophe 2	strophe 3
mes. 5 à 19	mes. 21 à 28	mes. 33 à 43

Entre chacune de ces parties, on trouve toujours le même motif en accords plaqués au piano (Motif A), introduit au début de la pièce.

Figure 3.1 : Motif A (mes. 1)

Adagio ♩ = 60

Piano

pp

Ped. Ped.

Ce motif est progressivement développé à chaque nouvelle intervention. À la fin de la pièce, le deuxième accord faisant partie du motif A est utilisé pour créer un nouveau

motif mes. 43. (Motif E) La musique nous emmène ailleurs, puis s'éteint en compressant progressivement le motif E jusqu'à l'accord final. L'utilisation des triolets est ici un élément nouveau qui marque la fin de la pièce.

Il n'y a pas vraiment de thème (mélodique) principal dans la pièce, mais plusieurs motifs qui sont réitérés ou ré-exploités à travers les trois parties.

On remarque par exemple que le premier vers de chaque strophe contient le même nombre de syllabes. Ceci rend propice la répétition ou le développement d'un motif commun (motif B). Ainsi, l'élan mélodique à la tête de la première strophe est réutilisé au début de la deuxième et de la troisième. Cependant, il est modifié à chaque fois comme s'il se transformait progressivement.

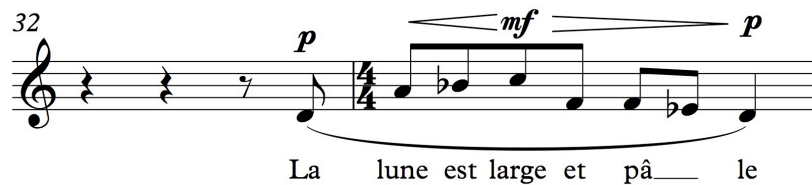
Figure 3.2 : Motif B, première strophe (mes. 5)



Figure 3.3 : Motif B, deuxième strophe (mes. 20)



Figure 3.4 : Motif B, troisième strophe (mes. 32)



Un motif secondaire (motif B) très expressif ayant pour caractéristique principale l'utilisation de l'intervalle de septième majeure, est rappelé dans la deuxième partie de la pièce après avoir été exposé dans la première.

Figure 3.5 : Motif C (mes. 13 et 14)

13 *mp* *p*
mais on en-tends par - fois

Figure 3.6 : Réutilisation du motif C (mes. 25)

mf
Des ar - bres dé - pouil - lés dres- sent à

Enfin la ligne mélodique ascendante (motif D) qui clôt la première strophe est rappelée pour finir la troisième.

Figure 3.7 : Motif D (mes. 17 à 19)

17 *mp* *mf* *p*
Quel-que chien sans a - bri qui hurle au coin d'un bois

Figure 3.8 : Réutilisation du Motif D (mes. 41 à 43)

41 *f* *mf* *pp* *poco rit.*
et vo-yant tout dés-ert s'em-pressé à nous qui -tter

Ces échos mélodiques à travers les trois parties jouent un rôle fort pour unifier le discours musical ainsi que la déclamation du texte.

3. Musique et texte

Le texte correspond aux trois premières strophes d'un poème de Guy de Maupassant (1850-1893) intitulé *Nuit de neige*. Il est tiré du recueil de poésie *Des vers* paru en 1880 (Ed. G. Charpentier, Paris). Les trois premières strophes me semblaient bien cerner l'essentiel du poème et son aspect descriptif. Aussi, le dernier vers de la troisième strophe étant très conclusif, il permettait facilement de clore l'extrait que j'avais choisi.

Nuit de neige

*La grande plaine est blanche, immobile et sans voix.
Pas un bruit, pas un son ; toute vie est éteinte.
Mais on entend parfois, comme une morne plainte,
Quelque chien sans abri qui hurle au coin d'un bois.*

*Plus de chansons dans l'air, sous nos pieds plus de chaumes.
L'hiver s'est abattu sur toute floraison ;
Des arbres dépouillés dressent à l'horizon
Leurs squelettes blanchis ainsi que des fantômes.*

*La lune est large et pâle et semble se hâter.
On dirait qu'elle a froid dans le grand ciel austère.
De son morne regard elle parcourt la terre,
Et, voyant tout désert, s'empresse à nous quitter.*

Guy de Maupassant

Le poème est très descriptif, et presque pictural. Les allégories sont nombreuses, comme par exemple celles de la plaine, de l'hiver, des arbres, de la lune, etc. Le texte dépeint un paysage d'hiver, ainsi qu'une atmosphère bien précise. L'hiver, le froid, le vide, la solitude, et la peur (« *squelettes* », « *fantômes* ») sont les principaux thèmes abordés.

Pour illustrer la description de cette atmosphère, la musique utilise plusieurs éléments de langage.

3.1 Le choix du tempo et le rythme

Pour commencer, le tempo choisi (noire = 60) est très lent. Pour accentuer le vide et la solitude, le début de la pièce est très minimaliste. Au piano, ce n'est qu'un jeu d'harmonie et de résonances fait de noires et de blanches.

Aussi, c'est seulement lors du début du troisième vers « *Mais on entend parfois* » que l'activité commence tout doucement à s'intensifier. Il s'agit de la première utilisation des croches dans l'accompagnement.

Du point de vue de la forme, on peut considérer que c'est la deuxième strophe qui contient le climax du texte, et donc de la pièce. En effet, la deuxième strophe insiste davantage sur la description déjà introduite dans la première strophe. Elle dévoile également le sujet même du texte : « *L'hiver* ». En outre, elle pousse la description jusqu'à un registre plus macabre dans les derniers vers : « *Des arbres dépouillés* », « *squelettes blanchis* », « *fantômes* ».

La troisième strophe sonne elle, plutôt comme une ouverture, qui introduit la lune comme nouvelle allégorie, et comme nouveau personnage.

Ainsi la deuxième strophe voit l'arrivée des doubles. La troisième strophe n'en n'utilise plus mais revient aux croches. La fin quant à elle, est soulignée par l'arrivée des triolets, et termine en désinence sur des blanches.

3.2 Figuralismes

Mes. 9 à 12 la phrase « *Pas un bruit, pas un son ; toute vie est éteinte* » parcourt à la voix plus d'une octave vers le bas. Elle contient beaucoup de chromatisme ainsi qu'un intervalle de triton descendant.

Figure 3.9 : Figuralisme (mes. 9 à 12)

9 *mf* *poco rit.* *pp* *A tempo* *p* *mf* *p*

S. Pas un bruit, pas un son; tou-te vie est é-tein-te

P. *mf* *pp* *p* *mf* *p* *pp*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

On voit ci-dessus [Figure 3.9] un autre figuralisme sur le mot « *éteinte* » qui est symbolisé par la répétition de la même note à la voix, par le retour des accords en blanches très minimalistes au piano, et par la perte d'intensité musicale avec l'introduction de silences et du decrescendo.

Pour symboliser la « *morne plainte* » évoquée au troisième vers, on voit l'utilisation d'une mélodie à l'ambitus restreint (quarte), qui répète sa première note, mais aussi qui insiste sur l'intervalle de seconde mineure en appuyant le *Si* sur les temps forts.

Figure 3.10 : Figuralisme (mes. 14 à 16)

14 *p* *mf* *p*

S. fois comme un-e mor-ne plain-te

P. *p* *mf* *p*

Ped. Ped. Ped.

L'harmonie utilisée (Figure 3.10) rend les deux notes répétées (*Ré* et *Si* à la voix) très plaintives. Le *Ré*♯ apparaît comme dissonance forte avec le *Ré*♯ joué au piano. Il apparaît en fait comme le ♯ 9 de l'accord de *Si* majeur. Le *Si* est quant à lui coloré par l'intervalle de triton avec l'insistance sur le *Fa*♯ au piano.

Un peu plus loin, sur la phrase « *Des arbres dépouillés dressent à l'horizon* » on trouve l'intervalle très expressif de septième Majeure ascendant puis descendant à la voix. Sur le mot « *horizon* » le chant est *recto tono*, ce qui veut dire que chaque syllabe est prononcée sur la même note sans changer de hauteur.

Figure 3.11 : Figuralisme (mes. 25 et 26)

The musical score for Figure 3.11 consists of two systems. The first system (measures 25-26) shows the vocal line (S.) in treble clef and the piano accompaniment (P.) in bass clef. The vocal line starts with a *mf* dynamic and features a melodic line with a major seventh interval (G#4 to A#4) between 'dres - sent' and 'à'. The piano part has a *p* dynamic and a complex harmonic structure with a major seventh interval (G#3 to A#3) between 'dres - sent' and 'à'. The second system (measures 27-28) shows the vocal line (S.) in treble clef and the piano accompaniment (P.) in bass clef. The vocal line starts with a *p* dynamic and features a melodic line with a major seventh interval (G#4 to A#4) between 'à' and 'l'ho - ri - zon'. The piano part has a *mf* dynamic and a complex harmonic structure with a major seventh interval (G#3 to A#3) between 'à' and 'l'ho - ri - zon'. The score includes dynamics (*mf*, *p*), articulation (accents), and phrasing slurs. The lyrics are: 'ar - bres dé - pouil - lés dres - sent à l'ho - ri - zon Leurs'. The piano part features a complex harmonic structure with a 'Ped.' (pedal) marking at the bottom.

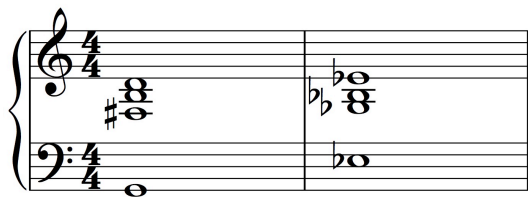
L'harmonie accentue l'utilisation des intervalles de septième majeure. On trouve sur un accord de *Si* min. arpégé, un *La*♯ (septième Maj.) et un *Do*♯ (neuvième Maj.) qui viennent faire dissonance avec le *Si* (fondamentale) et le *Ré* (tierce).

Au sein de cet accord on trouve la couleur tendue et mystérieuse de l'accord augmenté *Ré*, *Fa*♯, *La*♯ introduite au début de la deuxième strophe (mes. 21) que l'on retrouve au deuxième temps de la mesure suivante, et à la mesure 28 sous « *ainsi que des fantômes* ».

Ces couleurs d'accords augmentés ou diminués, le registre médium-grave utilisé au piano, les intervalles de septième majeure et de seconde mineure, sont des éléments qui tentent d'illustrer le changement de registre vers ce nouveau vocabulaire plus sinistre

évoqué un peu plus haut (« *squelettes* », « *fantômes* »). On remarque également que l'harmonie entre la fin de la mesure 27 et le début de la mesure 28 sur « *ainsi que des fantômes* » passe de *Sol* Maj. à *Mib* min. Ce mouvement vers le sixième degré abaissé (♭ VI) mineur, possède une couleur très sombre, qui est utilisée ici pour introduire le mot « *fantôme* ».

Figure 3.12 : Réduction de l'harmonie (mes. 27 et 28)



Comme mentionné plus haut, la troisième strophe apparaît comme ouverture et nous introduit le nouveau personnage qu'est la lune. Alors, l'écriture du piano change. On a ici des accords plaqués en noires à distance d'octave qui nous rappellent l'écriture impressionniste du début de la pièce, seulement le registre aigu s'ouvre. Chaque accord une octave plus haut sonne comme résonance du précédent.

Figure 3.13 : Ouverture du registre aigu au piano (mes. 33 et 34)

Ces grands sauts d'octaves lents peuvent faire penser à des pas en apesanteur. L'insistance sur la résonance, et l'utilisation de ce registre plus aigu tentent en tout cas de décrire l'atmosphère plus cosmique présente dans le texte (allégorie de la lune, « *le grand ciel austère* », « *la terre* » etc.)

4. Harmonie

Dans cette pièce l'harmonie emprunte beaucoup à l'harmonie jazz. Les deux accords du motif principal [voir figure 3.1 page 21], pourraient facilement être analysés comme $C^{\text{maj}7}/D$, et F^{13}/G .

Un autre exemple mesures 9 et 10. Ici, la suite d'accords à une sonorité très jazz.

Figure 3.14 : Accords jazz (mes. 9 et 10)

The musical score for measures 9 and 10 is in 4/4 time. Measure 9 starts with a *mf* dynamic. Above the staff, the tempo marking changes from *poco rit.* to *A tempo*. The right hand features a descending chromatic line: *Si*, *Si^b*, *La*. The left hand plays chords. Measure 10 continues with a *pp* dynamic, followed by a *p* dynamic. The chords in the left hand are complex, typical of jazz voicings.

Le *voice leading*, ici le mouvement chromatique descendant (*Si*, *Si^b*, *La*) justifie en grande partie l'enchaînement. Aussi, le *voicing* serré proche du type *cluster* avec à l'intérieur une seconde qui est déplacée parallèlement d'un ton, est typique du vocabulaire jazz. Ces deux accords aboutissent sur un accord $\text{min}7^b5$ (extrêmement usité en jazz). Enfin l'accord suivant : $\text{Si}^{\text{min}9}$ est écrit avec un *voicing* jazz. La *root* (tonique) et la septième sont à la main gauche et la dissonance est au centre de l'accord.

On trouve également dans la pièce des harmonies par quarts et quintes en mouvements parallèles mes. 17 qui sont réutilisés mes. 41 mais avec cette fois la tierce de chaque accord à la main droite.

Figure 3.15 : Quartes et quintes parallèles (mes. 17 et 18)

The musical score for measures 17 and 18 is in 4/4 time. Measure 17 starts with a *mp* dynamic. The right hand plays a melodic line with parallel fourths and fifths. The left hand plays chords. Measure 18 continues with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic. The chords in the left hand are complex, typical of jazz voicings.

Figure 3.16 : Quartes et quintes parallèles à la main gauche (mes. 41)

Enfin les trois accords en triolets (motif E) répétés à la fin de la pièce émanent de trois lignes mélodiques différentes finissant toutes sur *Sol*.

Figure 3.17 : Trois lignes mélodiques constituant le motif E (mes. 43)

Figure 3.18 : Les trois lignes ensemble (mes. 43)

Le motif final (motif E) va seulement rajouter un *Sol* au deuxième accord comme note commune au premier, et un *Fa* au troisième accord pour en faire un accord de septième de dominante complet sur *Réb* (triton de *Sol*).

Figure 3.19 : Motif E (mes. 43 et 44 au piano)

Chapitre 4. *L'Odyssée d'un songe*

1. Présentation

L'Odyssée d'un songe est une pièce pour orchestre qui m'a été commandée en juin 2014 par l'OUM pour avoir gagné la deuxième place du concours de composition de la faculté de musique de l'UdeM. La pièce a été créée le premier novembre 2015 en salle Claude Champagne à l'occasion du concert *Étoiles montantes*. L'expérience a été très riche et stimulante. J'ai eu l'occasion de collaborer et d'échanger avec la chef Véronique Lussier, son professeur Jean-François Rivest, ainsi qu'avec des musiciens de l'orchestre.

Le titre de la pièce peut s'interpréter de deux façons. Dans un premier temps, on pourrait traduire *L'Odyssée d'un songe* par *l'aventure d'une idée*. En effet la pièce insiste sur une idée musicale (un thème principal) qui passe à travers différents contextes.

Dans un second temps, on pourrait traduire *L'Odyssée d'un songe* par *l'histoire d'un rêve*. En effet la musique est très imagée et presque fantastique. Aussi, la pièce est un hommage aux musiques des Ballets russes composées au début du vingtième siècle comme *l'Oiseau de feu*, *Daphnis et Chloé*, *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, ou encore *le Sacre du printemps* dont Debussy disait qu'il en était « *hanté comme par un magnifique cauchemar* » (lettre à *Stravinsky* 1912). Ainsi, la pièce fait plusieurs fois référence à la musique de Debussy, Ravel, et *Stravinsky*.

D'ailleurs, la dernière partie de la pièce revêt un aspect plus cauchemardesque. Elle nous entraîne progressivement dans une danse infernale jusqu'au tutti final *ff* qui s'arrête brusquement comme quelqu'un s'éveillant en sursaut après un mauvais rêve.

2. Forme et développement thématique

Tableau 4 : Forme et structure de *L'Odyssée d'un songe*

I	II	III
Mesure 1 au chiffre 14	Chiffre 14 au chiffre 16	Chiffre 16 à la fin

2.1 Mesure 1 au chiffre 14

Cette première partie insiste particulièrement sur l'aspect thème et variation de la pièce. Le thème principal, thème A est cité cinq fois au complet. À noter qu'avec ses broderies chromatiques ce thème n'est pas sans nous rappeler celui de *Syrinx, pour flûte seule* (1913) de Debussy.

Bien qu'il évolue progressivement tout au long de la pièce, le thème A est à chaque fois assez proche de sa version originale, mais toujours un peu plus développé. Cependant l'harmonie, le contrepoint, et l'orchestration diffèrent toujours.

Figure 4.1 : Thème A au hautbois (mes. 1 à 5)

Andante ♩ = 80

solo

p expressif

3

poco rit. . . A tempo

> pp

Figure 4.2 : Thème A à la flûte (mes. 5 à 9)

5

solo

p expressif

3

Figure 4.3 : Thème A au premier cor (mes. 10 à 15)

10

1 solo

p expressif

3

poco rit.

mf >

Figure 4.4 : Thème A à la trompette (mes. 28 à 31)

28

4 A tempo

solo

p doux, expressif

3

5

Figure 4.5 : Thème A au violons I et II chiffre 10 (violons II 8vb. à partir du chiffre 11)

57 **10** **A tempo**

61 **11**

2.2 chiffre 14 au chiffre 16

Il y a une rupture au chiffre 14. L'utilisation du registre médium/grave (cors, violoncelle, contrebasses), des intervalles de triton, de neuvième min. et de septième majeure créent une texture plus lourde et une couleur beaucoup plus sombre qu'auparavant.

Aussi, cette section possède un nouveau motif (motif A) qui, avec son appui sur des valeurs longues en début de mesures et son chromatisme, nous vient directement du thème principal. Ce motif est repris à la mes. 81 dans un crescendo qui nous amène au chiffre 16.

Figure 4.6 : Motif A, Cors I et II (chiffre 14)

76 **14**

15

Par ailleurs, cette section (chiffre 14 à 16) sert principalement à transiter vers la danse infernale de l'allegro au chiffre 16. La tête du thème de la danse infernale (thème B) est introduite dans cette partie. Plus précisément sur le dernier temps de la mesure 80 aux violoncelles.

Figure 4.7 : Introduction du thème B (mes. 80)

The musical score for Figure 4.7 shows two staves in bass clef. The first staff begins at measure 79 with a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2. The second staff has a continuous eighth-note accompaniment. At measure 15, the first staff has a dynamic marking of *f*. A triplet of eighth notes (B2, A2, G2) is highlighted in a dashed box with a dynamic marking of *mf*. The score then changes to a 3/4 time signature, with dynamics *p*, *mf*, and *p* across three measures.

2.3 chiffre 16 à la fin

La dernière partie présente un nouveau thème au sein d'un grand crescendo entre les chiffres 16 et 19. Ce thème est basé sur le mode II de Messiaen à l'exception du *La* emprunté à *Do* mineur mélodique descendant. Dans sa version syncopée mes. 103 le *La* apparaît enfin au sein du thème.

Figure 4.8 : Thème B au violoncelles (mes. 93)

The musical score for Figure 4.8 shows a single staff in bass clef. It begins at measure 93 with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A triplet of eighth notes (B2, A2, G2) is marked with a '3' above it. The melody continues with a syncopated rhythm: a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3.

Figure 4.9 : Thème B amené progressivement aux violoncelles (chiffre 16 au chiffre 17)

The musical score for Figure 4.9 shows two staves in bass clef. The first staff begins at measure 88 with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A triplet of eighth notes (B2, A2, G2) is marked with a '3' above it. The tempo is marked *Allegro* with a quarter note equal to 160. The score then changes to a 2/4 time signature, with dynamics *f*, *mf*, and *p* across three measures. The second staff begins at measure 92 with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A triplet of eighth notes (B2, A2, G2) is marked with a '3' above it. The melody continues with a syncopated rhythm: a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3.

Le thème B est ensuite développé et orchestré dans un crescendo au sein des cordes jusqu'au chiffre 18.

Figure 4.10 : Thème B développé en crescendo chez les cordes (chiffre 17 à 18)

The musical score for Figure 4.10 shows five staves: V.I., V.II, A., Vc., and C.B. The time signature is 3/4. Measures 17 and 18 are indicated by boxed numbers. The dynamics range from *mf* to *f*. The music features a rhythmic motif with triplets and accents, which is developed in a crescendo across the string sections.

Puis il réapparaît mes. 103 mis en avant aux violons et aux flûtes. Il est alors développé d'avantage et dans une version plus syncopée qui lui donne un caractère plus dansant faisant référence à la *Danse infernale de tous les sujets de Katchei* dans *l'Oiseau de feu* de Stravinsky.

Figure 4.11 : Version syncopée du thème B (Violons 1, mes. 103 à 109)

The musical score for Figure 4.11 shows two staves for Violin I. The time signature is 4/4. Measures 103 and 106 are indicated by boxed numbers. The dynamics range from *f* to *mf*. The music features a syncopated version of the theme B, starting with a forte (*f*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*). The music features a rhythmic motif with triplets and accents.

Dans le fortissimo au chiffre 19, la nouvelle mélodie aux violons, dans un registre beaucoup plus haut et strident, conserve le même motif rythmique que celui du thème B aux mesures 103 et 105.

Figure 4.12 : Climax de la danse infernale (violons 1, chiffre 19)

Du chiffre 20 jusqu'à la fin de la pièce, la musique est plus texturale. Elle met l'accent sur l'harmonie et les couleurs orchestrales. C'est un crescendo d'orchestre vers le tutti final du chiffre 22.

Les deux thèmes A et B sont réutilisés pour clore la pièce :

Figure 4.13 : Début du Thème A en augmentation dans le tutti final (violons I mes. 126)

Figure 4.14 : Tête du thème B aux violoncelles (mes. 135)

3. Harmonie

La pièce utilise de manière générale une harmonie éclectique. Comme dans les pièces précédentes on trouve un discours harmonique à mi-chemin entre tonal et modal. En outre, la troisième partie de la pièce (du chiffre 16 à la fin) utilise beaucoup le mode 2 de Messiaen. Aussi, dans la pièce les couleurs à l'intérieur des accords sont souvent générées

par des modes, mais les mouvements de basse nous rappellent parfois, à des moments clés, des parcours fonctionnels simples tels que V- I, IV-V-I, II-V-I, etc.

Figure 4.15 : V-I en *Sib* Maj. (mes. 62-63)

On a dans l'exemple ci-dessus, une couleur de mixolydien #11 sur les deux accords. L'absence de la tierce dans le deuxième accord adoucit le mouvement V-I de la basse.

Aussi les progressions peuvent émaner du langage tonal, mais peuvent aussi être faites par parallélisme, ou par notes communes.

Figure 4.16 : Mouvement parallèle (réduction des mesures 69-70 au piano)

Figure 4.17 : *Do#* et *Sol#* comme notes communes (réduction des mesures 38 à 41)

On trouve également dans la pièce des harmonies en quartes et quintes :

Figure 4.18 : Harmonies en quartes et quintes (Harpe mes. 34)

De la mesure 32 à 38, pendant le crescendo d'orchestre et le mouvement contraire des voix extrême, on observe l'écartement progressif des dispositions d'accords, mais aussi le grand nombre de notes communes entre chaque accord. Ceci résultant en grande partie de l'utilisation presque systématique des 9^e, 11^e et 13^e.

Figure 4.19 : Écartement progressif des dispositions d'accords et progression par notes communes (réduction au piano des mesures 32 à 38)

Dans l'exemple ci-dessus, les trois premiers accords ont pour caractéristiques communes une quinte dans leurs deux premières notes (en partant du bas) et une seconde majeure au centre.

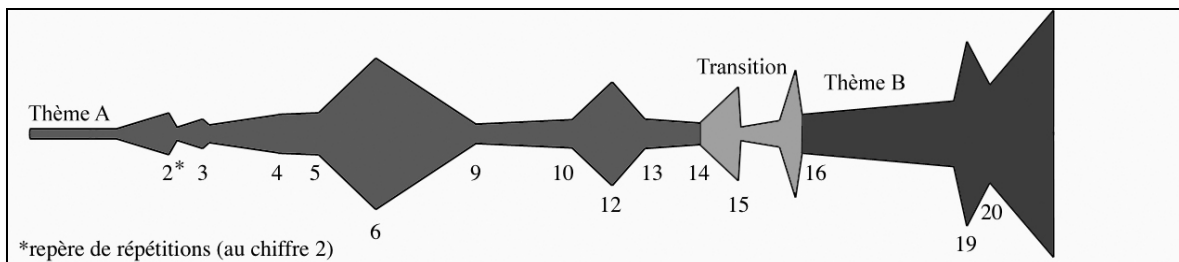
À la mesure 35 une nouvelle source de tension apparaît. Il s'agit d'un accord $Si\ min^{Maj7}$ sur $Fa\ \sharp$. On a ensuite Mi^9 sur $Fa\ \sharp$ toujours, qui garde le $Fa\ \sharp$, le $Ré$, et le Si comme notes communes avec l'accord précédent.

Par la suite, la mesure 36 présente un accord de Mi^{13} sans septième avec une disposition en quarts pour les trois notes partant du haut. Le Mi , le Si , et le $Fa\ \sharp$ sont gardés comme notes communes pour l'accord suivant. Ce dernier $Ré^{13}$, est sans septième également (même accord que le précédant transposé un ton en dessous avec une disposition différente).

Enfin, on remarque également l'effet de surprise du mouvement de demi-ton vers $Do\ \sharp^{(add11)}$ qui marque l'aboutissement du crescendo à la mesure 38.

4. Orchestration

Figure 4.20 : Schéma des dynamiques de la pièce



Les dynamiques de la pièce, esquissées d'abord au piano ont motivé mes choix d'orchestration. Ainsi le début de la pièce qui privilégie la mélodie et le dialogue est confié au bois et progressivement aux cuivres (cors français, puis trompettes et trombones) pour la diversité de leurs timbres. Le thème A passe ainsi à travers une variété de timbres et de différentes dispositions orchestrales allant progressivement vers un tutti (chiffre 6).

Les cordes absentes, puis très discrètes (pizzicato chiffre 2) font leur première réelle apparition au chiffre 4. Elles se joignent au reste de l'orchestre de manière progressive. En effet, aux violoncelles et contrebasses (mes. 28) s'ajoutent les altos (mes. 31), puis les

violons II (mes. 33), et enfin les violons I (mes. 34). le crescendo d'orchestre (chiffre 5 à 6) arrive à son sommet en faisant rentrer la flûte piccolo mes. 35 et les trompettes 2 et 3 mes. 37. Le crescendo aboutit sur le premier tutti au chiffre 6.

Le tutti au chiffre 6 sonne pleinement aux cordes et aux cuivres (violons et violoncelles en doubles cordes). Les bois en sextolets et le glockenspiel en triolets derrière les trompettes immobiles créent du mouvement dans une texture brillante et scintillante. Ne voulant pas accentuer la quinte dans l'accord de $Do\sharp^{(add11)}$, elle est absente chez les cuivres.

On remarque que pour accentuer l'efficacité du crescendo des chiffres 5 à 6, l'intensité diminue juste avant, pour pouvoir partir d'une dynamique plus basse que précédemment. Ainsi la trompette 1, les trombones et le tuba disparaissent mesure 32 au début du crescendo.

La texture du tutti chiffre 6 évolue en decrescendo vers le chiffre 7 qui donne le premier rôle aux nouveaux arrivants : les cordes.

Les mesures 41, 42 présentent une triade de $Do\sharp$ Majeur orné de quarts descendantes aux violons I et II en octaves. La mesure 43 y répond par un accord de La^9 avec un motif par ton repris en escalier du bas vers le haut à travers les cordes et les bois. Puis à l'inverse, en cascade du haut vers le bas cette fois ci, un nouveau trait en doubles parcours les pupitres. Cet effet orchestral qui sert presque de ponctuation fait référence à un élément de langage qu'utilisent bien souvent *Stravinsky* et *Ravel*. En voilà plusieurs exemples dans *L'oiseau de feu* et *Daphnis et Chloé*.

Figure 4.21 : Extrait 1 de *L'oiseau de feu* (version de 1910, Dover, New York, 1987, p.18)

14 Allegro rapace $\text{♩} = 80$

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. p.

Fag.

mp

p

mf

Figure 4.22 : Extrait 2 de *L'oiseau de feu* (version de 1910, Dover, New York, 1987, p.27)

Figure 4.23 : Extrait 1 de *Daphnis et Chloé* (Durand & Cie, Paris, 1913, p.116)

Par la suite, on retrouve à nouveau au chiffre 8, le motif en quarts descendantes des mesures 41 et 42 avec cette fois-ci un pupitre de cuivres un peu plus actif.

Le chiffre 9 présente pour la première fois l'association des cordes et des bois sans les cuivres. La musique se veut alors plus intime, et le solo de flûte dans son registre chantant soutenu par les cordes en arpèges donne à cette section un caractère presque bucolique.

Le chiffre 10 amène le thème A à son apogée aux cordes (violons I et II) alors qu'il avait été tant de fois exploré au début de la pièce aux bois et aux cuivres (hautbois, flûte, cor en *Fa*, trompette). Le fait de s'être passé du thème du chiffre 5 au chiffre 10 met l'accent sur les retrouvailles.

L'orchestration du thème A au chiffres 10 et 11 fait référence au *lever du jour* de *Daphnis et Chloé*. Les bois grouillant de vie, les glissandos de harpe, le thème qui émerge petit à petit aux cordes y sont similaires.

Figure 4.24 : Extrait 2 de *Daphnis et Chloé* (Durand & Cie, Paris, 1913, p.203)

203

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and voices are listed on the left side of the page:

- G¹^{re} Fl.
- Fl. en sol
- Htb.
- Cor A.
- P¹^{re} Cl.
- Cl.
- Cl. B.
- E¹^{re} 2^{es} B¹^{re}
- T¹^{re} B¹^{re} C¹^{re} B¹^{re}
- Cors
- Py Hrp.
- Sop.
- Contr.
- Tén.
- Bas.
- 1^{er}es V^ocs Div.
- 2^{es} V^ocs Div.
- Alt. Div.
- V^ol^l^{es} Div.
- C. B. Div.

The score consists of multiple staves for each instrument and voice part. The woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoon) and strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) have more complex, rhythmic parts. The brass (Horns, Trumpets, Trombones) and Percussion (Cymbals, Harp) have simpler, more sustained parts. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and the vocal divisions (First, Second, Alto, Violas, Cello/Bass) have melodic lines with lyrics. The page number '203' is printed in the top right corner.

Le chiffre 12 nous amène en decrescendo vers la valse du chiffre 13. Le motif principal de cette courte transition, joué à la flûte 1 est doublé à plusieurs instruments dans l'orchestre (flûte 2, clarinettes, et trompettes). Les Flûtes 1 et 2 utilisent entre elles seulement des intervalles de quartes et de tierces (comprenant les sixtes qui sont le renversement des tierces). Les trompettes 1 et 2 procèdent de la même manière. L'utilisation de ces intervalles et de ces instruments : flûtes, clarinettes, et trompettes qui ont un son avec beaucoup d'air, donne une couleur éthérée et apaisante au motif.

Figure 4.25 : Motif secondaire (chiffre 12)

Les mesures 67-68 répondent à 65-66 avec une orchestration différente. Cette fois-ci (67-68) le premier rôle est donné aux violons, mais les violoncelles émergent de plus en plus. Les plans orchestraux se croisent, et quand les violoncelles arrivent au sommet (à la fin de la mesure 68) le *Solb* apparaît (fl., cl., vl., vlc.). Cette couleur aérienne infestée de quartes prend alors subitement une fonction de dominante et retombe sur la valse en *Do#* Maj.

La valse est voulue ici à la fois légère et passionnée. Les violoncelles dans un registre relativement haut (clé d'ut 4) chantent le thème qui découle toujours du thème A. En effet ce thème de la valse garde comme caractéristiques communes avec le thème A les valeurs longues en début de mesure et un chromatisme marqué.

On remarque qu'en arrière des violoncelles le rythme de la valse est absent. Il est seulement suggéré par les trois croches du thème.

Il y a également des mouvements très rapides qui parcourent l'orchestre en quelques secondes. Ces ornements orchestraux appuient un caractère voulu léger et sautillant.

Figure 4.26 : Mouvements rapides parcourant les pupitres (mes. 69 et 70)

The image shows a musical score for measures 69 and 70. The score is arranged in two systems. The first system includes Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Bassoon I (Bsn. I), and Bassoon II (Bsn. II). The second system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasse (Cb.). The music features rapid, rhythmic patterns with dynamic markings such as *mf*, *pp*, *mp*, and *p*. There are also performance instructions like *très expressif (f)* and *pizz.* (pizzicato). The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

À partir du chiffre 16 le piano est utilisé en octaves dans son registre grave pour marquer l'aspect plus percussif et sombre du thème B. Il utilise aussi le glissando avec pédale (mes. 98) dans un registre très grave en levée de mesure, qui renforce l'élan, avant l'impact du premier temps de la mesure suivante.

Figure 4.27 : Glissando avec pédale au piano (mes. 98)

The image shows a musical score for measures 97 and 98. The score is arranged in two systems. The first system includes Piano (P.), Violin II (V. II), and Viola (A.). The second system includes Violoncello (Vc.) and Contrabasse (C. B.). The Piano part is the focus, showing a glissando with a pedal effect in measure 98. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *f*. There are also performance instructions like *gliss.* and *ped.* (pedal). The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Au chiffre 18 Le thème B plus syncopé et dansant est d'abord présenté aux violons. Il est ensuite doublé à l'octave par les flûtes. Puis la dernière phrase introduisant le *La* ♯ (dernière note manquante pour affirmer le mode 2 de Messiaen) est doublée à la trompette. La trompette étant ici le seul cuivre, elle est utilisée comme sonnerie d'alarme avant le *ff* du chiffre 19.

La mesure 110 au complet est conçue comme levée de 111. Un court et puissant crescendo nous amène au fortissimo du chiffre 19.

Au lieu d'avoir un seul trait de douze doubles, le geste est divisé ici (mes.110) en trois groupes de quatre doubles. Il est réparti aux altos, aux violons II et aux violons I. Chaque groupe de quatre doubles retombe sur le temps suivant pour en faciliter l'exécution. Sur les deux derniers temps du 3/4 de la mesure 110 les cors et la trompette 1 rejoignent les cordes. Il n'y a pas une ligne mélodique claire souhaitée chez ces cuivres (toujours mes. 110) mais plus tôt la volonté d'inscrire un geste instrumental. En outre, les lignes mélodiques utilisent à la fois le mode 2 de Messiaen et la gamme par ton. Il en résulte à la fois une ligne mélodique floue et des triades majeures et augmentées enchaînées très rapidement.

La fin de la pièce contient son climax. Elle est conçue comme un grand crescendo d'orchestre. Les bois et les cordes en batteries et en arpèges donnent un aspect plus textural à cette section. Il n'y pas de mélodie, mais simplement une suite d'accords. C'est une masse sonore qui évolue de par son harmonie et son timbre.

Des nouveaux éléments s'ajoutent petit à petit à la texture grandissante de l'orchestre. Ainsi, les trombones et le tuba rentrent progressivement à la mesure 121. Mesure 124 les trompettes rentrent une par une pendant que les trombones et le tuba disparaissent. Les cordes jusque-là maintenues dans un registre médium-grave, s'élèvent soudain. Au même moment chez les percussions, le triangle en trémolo émerge de la résonance du Tam-Tam. La masse orchestrale s'est alors soulevée vers le haut. Elle est suspendue en apesanteur mes. 125 et c'est mes. 126 que le thème A réapparaît avec surprise en augmentation.

Entre chaque phrase du thème A les trombones, le tuba, les timbales, le piano, les violoncelles et les contrebasses tentent de ré-ouvrir le registre grave de l'orchestre.

Enfin, au chiffre 22 on arrive au tutti *ff* qui résonne et s'allonge pour finalement citer une dernière fois le thème B (juste la tête du thème B mes. 135) en plongeant vers les abysses.

Conclusion

La maîtrise en composition a été pour moi l'occasion d'apprendre et d'appliquer les techniques d'écriture propres à la musique instrumentale.

J'ai pu, en premier lieu, approfondir la cohésion de mes compositions à travers un travail sur les transitions, le développement, et la forme. Aussi, j'ai eu l'occasion d'assimiler de nouvelles connaissances en contrepoint, qui m'ont ouvert des possibilités, et qui ont permis d'enrichir mes compositions. De plus, les cours préparatoires de techniques modernes, et d'harmonie du XX^e siècle m'ont permis d'étudier un large panel de techniques d'écriture. Certaines de ces dernières sélectionnées par affinité sont devenues par la suite des éléments de langage personnel. Toujours dans l'optique de travailler ma technique, j'ai tenté d'améliorer l'efficacité de mon orchestration, la présentation de mes partitions, et ma capacité à écrire de manière idiomatique pour des instruments spécifiques.

En second lieu, j'ai tenté à travers ces compositions de développer un langage personnel. On peut remarquer à travers l'analyse de ces quatre compositions des éléments récurrents :

- influence de la musique romantique, de la musique moderne, de la musique minimaliste, et du jazz
- Harmonies en quarts ou en quintes
- Harmonie éclectique, utilisation d'accords riches (7^e, 9^e, 11^e, 13^e)
- écriture tonale et modale
- jeu rythmique sur les accents
- prévalence intervallique, ex : insistance sur l'intervalle de septième majeure
- mouvements parallèles

De tout cela, je valorise en particulier l'influence de la musique moderne et du jazz. En effet, tantôt conçues comme des notes ajoutées (classique), tantôt comme des extensions (jazz), les 9^e, 11^e et 13^e sont très présentes dans mon langage harmonique. L'harmonie étant plus riche, elle laisse alors plus facilement apparaître des couleurs modales, dans le sens où la quasi-totalité des notes appartenant à un mode, apparaissent souvent au sein d'un accord. Dans ce contexte, les triades qui se font plutôt rares, sont souvent enchaînées de manière diatonique ou parallèle afin d'insister sur leur caractère minimaliste et dépouillé.

Aussi, du point de vue mélodique, l'expressivité est valorisée. Les retards, les grands intervalles comme les septièmes majeures dans *Nuit de neige*, ou les chromatismes dans *L'odyssée d'un songe* en témoignent.

En ce qui concerne le processus créatif, il est souvent réalisé de manière très diverse. Le point de départ peut être une mélodie, mais aussi une suite d'accords, un motif rythmique, une technique instrumentale, ou un timbre particulier. Par la suite, l'harmonie par exemple peut tout aussi bien renforcer un caractère spécifique déjà présent dans la mélodie, mais elle peut aussi lui donner un tout autre sens. Ainsi, ce n'est pas toujours le matériel lui-même qui est le plus intéressant, mais comment les divers éléments interagissent entre eux. « *C'est beaucoup plus la façon dont je dis les choses qui importent pour moi, que même ce que je dis.* » Francis Poulenc (extrait de son interview réalisée par Hubert Aquin, Radio-Canada, 1960).

En troisième lieu, j'ai eu l'occasion pendant la maîtrise d'écrire plusieurs musiques pour des courts-métrages. Je joins certaines de ces dernières à ce document. Elles ont été des opportunités de collaboration artistiques riches et stimulantes.

Par ailleurs, j'ai pu travailler chez la compagnie Gameloft Montréal en tant que compositeur orchestral depuis le mois de janvier 2015. Cela a permis de développer ma capacité à travailler au sein d'une équipe, de découvrir le monde de l'entreprise, de mettre en pratique mes connaissances musicales pour mieux répondre aux demandes, et d'assimiler des nouvelles techniques de composition permettant des comportements interactifs.

Le processus créatif, la collaboration artistique, le développement d'une idée, l'harmonie, le contrepoint, l'orchestration, le rapport à l'image, et les musiques interactives continuent de me fasciner. J'espère dans le futur proche pouvoir continuer à écrire de la musique, que ce soit pour la scène, pour le film, ou pour les jeux vidéos.

Bibliographie

Adams, John - Phrygian Gates pour piano. Associated Music Publishers, New York, 1983

Adler, Samuel - *Étude de l'orchestration*. Henry Lemoine, Paris, 2011

Collins, Karen - *Game Sound : An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 2008

Gould, Elaine - *Behind Bars*. Faber Music, Londres, 2011

Grieg, Edvard - *Sonate pour violoncelle et piano (opus 36)*. Peters, Londres, 1882

Kœchlin, Charles - *Traité de l'orchestration (quatre vol.)*. Max Eschig, Paris, 1954 à 1959

Messiaen, Olivier - *L'ascension*. (version pour orchestre) Alphonse Leduc, Paris, 1948

Messiaen, Olivier - *O sacrum convivium*. Durand, Paris, 1937

Piston, Walter - *Orchestration*. Victor Gollancz (cinquième impression), Londres, 1969

Poulenc, Francis - *Sonate pour violoncelle et piano*. Heugel & Cie, Paris, 1949

Poulenc, Francis - *Sextuor*. Wilhelm Hansen, Copenhague, 1945

Poulenc, Francis - *Quatre motets pour un temps de pénitence*. Salabert, Paris, 1939

Poulenc, Francis - *Trois poèmes de Louise de Vilmorin*. Durand, Paris, 1937

Prokofiev, Sergueï - *Ala et Lolly, suite scythe (op. 20)*. Boosey & Hawkes, Londres, 1947

Ravel, Maurice - *Daphnis et Chloé*. Durand & Cie, Paris, 1913

Ravel, Maurice - *Sonate pour violon et piano*. Salabert, Paris, 1975

Stravinsky, Igor - *L'oiseau de feu*. Dover, New York, 1987

SONATE

pour

violoncelle et piano

Baptiste Cathelin
08 / 2013

Andante (♩ = 80)

Violoncelle

espress.

Andante (♩ = 80)

mf

Piano

p

Ped. Ped.

3

Vc.

P.

mf

Ped. Ped. Ped.

5

Vc.

mp *f*

P.

mp *p*

Ped. Ped. Ped.

Vc. *p* *f* *mf* *mp*

P. *p* *mp*

Ped. Ped.

Vc. *mf*

P. *mf*

Ped. Ped.

tremolo poco a poco

Vc. *p* *mf*

P. *p* *mf*

Ped. Ped.

13

Vc. *f* *mf*

P. *f* *mf*

sim.

Ped.

15

Vc. *rit.*

P. *rit.*

sim.

Ped.

17

Vc. *p* *mp dolce*

P. *p* *mp dolce*

A tempo

Ped.

19

Vc. *mf* *mp*

P. *mf* *mp*

Ped. | Ped. | Ped. | Ped.

21

Vc. *mf* *p* *f*

P. *mf* *f*

Ped. | Ped. | Ped. | Ped.

23

Vc.

P.

Ped. | Ped. | Ped. | Ped.

25

Vc.

meno f *f* *mf* *f* *mf* *f*

P.

meno f *f*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

27

Vc.

P.

mf *f*

Ped. Ped. Ped. Ped.

29

Vc.

pp

P.

p

Ped. Ped. Ped. Ped.

6
31

Vc.

p *mf*

P.

mf

Ped. Ped. Ped.

33

Vc.

f

P.

f

Ped. Ped.

35

Vc.

ff

8va

P.

ff

Ped.

36

Vc. *pp* *mp*

P. *pp* *mp* *8va*

Ped.

40

Vc. *pp* *p* *mf*

P. *mf*

Ped.

43 *accel.* *rall.* *A tempo*

Vc. *f*

P. *p* *pp*

Ped.

48

Vc. *p*

P. *p*

Ped. _____ | Ped. _____ | Ped. _____ | Ped. _____ | Ped. _____ | Ped. _____

52

Vc. *f*

P. *f*

Ped. _____ | Ped. _____ | Ped. _____ | Ped. _____ | Ped. _____

55

Vc. *più f*

P. *più f*

Ped. _____ | Ped. _____ | Ped. _____ | Ped. _____ | Ped. _____

(spiccato)

58

Vc.

ff *mf* *ff*

P.

ff

61

Vc.

mf *f* *mf*

P.

f

Red.

64

Vc.

f *mf*

P.

mp *f*

8va

Red.

66

Vc. *ff*

P. *ff*

subito p

69

Vc. *mf*

P. *mf*

Ped.

72

Vc. *f* *meno f*

P. *f* *meno f*

Ped.

74

Vc.

P.

f

f

Ped.

77

Vc.

P.

mf

mf

Ped.

80

Vc.

P.

f

mf

f

mf

Ped.

82

Vc.

p *f*

P.

p *f*

Ped. Ped.

84

Vc.

mf *f*

P.

mf *f*

Ped. Ped.

86

Vc.

mf *f*

P.

mf *f*

Ped. Ped.

88

Vc.

mf *f*

P.

mf *f*

Ped.

90

Vc.

mf

P.

mf

Ped.

92

Vc.

p

P.

p

Ped.

14
94

Vc. *mf* *f*

P. *mf* *f*

Ped. Ped.

96 **molto rit.** **A tempo**

Vc. *pp*

P. *pp*

Ped. Ped. Ped.

98

Vc. *mp* *p*

P. *mp* *p*

Ped. Ped. Ped.

100

Vc. *mf* *cresc.*

P. *mf* *cresc.*

Ped. Ped.

102

Vc. *f*

P. *f*

Ped. Ped. Ped. Ped.

104

Vc.

P. *f*

Ped. Ped.

105

Vc.

P.

Ped.

Musical score for measures 105-107. The system includes Violoncello (Vc.) and Piano (P.) parts. The Vc. part is in 5/4 time and features a melodic line with accents and slurs. The Piano part consists of two staves with triplets and slurs. Pedal markings are present at the bottom of the system.

106

Vc.

P.

ff

Ped.

Musical score for measures 106-107. The system includes Violoncello (Vc.) and Piano (P.) parts. The Vc. part is in 4/4 time and features a melodic line with accents and slurs. The Piano part consists of two staves with chords and a sextuplet. Pedal markings are present at the bottom of the system.

108

Vc.

P.

mf

f

Ped.

Musical score for measures 108-111. The system includes Violoncello (Vc.) and Piano (P.) parts. The Vc. part is in 4/4 time and features a melodic line with accents and slurs. The Piano part consists of two staves with chords and slurs. Pedal markings are present at the bottom of the system.

110

Vc.

P.

Ped.

mf

113

Vc.

P.

Ped.

116

Vc.

P.

Ped.

f

più f

119 *rit.* *A tempo*

Vc. *subito p* *f*

P. *subito p* *f*

Ped. *sim.* Ped. Ped.

122 *rit.*

Vc. *rit.*

P. *mf* *rit.*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

125 *A tempo*

Vc. *p* *mf cresc.*

P. *A tempo* *p* *mf cresc.*

Ped. Ped. Ped. Ped.

127

Vc.

f

P.

Ped.

molto rit.

129

Vc.

mf

p

molto rit.

P.

mf

p

Ped.

Soleil Noir

pour octuor de trombones

Baptiste Cathelin

Commande pour l'ensemble de trombones de la faculté de musique
de l'université de Montréal dirigé par David Martin

Soleil Noir

pour octuor de trombones

Baptiste Cathelin

Andante (♩ = 80)

Musical score for Trombone 1 through Trombone 8, measures 1 to 5. The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations. Trombone 1 starts with a half note rest, then plays a half note G4 (fp) in measure 2, followed by a half note F4 (pp) in measure 3, and a half note E4 (pp) in measure 4. Trombone 2 plays a half note G4 (fp) in measure 1, followed by a half note F4 (pp) in measure 2, a half note E4 (mf) in measure 3, and a half note D4 (pp) in measure 4. Trombone 3 plays a half note G4 (pp) in measure 1, followed by a half note F4 (pp) in measure 2, a half note E4 (p) in measure 3, and a half note D4 (pp) in measure 4. Trombone 4 plays a half note G4 (f) in measure 1, followed by a half note F4 (pp) in measure 2, a half note E4 (pp) in measure 3, and a half note D4 (pp) in measure 4. Trombone 5, 6, 7, and 8 have whole rests in measures 1 and 2, followed by a half note G4 (f) in measure 4.

Musical score for Trombone 1 through Trombone 8, measures 6 to 10. The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations. Trombone 1 plays a half note G4 (pp) in measure 6, followed by a half note F4 (pp) in measure 7, a half note E4 (pp) in measure 8, a half note D4 (p) in measure 9, and a half note C4 (p) in measure 10. Trombone 2 plays a half note G4 (pp) in measure 6, followed by a half note F4 (pp) in measure 7, a half note E4 (p) in measure 8, a half note D4 (mp) in measure 9, and a half note C4 (mf) in measure 10. Trombone 3 plays a half note G4 (fp) in measure 6, followed by a half note F4 (pp) in measure 7, a half note E4 (mp) in measure 8, and a half note D4 (mf) in measure 9. Trombone 4 plays a half note G4 (pp) in measure 6, followed by a half note F4 (pp) in measure 7, a half note E4 (pp) in measure 8, a half note D4 (p) in measure 9, and a half note C4 (p) in measure 10. Trombone 5 plays a half note G4 (p) in measure 6, followed by a half note F4 (p) in measure 7, a half note E4 (mf) in measure 8, and a half note D4 (p) in measure 9. Trombone 6 plays a half note G4 (p) in measure 6, followed by a half note F4 (p) in measure 7, a half note E4 (p) in measure 8, and a half note D4 (p) in measure 9. Trombone 7 and 8 have whole rests in measures 6 through 9, followed by a half note G4 (p) in measure 10.

11 H 3

Trb. 1 *p* *pp* *p* H

Trb. 2

Trb. 3 *mf* *p* H

Trb. 4

Trb. 5

Trb. 6

Trb. 7

Trb. 8

16

Trb. 1 *pp* *p* *pp* *p* *mf* *p* *mf*

Trb. 2 *pp* *p* *pp* *p*

Trb. 3 *pp* *p* *pp* *p*

Trb. 4 *pp* *p* *pp*

Trb. 5 *pp* *p* *pp* *p*

Trb. 6 *pp* *p* *pp* *p*

Trb. 7 *pp* *p* *pp* *p*

Trb. 8

21

Trb. 1 *p* *mf* *f*

Trb. 2 *f*

Trb. 3 *f*

Trb. 4 *mf* *f*

Trb. 5 *f*

Trb. 6 *f*

Trb. 7 *mf* *f*

Trb. 8 *f*

26

poco accel.

Trb. 1 *p* *mf* *p* *mf*

Trb. 2 *p* *mf* *p* *mf*

Trb. 3 *p* *mf* *p* *mf* *mp*

Trb. 4 *p* *mf* *p* *mf* *mp*

Trb. 5 *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Trb. 6 *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Trb. 7 *p* *mf* *mp*

Trb. 8 *mp*

31

Trb. 1 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

Trb. 2 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

Trb. 3 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p*

Trb. 4 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p*

Trb. 5 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* *mf*

Trb. 6 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* *mp*

Trb. 7 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

Trb. 8 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* *mp*



Più mosso (♩ = 90)

36

Trb. 1 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mp* *mf* *f*

Trb. 2 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* *mf*

Trb. 3 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf*

Trb. 4 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf*

Trb. 5 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *pp* *mf*

Trb. 6 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* *mf*

Trb. 7 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf*

Trb. 8 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf*

41

Trb. 1 *mf* *mp*

Trb. 2 *mp*

Trb. 3 *f* *mf* *f* *mp*

Trb. 4 *f* *mp*

Trb. 5 *p*

Trb. 6 *f* *mf* *p*

Trb. 7 *mp*

Trb. 8 *mp*



46

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3 *p*

Trb. 4 *p*

Trb. 5

Trb. 6

Trb. 7

Trb. 8 *p*

51

Trb. 1 *mf* *f*

Trb. 2 *mf* *f*

Trb. 3 *mf* *p* *f*

Trb. 4 *mf* *p* *f*

Trb. 5 *mf* *p* *f* *p* *f*

Trb. 6 *mf* *p* *f* *mf* *f* *p* *f*

Trb. 7 *mp* *mf* *fp* *fp*

Trb. 8 *mf* *fp* *fp*

56

Trb. 1 *p* *f* *p* *f*

Trb. 2 *p* *f* *p* *f* *mf* *f* *mf* *f*

Trb. 3 *fp* *f* *mf* *f*

Trb. 4 *fp* *f*

Trb. 5 *fp* *f*

Trb. 6 *fp* *f*

Trb. 7 *fp* *f*

Trb. 8 *fp* *f*

61

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Trb. 4

Trb. 5

Trb. 6

Trb. 7

Trb. 8

p < f

p < f

p < f

p < f

mf < f

mf < f

66

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Trb. 4

Trb. 5

Trb. 6

Trb. 7

Trb. 8

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mp

mp

p < mf

p < mf

p

p

p

p

rall.

72 Tempo primo 9

Trb. 1 *p* *espress.*

Trb. 2 *pp*

Trb. 3 *pp* \leftarrow *mp* *pp* \leftarrow *p* *pp*

Trb. 4 *pp* \leftarrow *mp* *pp* \leftarrow *p* *pp*

Trb. 5 *pp* \leftarrow *p*

Trb. 6

Trb. 7 *pp*

Trb. 8 *pp*

78

Trb. 1 *mf* *p* *mf*

Trb. 2 *mf* *p* *mf*

Trb. 3 *mf* *p* *mf*

Trb. 4 *mf* *p* *mf*

Trb. 5

Trb. 6

Trb. 7 *mf*

Trb. 8 *mf*

84

Trb. 1 *f* *mf* *f*

Trb. 2 *f* *mf* *f*

Trb. 3 *f*

Trb. 4 *f*

Trb. 5 *mp* *f* *p* *f*

Trb. 6 *mp* *f* *p* *f*

Trb. 7 *f* *mf*

Trb. 8 *f* *mf*

89

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Trb. 4

Trb. 5 *mf* *f*

Trb. 6 *mf* *f*

Trb. 7 *f*

Trb. 8 *f*

94

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Trb. 4

Trb. 5

Trb. 6

Trb. 7

Trb. 8

mf

f

mf

f

98

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Trb. 4

Trb. 5

Trb. 6

Trb. 7

Trb. 8

mf

f

mf

f

mf ff

mf ff

mf ff

mf ff

mf < f

mf < f

mf ff

mf ff

gliss.

gliss.

103

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Trb. 4

Trb. 5

Trb. 6
mf ff

Trb. 7
mf ff

Trb. 8
ff

mf ff *mf < f* *mf ff*

gliss.

gliss.

108

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Trb. 4

Trb. 5
mf < f

Trb. 6
mf < f

Trb. 7
f

Trb. 8
f

ff *mf < f ff* *mf — f ff* *f* *ff*

p *p* *f* *f*

gliss. *gliss.*

Nuit de Neige

poème de Guy de Maupassant

Guy de Maupassant
1850-1893

Musique de
Baptiste Cathelin

Adagio ♩ = 60

soprano

Piano

pp

Ped. _____

5

S. *p*

La gran-de plaine est blan - che, im-mo-bile et sans voix. _____

P. *p* *pp*

Ped. _____

9

S. *mf* *poco rit.* *pp* *A tempo* *p* *mf* *p*

Pas un bruit, pas un son; _____ tou-te vie est _____ é-tein - te

P. *mf* *pp* *p* *mf* *p* *pp*

Ped. _____

13 *mp* *p* *mf* *p*

S. *mp* *p* *mf* *p*

Mais on en - tend par - fois, comme un - e mor - ne plain - te,

P. *mp* *p* *mf* *p*

17 *mp* *mf* *p* *poco rit.* *A tempo*

S. *mp* *mf* *p*

Quel-que chien sans a - bri qui hurle au coin d'un bois. — Plus

P. *mp* *mf* *p*

21 *mf*

S. *mf*

de chan - sons dans l'air, sous nos pieds plus de chau - mes. L'hi -

P. *pp* *mf*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

23 *f* *mf* *p*

S. ver s'est a - bat - tu sur tou - te flo - rai - son; Des

P. *f* *mf*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

25 *mf* *p*

S. ar - bres dé - pouil - lés dres - sent à l'ho - ri - zon Leurs

P. *p* *mf*

Ped. Ped. Ped.

27 *mf* *p* *poco rit.*

S. sque - let - tes blan - chis ain - si que des fan - tô - mes

P. *p* *mf* *p*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

29 **A tempo** **poco rit.** **p**

S. **La**

P. **mf** **subito p** **pp**

Ped.

33 **A tempo** **mf** **p** **mp** **mf**

S. lune est large et pâle et sem-ble se hâ - ter. On

P. **p** **mf** **pp**

Ped.

36 **f**

S. di - rait qu'elle a froid dans le grand ciel aus - tère

P. **mf** **f**

Ped.

38 *mf* *p*

S. De son mor - ne re - gard Elle par - court la ter - re

P. *mp*

Ped.

41 *f* *mf* *poco rit.*

S. et vo - yant tout dé - sert s'em - presse à nous quit -

P. *mp* *f* *mf*

Ped.

43 *pp* *rit.*

S. ter.

P. *mp* *p* *f* *mp* *mf*

Ped.

45

S.

P.

p

pp

3

3

L'odyssée d'un songe

PRELUDE POUR ORCHESTRE N°5

Baptiste Cathelin

Andante ♩ = 80 **poco rit.** **A tempo**

Woodwinds: Piccolo, 2 Flûtes (1° solo), 2 Hautbois (1° solo), Clarinette en Si^b I, Clarinette en Si^b II, Clarinette basse en Si^b, 2 Bassons.

Brass: Cor en Fa I, Cor en Fa II, Cor en Fa III, Cor en Fa IV, 2 Trompettes en Si^b, Trompette en Si^b III, 2 Trombones, Trombone basse, Tuba.

Percussion: Timbales, Grosse caisse, Glockenspiel.

Keyboard: Piano, Harpe.

Strings: Violons I, Violons II, Altos, Violoncelles, Contrebasses.

Performance instructions: *p* expressif, *1° solo*, *pp*, *p* < *mp*, *pp* < *mp*, *p*.

Harp fingering: [Ré Do Si ♭ Mi Fa Sol La]

10 **1** poco rit. **2** A tempo

2 Fl. *à 2*
 2 Htb.
 Cl. I *pp*
 Cl. II *pp*
 Cl. B
 Bsn. I
 Bsn. II
 Cr. I *solo p espressif*
 Cr. II
 Cr. III
 Cr. IV
 2 Trp.
 2 Trb.
 Tba.

10 **1** poco rit. **2** A tempo

V. I
 V. II
 A.
 Vc.
 C. B.

19

3

2 Fl. *1° solo*
p chantant, expressif *mf* *pp*

2 Htb. *1° solo*
p chantant, expressif *mp*

Cl. I *en dehors*
p *mf* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *pp* *mp*

Cl. II *p* *mf* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *mp*

Cl. B *mf* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *pp* *mp*

Bsn. I *mp* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *mp*

Bsn. II *mp* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *pp* *mp*

Cr. I *pp* *p* *pp* *mp*

Cr. II *mf* *p* *pp* *mp*

Cr. III *p* *mf* *p* *pp* *p* *légèrement détaché*

Cr. IV *p* *mf* *p* *pp* *p* *légèrement détaché*

2 Trp.

Trb. I *pp* *pp* *p*

Trb. II *pp* *pp* *p*

Tba. *pp* *p*

Hp. *p* *mf* *f* *mf* *mf* [Mi b La b]

19

3

V. I *pp*

V. II *pp*

A. *pp* *un peu en dehors arco* *p* *mp*

Vc. *non div.*

C. B.

27 rit. 4 A tempo 5 à 2

2 Fl. 2 Htb. Cl. I Cl. II Cl. B Bsn. I Bsn. II Cr. I Cr. II Cr. III Cr. IV 2 Trp. Trb. I Trb. II Trb. B. Tba. Timb. Hp.

Mi ♯, La ♯ [Si ♯ Mi ♯ La ♯]

27 rit. 4 A tempo 5

V. I V. II A. Vc. C. B.

arco pizz. arco pizz.

poco rit. 6 A tempo

34

Picc. *f* 6 6 6

2 Fl. *mf* *f* 6 6 6

Htb. I *mp* *mf* *f* 6 6 6

Htb. II *mf* *f* 6 6 6

Cl. I *mf* *f* 6 6 6

Cl. II *mf* *f* 6 6 6

Cl. B *mf* *f*

Bsn. I *mf* *f*

Bsn. II *mf* *f*

Cr. I *mf* *f*

Cr. II *mf* *f*

Cr. III *mf* *f*

Cr. IV *mf* *f*

Trp. I *mf* *f*

Trp. II *f*

Trp. III *mf* *f*

Trb. I *mp* *mf* *f*

Trb. II *mp* *mf* *f*

Trb. B. *mp* *f*

Tba. *mf* *f*

Timb. *mf*

Gr. C. *f* l.v.

Glock. *f* 3 3 *pp*

Hp. *mf* 3 [Ré ♯ Do ♯ Fa ♯ Sol ♯]

poco rit. 6 A tempo

34

V. I *mp* *mf* *f* non div.

V. II *mf* *f* non div.

A. *mf* *f* non div.

Vc. *mf* *f* non div.

C. B. *mf* *f*

Musical score for a symphony orchestra, measures 39 to 42.

Measures 39-40: Piccolo (Picc.) rests. Flutes I and II (Fl. I, Fl. II) play sixteenth-note patterns with accents (*6*). Horns I and II (Htb. I, Htb. II) play sixteenth-note patterns with accents (*6*). Clarinets I and II (Cl. I, Cl. II) play sixteenth-note patterns with accents (*6*). Bassoon (2 Bsn., *à 2*) rests. Cor Anglais (Cr. I-IV) play whole notes. Trumpets I and II (Trp. I, Trp. II) rest. Trombones I, II, and Bass (Trb. I, Trb. II, Trb. B.) play whole notes. Tuba (Tba.) plays whole notes.

Measure 41: Flutes I and II continue with sixteenth-note patterns. Horns I and II continue with sixteenth-note patterns. Clarinets I and II continue with sixteenth-note patterns. Bassoon (2 Bsn., *à 2*) rests. Cor Anglais (Cr. I-IV) play whole notes. Trumpets I and II rest. Trombones I, II, and Bass play whole notes. Tuba plays whole notes. Piano (P.) and Harp (Hp.) rest.

Measure 42: Flutes I and II continue with sixteenth-note patterns. Horns I and II continue with sixteenth-note patterns. Clarinets I and II continue with sixteenth-note patterns. Bassoon (2 Bsn., *à 2*) rests. Cor Anglais (Cr. I-IV) play whole notes. Trumpets I and II rest. Trombones I, II, and Bass play whole notes. Tuba plays whole notes. Piano (P.) and Harp (Hp.) play chords with *mf* dynamics.

Measures 43-44: Piccolo (Picc.) rests. Flutes I and II (Fl. I, Fl. II) play sixteenth-note patterns with accents (*6*). Horns I and II (Htb. I, Htb. II) play sixteenth-note patterns with accents (*6*). Clarinets I and II (Cl. I, Cl. II) play sixteenth-note patterns with accents (*6*). Bassoon (2 Bsn., *à 2*) rests. Cor Anglais (Cr. I-IV) play whole notes. Trumpets I and II (Trp. I, Trp. II) rest. Trombones I, II, and Bass (Trb. I, Trb. II, Trb. B.) play whole notes. Tuba (Tba.) plays whole notes. Piano (P.) and Harp (Hp.) rest.

Measures 45-46: Flutes I and II continue with sixteenth-note patterns. Horns I and II continue with sixteenth-note patterns. Clarinets I and II continue with sixteenth-note patterns. Bassoon (2 Bsn., *à 2*) rests. Cor Anglais (Cr. I-IV) play whole notes. Trumpets I and II rest. Trombones I, II, and Bass play whole notes. Tuba plays whole notes. Piano (P.) and Harp (Hp.) rest.

Measures 47-48: Flutes I and II continue with sixteenth-note patterns. Horns I and II continue with sixteenth-note patterns. Clarinets I and II continue with sixteenth-note patterns. Bassoon (2 Bsn., *à 2*) rests. Cor Anglais (Cr. I-IV) play whole notes. Trumpets I and II rest. Trombones I, II, and Bass play whole notes. Tuba plays whole notes. Piano (P.) and Harp (Hp.) rest.

Measures 49-50: Flutes I and II continue with sixteenth-note patterns. Horns I and II continue with sixteenth-note patterns. Clarinets I and II continue with sixteenth-note patterns. Bassoon (2 Bsn., *à 2*) rests. Cor Anglais (Cr. I-IV) play whole notes. Trumpets I and II rest. Trombones I, II, and Bass play whole notes. Tuba plays whole notes. Piano (P.) and Harp (Hp.) rest.

Measures 51-52: Flutes I and II continue with sixteenth-note patterns. Horns I and II continue with sixteenth-note patterns. Clarinets I and II continue with sixteenth-note patterns. Bassoon (2 Bsn., *à 2*) rests. Cor Anglais (Cr. I-IV) play whole notes. Trumpets I and II rest. Trombones I, II, and Bass play whole notes. Tuba plays whole notes. Piano (P.) and Harp (Hp.) rest.

Measures 53-54: Flutes I and II continue with sixteenth-note patterns. Horns I and II continue with sixteenth-note patterns. Clarinets I and II continue with sixteenth-note patterns. Bassoon (2 Bsn., *à 2*) rests. Cor Anglais (Cr. I-IV) play whole notes. Trumpets I and II rest. Trombones I, II, and Bass play whole notes. Tuba plays whole notes. Piano (P.) and Harp (Hp.) rest.

Measures 55-56: Flutes I and II continue with sixteenth-note patterns. Horns I and II continue with sixteenth-note patterns. Clarinets I and II continue with sixteenth-note patterns. Bassoon (2 Bsn., *à 2*) rests. Cor Anglais (Cr. I-IV) play whole notes. Trumpets I and II rest. Trombones I, II, and Bass play whole notes. Tuba plays whole notes. Piano (P.) and Harp (Hp.) rest.

Measures 57-58: Flutes I and II continue with sixteenth-note patterns. Horns I and II continue with sixteenth-note patterns. Clarinets I and II continue with sixteenth-note patterns. Bassoon (2 Bsn., *à 2*) rests. Cor Anglais (Cr. I-IV) play whole notes. Trumpets I and II rest. Trombones I, II, and Bass play whole notes. Tuba plays whole notes. Piano (P.) and Harp (Hp.) rest.

Measures 59-60: Flutes I and II continue with sixteenth-note patterns. Horns I and II continue with sixteenth-note patterns. Clarinets I and II continue with sixteenth-note patterns. Bassoon (2 Bsn., *à 2*) rests. Cor Anglais (Cr. I-IV) play whole notes. Trumpets I and II rest. Trombones I, II, and Bass play whole notes. Tuba plays whole notes. Piano (P.) and Harp (Hp.) rest.

7

7

43 8 Picc. → Flûte III

Picc. *mp* *f* *mf*

Fl. I *mp* *mf* *f* *mf*

Fl. II *mp* *mf* *f* *mf*

2 Htb. *mp* *f* *mf*

Cl. I *mp* *f* *mf*

Cl. II *mp* *f* *mf*

Cl. B. *mp* *f* *mf*

2 Bsn. *mp* *f* *mf*

Cr. I *mp* *f* *mf*

Cr. II *mp* *f* *mf*

Cr. III *mp* *f* *mf*

Cr. IV *mp* *f* *mf*

2 Trp. *mp* *f* *mf*

2 Trb. *mp* *f* *mf* *p*

Trb. B. *mp* *f* *mf* *p*

Tba. *mp* *f* *mf*

Timb. *p* *f*

T. de B. *pp* *mf*

Fouet *f*

P. *mp* *mf* *f*

Hp. *mf* *f*

V. I *mp* *f* *mf*

V. II *mp* *f* *mf*

A. *mp* *f* *mf*

Vc. *mp* *f* *mf* *f*

C. B. *mp* *f* *mf*

trem. poco a poco

tremolo poco a poco

1° 3 tr#

à 2

8^{va}

Reo

47 9 solo

Fl. I *p* *mf* *p* *expressif* *mf*

Fl. II *p* *mf* *p*

Fl. III *p*

Htb. I *p* *mf*

Cl. I *p* *mf* *p doux* *en dehors*

Cl. II *p* *mf* *p doux* *en dehors*

Cl. B *p* *mf*

2 Bsn. *p* *mf* *p* *à 2*

Cr. I *p*

Cr. II *p*

Cr. III *p*

Cr. IV *p*

2 Trp. *p*

2 Trb. *p*

Tba. *p*

P. *p*

47 9

V. I *p* *pp*

V. II *p* *pp*

A. *p*

Vc. *p*

C. B. *p*

molto rit. 10 A tempo

53

Fl. I *f*

Fl. II *pp* 6

Fl. III *pp* 6

Htb. I *pp*

Cl. I *mp* *p* *mp* *p* 3 6 6

Cl. II *mp* *p* *mp* *p* 6 6

Bsn. I *mp* *p* *pp*

Bsn. II *mp* *p* *pp*

Cr. I *mp* *pp*

Cr. II *mp* *pp*

Cr. III *pp*

Cr. IV

2 Trp.

2 Trb.

Hp. *p* *mf* *p* gliss. [Ré ♯ Do ♯ Si ♯ Fa ♭ Sol ♯]

molto rit. 10 A tempo

53

V. I *pp* 3

V. II *mf* *p* *mf* *p* 3

A. *mf* *p* *mf* *p* non div.

Vc. *mf* 3 *p* *mf* 3 *p*

C. B. *mp* *p*

58

Fl. I *mp* *p* *mp* *p* *pp*

Fl. II *mp* *p* *mp* *p* *pp*

Fl. III *mp* *p* *pp*

Htb. I *p* *pp*

Cl. I *mp* *p* *mp* *p* *pp*

Cl. II *mp* *p* *mp* *p* *pp*

Bsn. I *mp* *p*

Bsn. II *mp* *p*

Cr. I *mp* *p*

Cr. II *mp* *p*

Cr. III *mp* *p*

Cr. IV *p*

2 Trp. -

2 Trb. -

Cel. *p* *mp*

Hp. *gliss.*

[Si ♭ Mi ♭ Fa ♯]

58

V. I *mp* *p* *mp*

V. II *mp* *p* *mp*

A. *mp* *p*

Vc. *mp* *p*

C. B. *mp* *p* *pp*

61 **11**

2 Fl. *p* *mp* *mf* *f*

Fl. III *p* *mp* *mf* *f*

2 Htb. ^{1°} *p* *mp* *mf* *f* ^{à 2}

2 Cl. ^{à 2} *p* *mp* *mf* *f*

Bsn. I *f*

Bsn. II *f*

Cr. I *p* *mp* *mf* *f*

Cr. II *p* *mp* *mf* *f*

Cr. III *p* *mp* *mf* *f*

Cr. IV *p* *mp* *mf* *f*

2 Trp. ^{1°} *p* *mf*

2 Trb. *mf* ^{à 2}

Hp.

61 **11**

V. I *f*

V. II *f*

A. *p* *mp* *mf* *f*

Vc. *mf* *mf* *f*

C. B. *mf* *f*

12

65

Fl. I *mf* *p*

Fl. II *mf* *p*

Fl. III *mf* *p*

2 Htb. *mf* *p* 1°

Cl. I *mf* *p*

Cl. II *mf* *p*

2 Bsn. *mf* *p* 1°

Cr. I *mf* *p*

Cr. II *mf* *p*

Cr. III *mf* *p*

Cr. IV *mf* *p*

2 Trp. *p dolce* *pp*

Trp. III *p dolce* *pp*

2 Trb.

Tri. *p* l.v.

Hp. *p* [Do # Sol # La b]

65

12

V. I *p dolce* *pp* *p dolce*

V. II *p dolce* *pp* *p dolce* *mf*

A. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

C. B. *mf* *p* *pp*

69 **13**

Fl. I *mf* *p* *mf* *p* *mp* *mf* *p* *mf*

Fl. II *mf* *p* *mf* *pp* *mp* *mf* *p* *mf*

Fl. III *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

2 Htb. -

Cl. I *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Cl. II *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Cl. B *pp* *mp*

2 Bsn. *p* *à 2*

Cr. I *mp* *pp*

Cr. II *pp* *mp*

Cr. III *pp* *mp*

Cr. IV -

2 Trp. -

2 Trb. -

Tri. *pp* *p*

Cel. *p* *mf* *gliss.* *[sur touches noires]*

Hp. -

69 **13**

V. I *pp* *p* *p* *mp* *pp* *p* *pp* *p*

V. II *pp* *mp* *pp* *mp* *p* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

A. *pizz.* *arco* *p* *pp* *p* *pp* *mp* *pp*

Vc. *très expressif (f)*

C. B. *pizz.* *p*

73 14

Fl. I *p* *pp*

Fl. II *p*

Fl. III *pp* *p*

2 Hrb.

Cl. I

Cl. II *pp* *mp* *mp* *pp*

Cl. B *pp* *mp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Bsn. I *p*

Bsn. II

Cr. I *p* *pp* *p* *mf*

Cr. II *p* *pp* *p* *mf*

Cr. III *p* *mf*

Cr. IV *p* *mf*

2 Trp.

2 Trb.

73 14

V. I

V. II *p* *mp*

A. *p* *mp*

Vc. *p*

C. B. *arco* *p*

78

15

Fl. I

Fl. II

Fl. III

2 Htb.

Cl. I

Cl. II

Cl. B

Bsn. I

Bsn. II

Cr. I

Cr. II

Cr. III

Cr. IV

2 Trp.

Trp. III

2 Trb.

Timb.

C. Cl.

Tri.

Hp.

[Do:]

78

15

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

84 16 Allegro ♩ = 160

Fl. I *mf* *pp*

Fl. II *mf* *pp*

Fl. III *mf* *pp*

2 Htb.

Cl. I *mf* *pp*

Cl. II *mf* *pp*

Cl. B *mf* *p* *f*

Bsn. I *p* *f* *mf espress.* *f* *p*

Bsn. II *mf* *f* *mf espress.* *f* *p*

Cr. I *mf* *pp* *mf* *f*

Cr. II *mf* *mp* *mf* *f*

Cr. III *mp* *mf* *f*

Cr. IV *mf* *f*

2 Trp.

Trb. I *p* *f*

Trb. II *p* *f*

Trb. B. *f* *mf*

Tba. *mf* *espress.* *p* *f* *p*

Timb. *pp* *fp* *f*

Gr. C.

Fouet *f*

84 16 Allegro ♩ = 160

V. I *arco* *pp* *f*

V. II *mf* *pp* *p* *f*

A. *unis.* *mf* *p* *f*

Vc. *unis.* *mf* *p* *f*

C. B. *pp* *f*

93

17

2 Fl.

2 Htb.

Cl. I

Cl. II

Bsn. I

Bsn. II

Cr. I

Cr. II

Cr. III

Cr. IV

2 Trp.

2 Trb.

Tba.

Timb.

P.

93

17

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

100 18

2 Fl. *f*

Fl. III *f*

2 Htb. *f*

Cl. I *mf* *f* *mf*

Cl. II *mf* *f* *mf*

Bsn. I *mf* *f* *mf*

Bsn. II *mf* *f* *mf*

Cors. I, II *p* *f*

Cors. III, IV *p* *f*

2 Trp.

2 Trb. *mf*

Trb. B. *mf*

Timb. *f* *p*

T. de B. *p* *mf* *pp*

Tri. *p*

100 18

V. I *f* *p* *f* *mf*

V. II *mf* *f* *p* *f* *mf* *pizz.*

A. *mf* *f* *p* *f* *mf* *pizz.*

Vc. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *pizz.*

C. B. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *pizz.*

105

Fl. I *mf* *f*

Fl. II *mf* *f*

Fl. III *mf* *f* Flûte III - Picc.

Htb. I *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Bsn. I *f*

Bsn. II *f*

Cr. I *f*

Cr. II *f*

Cr. III *f*

Cr. IV *f*

Trp. I *p* *mf* *mf* senza sord.

Trp. II

Trp. III

2 Trb.

Timb.

T. de B.

Tri.

105

V. I *f* non div.

V. II *f* non div.

V. II arco pizz. arco pizz. arco *f*

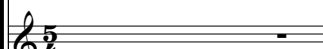
A. unis. arco pizz. arco pizz. arco *f*

Vc. arco pizz. arco pizz. arco *f*

C. B. arco pizz. arco pizz. arco *f*

III 19


2 Fl.  $\frac{2}{4}$

Hrb. I  $\frac{2}{4}$

Cl. I  $\frac{2}{4}$

Cl. II  $\frac{2}{4}$

Bsn. I  $\frac{2}{4}$

Bsn. II  $\frac{2}{4}$

Cr. I  $\frac{2}{4}$

Cr. II  $\frac{2}{4}$

Cr. III  $\frac{2}{4}$

Cr. IV  $\frac{2}{4}$

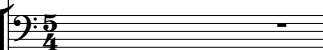
Trp. I  $\frac{2}{4}$

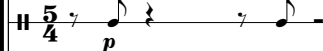
Trp. II  $\frac{2}{4}$

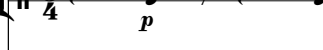
Trp. III  $\frac{2}{4}$

2 Trb.  $\frac{2}{4}$

Tba.  $\frac{2}{4}$

Timb.  $\frac{2}{4}$

T. de B.  $\frac{2}{4}$

Cymb.  $\frac{2}{4}$

19

V. I  $\frac{2}{4}$

V. II  $\frac{2}{4}$

A.  $\frac{2}{4}$

Vc.  $\frac{2}{4}$

C. B.  $\frac{2}{4}$

115 20

Picc. *mf*

Fl. I *f* *mf*

Fl. II *f* *mf*

2 Htb. *f*

Cl. I *f* *mf*

Cl. II *f* *mf*

Cl. B *mf*

Bsn. I *p*

Bsn. II

Cr. I *mf* *f*

Cr. II *mf* *f*

Cr. III *mf* *f*

Cr. IV *f*

Trp. I *p*

Trp. II *p*

Trp. III

2 Trb.

Tba. *p*

Timb. *f*

Gr. C. *mp*

115 20

V. I *mf*

V. II *mf*

A. *mf*

Vc. *mf*

C. B. *mf*

Picc. *ff*

Fl. I *ff*

Fl. II *ff*

Htb. I *p* *ff*

Htb. II *p* *ff*

Cl. I *ff*

Cl. II *ff*

Cl. B *ff*

Bsn. I *ff*

Bsn. II *ff*

Cr. I *ff*

Cr. II *ff*

Cr. III *ff*

Cr. IV *ff*

Trp. I

Trp. II *mf*

Trp. III *mf*

Trb. I *p* *ff*

Trb. II *mf* *ff*

Trb. B. *ff*

Tba. *p* *ff*

T.-t. *p* *f* *pp*

Tri. *pp*

Hp. *ff*

[Mi : Sol :]

V. I *ff*

V. II *ff*

A. *ff*

Vc. *ff*

C. B. *ff*

125 **21** *molto rit.* *molto rit.*

Picc.

Fl. I

Fl. II

Htb. I

Htb. II

Cl. I

Cl. II

Cl. B

2 Bsn. *à 2*

Cr. I

Cr. II

Cr. III

Cr. IV

Trp. I *ff*

Trp. II *ff*

Trp. III *ff*

2 Trb. *à 2*

Trb. B. *ff*

Tba. *p* *ff*

Timb. *ff* *pp*

Tri. *mf* *p*

P. *ff*

Hp. *sw*

125 **21** *molto rit.* *molto rit.*

V. I

V. II

A.

Vc. *p* *ff* *pp*

C. B. *p* *ff* *pp*

130 rit. 22 A tempo

Picc.

Fl. I

Fl. II

Htb. I

Htb. II

Cl. I

Cl. II

Cl. B

2 Bsn.

Cr. I

Cr. II

Cr. III

Cr. IV

Trp. I

Trp. II

Trp. III

2 Trb.

Trb. B.

Tba.

Timb.

Cymb.

Tri.

P.

Gr. C

[étouffez / damp]

130 rit. 22 A tempo

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

P R É S A G E S

Baptiste Cathelin

Composé entre le 01/10/13 et le 15/11/13 pour la lecture
de l'Orchestre de l'Université de Montréal le 10/01/14

INSTRUMENTATION

3 Flûtes (III. jouant aussi le Piccolo) 2 Hautbois 2 Clarinettes en <i>si</i> ♭ 1 Clarinette basse en <i>si</i> ♭ 2 Bassons	Fl./Picc. Htb. Cl. Cl. B. Bsn.	<i>3 Flutes (III. plays also the Piccolo)</i> <i>2 Oboes</i> <i>2 Clarinets in B ♭</i> <i>1 Bass Clarinet in B ♭</i> <i>2 Bassoons</i>
4 Cors en <i>fa</i> 3 Trompettes en <i>si</i> ♭ 2 Trombones 1 Trombone basse 1 Tuba	Cor. Trp. Trb. Trb. B. Tba.	<i>4 Horns in F</i> <i>3 Trumpets in B ♭</i> <i>2 Trombones</i> <i>1 Bass Trombone</i> <i>1 Tuba</i>
<u>Percussion I</u> Xylophone, Glockenspiel, Timbales, Grosse Caisse	Perc. Xylo. , glock. Timbales, G.C.	<u>Percussion I</u> <i>Xylophone, Glockenspiel,</i> <i>Timpani, Bass Drum</i>
<u>Percussion II</u> Cloches tub. , Triangle Cymbales susp. , 4 Tom	Cl. Tub. , Triangle Cymb. susp. , Tom	<u>Percussion II</u> <i>Tub. Bells, Triangle</i> <i>Suspended Cymbal , 4 Tom</i>
<u>Percussion III</u> Vibraphone, Caisse claire	Vibra. , C. cl.	<u>Percussion III</u> <i>Vibraphone, Snare drum</i>
Piano (jouant aussi Célesta)		<i>Piano (plays also the Celesta)</i>
Harpe		<i>Harp</i>
Cordes		<i>Strings</i>

Partition transposée - pas en *do*

/Transposed Score - not in C

PRÉSAGES

Baptiste Cathelin

Allegro ♩ = 120

The score is for a symphony orchestra and includes the following parts:

- Woodwinds:** Piccolo, 2 Flûtes (a2), 2 Hautbois, 2 Clarinettes en Si^b, Clarinette basse en Si^b, 2 Bassons.
- Brass:** Cors en Fa I, II; Cors en Fa III, IV; 2 Trompettes en Si^b; Trompette en Si^b III; 2 Trombones; Trombone basse; Tuba.
- Percussion:** Xylo. mailloches médiums; C. cl. avec timbre.
- Keyboard:** Celesta; Piano.
- Strings:** Violons I, Violons II, Altos, Violoncelles, Contrebasses.

The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The tempo is marked **Allegro** with a metronome marking of ♩ = 120. The woodwinds and piccolo play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic. The strings play a sustained harmonic texture, with the violins marked *pp* and *free bowing*. The piano part features a *ff* dynamic in the first half and a *f* dynamic in the second half. The percussion includes a xylophone and a cymbal with a gong.

1 2

Picc. *f*

2 Fl. *f*

2 Htb. *f* a 2

2 Cl. *f* a 2

2 Bsn.

Cors. I, II *mf* a 2 *gliss.* *ff*

Cors. III, IV *mf* a 2

2 Trp. *mf* con sord.

2 Trb.

Perc. G.C. *mf* *f*

Tom *mf* *f*

f

P. *f*

1 2 non div.

V. I *f* non div.

V. II *f* non div.

A. *f* non div.

Vc. *f* non div.

C. B. *f* divisi

14

Picc.

2 Fl.

2 Htb.

2 Cl.

Cl. B

2 Bsn.

mf *f*

Cors. I, II

Cors. III, IV

2 Trp.

2 Trb.

Perc.

Vibra. sans moteur

mf *f*

P.

f

Hp.

ff

C₂, D₂, E₂, F₂, G₂, A₂, B₂

14

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

mf *f*

3 4

20

Picc. *ff* *f*

2 Fl. *ff* *f*

2 Htb. *f < ff* *ff* *f*

2 Cl. *mf < ff* *mf* *f* *mf* *f* *f*

Cl. B *mf* *ff* *f* *mf* *f* *mf* *f* *f*

Bsn. I *mf* *ff* *f* *mf* *f* *mf* *f* *f*

Bsn. II *mf* *ff* *f* *mf* *f* *mf* *f* *f*

Cors. I, II *a 2* *mf* *ff* *f* *mf* *f* *f* *ff*

Cors. III, IV *a 2* *mf* *ff* *f* *mf* *f* *f* *ff*

Trp. I *senza sord.* *f < ff* *f* *mf* *ff*

Trp. II *senza sord.* *mf < ff* *f* *mf* *ff*

Trp. III *mf < ff* *f*

2 Trb. *a 2* *f*

Tba. *f*

Perc. **Timbales** *f*
C. cl. *pp* *f*

P. *f* *Re0*

Hp. *F2* *ff*

3 4

20

V. I *f* *mf* *f* *sul G*

V. II *f* *mf* *f* *sul G*

A. *f* *mf* *f* *mf* *f* *f*

Vc. *f* *mf* *f* *p* *mf* *f*

C. B. *unis.* *f*

26 5

Picc.

2 Fl.

2 Htb.

2 Cl.

Cl. B

Bsn. I

Bsn. II

Cors. I, II

Cors. III, IV

2 Trp.

2 Trb.

Tba.

Perc.

mf *f* *mf* *f*

26 5

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

31 6

Picc. *f*

2 Fl. *f*

2 Htb. *f*

2 Cl. *f* a 2

Bsn. I *f*

Bsn. II *f*

Cors. I, II *f* a 2

Cors. III, IV *f* a 2

2 Trp. *f*

2 Trb. *f* a 2

Trb. B. *f*

Tba. *f*

Perc. Cymb.Sus. *pp* *mf*

V. I *f* *mf* *f* *port.*

V. II *f* *mf* *f*

A. *f* *mf* *f*

Vc. *f* *mf* *f* *port.*

C. B. *f*

35 7

Picc. *ff*

2 Fl. *ff*

2 Htb. *ff*

Cl. I *ff*

Cl. II *ff*

Cl. B *f* *ff*

2 Bsn. *f* *ff*

Cors. I, II *f* *ff*

Cors. III, IV *f* *ff*

2 Trp. *mf*

Trp. III *mf*

2 Trb. *ff*

Trb. B. *ff*

Tba. *ff*

Perc. *pp* *mf* *f*

P. *f* *ff*

Ed.

35 7

V. I *meno f* *ff*

V. II *meno f* *ff*

A. *meno f* *ff*

Vc. *meno f* *ff*

C. B. *f*

tremolo poco a poco --- non div.

tremolo poco a poco --- non div.

tremolo poco a poco --- non div.

tremolo poco a poco --- non div.

div.

40

Picc. 2+4/4

2 Fl. 2+4/4

2 Htb. 2+4/4

Cl. I 2+4/4

Cl. II 2+4/4

Cl. B 2+4/4

2 Bsn. 2+4/4

Cors. I, II 2+4/4

Cors. III, IV 2+4/4

2 Trp. 2+4/4

2 Trb. 2+4/4

Perc. 2+4/4

Cel. 2+4/4

P. 2+4/4

V. I 2+4/4

V. II 2+4/4

A. 2+4/4

Vc. 2+4/4

C. B. 2+4/4

p *mf* *p* *f* *p* *f* *pp* *pp*

solo tr# *solo tr#* *solo tr#* *lentement puis accel.* *6* *3* *3* *3*

F → F# *Vibra. sans moteur* *p* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

pizz. *free bowing*

45

Picc. *f* 3

2 Fl. *f* 6 3

2 Htb.

Cl. I *f* 6 3

Cl. II *f* 3

Cl. B *niente*

2 Bsn.

Cors. I, II

Cors. III, IV

2 Trp.

2 Trb.

Perc. *mf*

C. cl. *p* *mf*

Cel.

P. *f*

45

V. I *mf* pizz.

V. II *mf* pizz.

A. *mf* arco

Vc. *mf* arco

C. B.

47 8 Picc. → Flûte III

Picc. *f*

2 Fl. *f* a 2 *mf* 6

2 Htb.

2 Cl. *mf* a 2 *f* 5 *mf*

Cl. B

Bsn. I *mf*

Bsn. II *mf*

Cor. I *fp* *f*

Cor. II

Cor. III

Trp. I

Trp. II con sord. *p*

Trp. III con sord. *p*

2 Trb.

Perc. *f* *mf* E → E♭, B → B♭

Cel. *mf*

Hp. *mf* C♯, E♯, F♯, A♯ E♯

47 8

V. I *mf*

V. II *mf*

A. *mf*

Vc. *mf*

C. B.

50

Picc. $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

2 Fl. $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

2 Htb. $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

2 Cl. $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ a 2 *f*

Cl. B. $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ *f*

Bsn. I $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Bsn. II $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Cor. I *mf* $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ *f*

Cor. II *mf* $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ *f*

Cor. III $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf*

Trp. I *mf* $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ *f*

Trp. II $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Trp. III $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

2 Trb. $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* a 2 *f*

Trb. B. $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ *f*

Tba. $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ *f*

Perc. $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f*

Cel. *mf* $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ *f*

P. $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Hp. *mf* $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ *f* Eb, F \flat , G \flat , B \flat

50

V. I $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

V. II $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

A. $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f*

Vc. $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f*

C. B. $\frac{2+3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ *f* unis. *f*

53

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Fl. III *mf*

2 Htb. *mf*

Cl. I *mf*

Cl. II *mf*

Bsn. I

Bsn. II

Cor. I *mp*

Cor. II *mp*

2 Trp.

2 Trb.

Perc. *p*

Hp. *f*

Detailed description: This block contains the first system of a musical score. It features ten staves for woodwinds and brass, percussion, and harp. The woodwinds (Flutes I, II, III, Clarinets I, II, Bassoons I, II, Cori I, II) are marked *mf* or *mp*. The harp is marked *f*. The percussion is marked *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

53

V. I

V. II

A.

Vc. solo

Vc. *mf* *espress.* *f*

C. B. *mf*

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It features six staves for strings. The Violins I and II are playing a rhythmic pattern. The Viola is silent. The Violoncello solo and Violoncello are marked *mf* and *f* respectively, with the instruction *espress.* above the Cello staff. The Contrabass is marked *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

60

Fl. I *f* *mf* *pp*

Fl. II *f* *mf* *pp*

Fl. III *f* *pp*

2 Htb.

2 Cl. *f* *p*

Cl. B *mp* *p*

Bsn. I *p*

Bsn. II *p*

Cor. I *mf* *mp* *p*

Cor. II *mf* *mp* *p*

2 Trp.

2 Trb. *p*

Perc. *mf* *p*
E♭ → E♯, B♭ → B♯

P. *p*
Ped.

Hp. *mf*
C♯, E♯, F♯, G♯, A♯, B♯

60

10 Lento ♩ = 60

V. I *p*

V. II *p*

A. *mf* *p* unis. pizz. *p*

Vc. *mf* *p* pizz. *p*

C. B. *p* *mp*

68 **poco rall.** **11 A tempo** (♩ = 60)

Fl. I *pp*

Fl. II *pp*

Fl. III *pp*

2 Htb.

2 Cl.

Bsn. I *solo*
p espress.

Bsn. II

Cor. I

Cor. II

2 Trp.

2 Trb.

P. *pp*

Hp. *p*

68 **poco rall.** **11 A tempo** (♩ = 60)

V. I *arco pp* (sul. D)

V. II *arco pp*

A. *arco pp*

Vc. *arco pp*

C. B. *free bowing*

73

Fl. I *p* *mp* *mp* *mf*

Fl. II *p* *mp* *p* *mf*

Fl. III *mf*

Htb. I *p* *mp* *p* *mf*

Htb. II *mf*

Cl. I *pp* *p* *mf*

Cl. II *p* *mf*

Cl. B *mf*

Bsn. I *mp* *mf*

Bsn. II *mf*

Cor. I *mp* *mf*

Cor. II *mp* *mf*

Cor. III *mp* *mf*

Cor. IV *mp* *mf*

2 Trp. *mf*

2 Trb. *mf*

Hp. *p* *gliss.* *ff*

73

V. I *p* *mf*

V. II *p* *mf*

A. *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

C. B. *p* *pizz.* *mf* *div. arco* *mf*

12

80

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Htb. I

Htb. II

Cl. I

Cl. II

Cl. B

Bsn. I

Bsn. II

Cor. I

Cor. II

Cor. III

Cor. IV

2 Trp.

Trb. I

Trb. II

Trb. B.

Tba.

80

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

mp

mf

p

mp

mf

p

mp

mf

p

pp

84 13

Fl. I *p* *mf*

Fl. II *p* *mf*

Fl. III *mf*

Htb. I *p*

Htb. II

Cl. I *mf* 3 3 3

Cl. II *mf* 3 3

Bsn. I

Bsn. II

Cor. I *mp*

Cor. II

Cor. III *mp*

2 Trp.

Trb. I

Trb. II

Trb. B.

Tba.

Perc. triangle *pp*

84 13

V. I 3

V. II 3

A.

Vc. div. *mf*

C. B. *mf*

87

Fl. I *f* 3 3 3 3 3 3

Fl. II *f* 3 3 3 3 3 3

Fl. III *f* 3 3 3 3 3 3

Htb. I *f*

Htb. II *f*

Cl. I *f* 3 3 3 3 3 3

Cl. II *f* 3 3 3 3 3 3

Bsn. I *f* 3 3 3 3

Bsn. II *f* 3 3 3 3

Cor. I *mf*

Cor. II *mf*

Cor. III *mf*

2 Trp.

Trb. I

Trb. II

Trb. B. *mf*

Tba. *mf*

Perc. *p* *glock.* 3 3 3 3 *pp*

V. I *f*

V. II *f*

A. *f* tremolo mesuré (♩♩♩)

Vc. *f* unis. 3 3 3 3

C. B. *f* unis. arco

89

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Htb. I

Htb. II

Cl. I

Cl. II

Bsn. I

Bsn. II

Cor. I

Cor. II

Cor. III

2 Trp.

2 Trb.

Trb. B.

Tba.

Perc.

Cl tub.

89

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

p

mf

f

pp

tremolo mesuré

3

a 2

ped.

93

Fl. I
Fl. II
Fl. III
Htb. I
Htb. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Cor. I
Cor. II
Cor. III
2 Trp.
2 Trb.
Trb. B.
Tba.

93

p

*mf*³

p

mf

pp

mf

mp

mf

mp

mp

mp

p

p

p

93

V. I
V. II
A.
Vc.
C. B.

93

mf

mf

mf

mf

99 **14**

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Htb. I

Htb. II

Cl. I

Cl. II

2 Bsn.

Cor. I

Cor. II

Cor. III

2 Trp.

2 Trb.

Perc.

Vibra. (sans moteur)
arco
avec pédale
mf
Ped.

Cel.

p
Ped.

99 **14**

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

Gliss. sul D

pp

div.

free bowing

pp

pp

pp

pp

mp

free bowing

pp

102

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Htb. I

Htb. II

Cl. I

Cl. II

2 Bsn.

Cor. I

Cor. II

Cor. III

2 Trp.

2 Trb.

Perc.

Cel.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

pp

p

mp

pp

p

mf < *f*

p

pp

Reo.

Reo.

Gliss. sul G

Gliss. sul G

Gliss. sul G

"Seagull effect" sul. A gliss. poco accel. rit. gliss.

105

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Htb. I

Htb. II

Cl. I

Cl. II

2 Bsn.

Cor. I

Cor. II

Cor. III

2 Trp.

2 Trb.

Perc.

Cel.

Hp.

105

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

free bowing

div.

mf

p

mf

p

mf

p

pp

mf

p

"Seagull effect" sul. A gliss. poco accel. rit. gliss.

109

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Fl. III *mf*

Htb. I *p* *mf*

Htb. II *mf*

Cl. I *mf*

Cl. II *mf*

Cl. B *mf* *f*

Bsn. I *mf* *f*

Bsn. II *mf* *f*

Cor. I *pp* con sord.

Cor. II *pp* con sord.

Cor. III *p* con sord.

2 Trp.

Trb. I

Perc. C. cl. *p* *mf* *p*

Cel. *pp*

Hp. *pp* *mf*

109

V. I *p*

V. II *pp*

A. *pp* unis.

Vc. *mf* *f*

C. B. *mf* *p*

15 Allegro ♩ = 120

112

Fl. I *p* *mf*

Fl. II *p* *mf*

Fl. III *p* *mf*

Htb. I *mf*

Htb. II *mf*

Cl. I *p* *mf*

Cl. II *p* *mf*

Cl. B *mf* *p* *f*

Bsn. I *mf*

Bsn. II *mf*

Cor. I *mf* *mp* senza sord.

Cor. II *mf* *mp* senza sord.

Cor. III *mf*

2 Trp. *mf* *p* *mf* senza sord.

Trp. III *mf* *p* senza sord.

Trb. I *mf* *p*

Perc. Timbales *mp*

mf

P. *p* *mf* *gliss.* *mp* *f*

112 15 Allegro ♩ = 120

V. I *mf* *p* *mf*

V. II *mf*

A. *mf*

Vc. *mf*

C. B. unis. *mf*

Fl. I *p* *mf* *7*

Fl. II *p* *mf* *6*

Fl. III *p* *mf* *6*

2 Htb. *mf*

2 Cl. *mf*

2 Bsn. *mf*

Cor. I *mf* *mp*

Cor. II *mf* *mp*

Cor. III

2 Trp.

Trb. I

Trb. II

Tba.

P. *mf*

Hp. *mp* *gliss.*
F₂, G₂, A₂, B₂

V. I *mp* *6*

V. II *pizz.*

A. *pizz.*

Vc. *pizz.*

C. B. *pizz.*

120

Fl. I

Fl. II

Fl. III

2 Htb. ^{a2}

2 Cl. ^{a2}

Cl. B _{mf}

2 Bsn.

Cor. I

Cor. II

Cor. III _{mf} senza sord.

2 Trp.

Trb. I

Trb. II

Tba. _{mp}

Perc. ^{Xylo.} _{mp}

Hp. _f

120

V. I _{mf} _{mp} _{mf} _{mp} _{mf} _{mp}

V. II _{mp} _{mf} _{mp} _{mf} _{mp} _{mf}

A.

Vc. _{arco}

C. B. _{arco}

2 Fl. *a2* *f* *7*

Fl. III *f* *7*

2 Htb. *a2* *f*

Cl. I *f* *mf* *f* *5* *tr*

Cl. II *f* *mf* *f* *5* *tr*

Cl. B *f* *mf* *f* *tr*

2 Bsn. *a2* *f* *a2*

Cor. I *f*

Cor. II *f*

Cor. III *f*

Cor. IV *mf* *f*

Trp. I *mf* *fp* *f*

Trp. II *mf* *fp* *f*

Trb. I *mf* *fp* *f*

Trb. II *mf* *fp* *f*

Trb. B. *mf* *fp* *f*

Tba. *f*

Perc. *Timbales* *p*

P. *f*

V. I *mf* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

V. II *mp* *f* *mf* *f* *mf* *f*

A. *arco* *mf* *f*

Vc. *f*

C. B. *div.* *f*

127

Fl. I

Fl. II

Fl. III

2 Htb.

Cl. I

Cl. II

Cl. B.

Bsn. I

Bsn. II

Cor. I

Cor. II

Trp. I

Trp. II

Trb. I

Trb. II

Trb. B.

Perc.

P.

Detailed description of the woodwind and percussion section: This section contains staves for Flutes I, II, and III; Horns I, II, and Baritone; Clarinets I, II, and Bass Clarinet; Bassoons I and II; Cori I and II; Trumpets I and II; Trombones I, II, and Bass; and Percussion. The woodwinds play a melodic line with triplets and dynamic markings of *mf*, *f*, and *mf*. The bassoons and bass clarinet play a rhythmic accompaniment. The percussion part features a steady eighth-note pattern with dynamic markings of *mf* and *p*. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines.

127

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

Detailed description of the string section: This section contains staves for Violins I and II; Viola; Violoncello; and Contrabass. The Violins play a melodic line with triplets and dynamic markings of *mf* and *f*. The Viola part includes the instruction "non div.". The Violoncello and Contrabass parts provide harmonic support with chords and moving lines.

133 18

Fl. I *f*

Fl. II *f*

Fl. III *f*

2 Htb. *f*

Cl. I

Cl. II

Cl. B

Bsn. I *mf*

Bsn. II *mf*

Cor. I *mf*

Cor. II *mf*

Trp. I

Trp. II

Trb. I *mf* *f*

Trb. II *mf* *f*

Trb. B. *mf* *f*

Perc. *f*

P.

Hp. C#, Eb, G#, Bb

133 18

V. I *f*

V. II *mf* div.

A. jeté

Vc.

C. B.

138

Fl. I
Fl. II
Fl. III
2 Htb.
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Cor. I
Cor. II
Trp. I
Trp. II
Trb. I
Trb. II
Trb. B.
Perc.
Hp.

This musical score block covers measures 138 to 142. It includes parts for Flutes I, II, and III (all silent), Horns 2, Clarinets I and II, Bassoons I and II, Cori I and II, Trumpets I and II, Trombones I, II, and Bass, Percussion (Vibraphone), and Piano. The woodwinds and percussion parts feature melodic lines with dynamic markings such as *p*, *mf*, and *mp*. The piano part features a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. The brass parts are mostly silent, with some activity in the Horn 2, Trumpet I, and Trombone I parts.

138

V. I
V. II
A.
Vc.
C. B.

This musical score block covers measures 138 to 142 for the string section, including Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Violins I and II parts have melodic lines with dynamic markings of *v* (vibrato). The Viola part has a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *v*. The Violoncello and Contrabass parts have sparse accompaniment with dynamic markings of *v*.

143 II

2 Fl. *mf* *f*

Fl. III *mf* *f*

2 Htb. *mf* *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

2 Bsn. *a 2*

Cor. I

Cor. II

Trp. I *mp* *mf*

Trp. II *mp* *mf*

2 Trb. *a 2* *mp* *mf*

Trb. B. *mp* *mf*

Perc. *f*

P. *p* *f*

Hp.

143

V. I *f*

V. II *f* unis.

A. *f*

Vc. *f*

C. B. *f*

147

2 Fl.

Fl. III

2 Htb.

Cl. I

Cl. II

Cl. B.

2 Bsn.

Cor. I

Cor. II

Cor. III

Cor. IV

Trp. I

Trp. II

2 Trb.

Trb. B.

Tba.

Perc.

Cymb. susp.

p

f

P.

Hp.

C₃, E₃, F₃, B₃

147

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

152 20

2 Fl. *p* *f* *mf*

Fl. III *p* *f* *mf*

Htb. I *p* *f* *mf espress.*

Htb. II *p* *f*

2 Cl. *a 2* *p* *f* *mf*

Cl. B

Bsn. I *mf espress.*

Bsn. II *mf*

Cor. I

Cor. II

Cor. III

Cor. IV

Trp. I

Trp. II

2 Trb. *p* *f*

Trb. B.

Tba. *f* *mf*

Perc. *f* *mf* *étouffer*

P.

Hp. *mf* *f* *gliss.*

152 20

V. I *mp*

V. II *mp* *div.* *mf*

A. *jeté* *mf*

Vc. solo *f espress.*

Vc. *mf*

C. B. *mf*

157

2 Fl.

Fl. III

Htb. I

Htb. II

2 Cl.

Cl. B

Bsn. I

Bsn. II

Cor. I

Cor. II

Cor. III

Cor. IV

Trp. I

Trp. II

2 Trb.

Trb. B.

Tba.

Perc.

157

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

2 Fl.

Fl. III

2 Htb.

Htb. I

Htb. II

2 Cl.

Bsn. I

Bsn. II

Cor. I

Cor. II

Cor. III

Cor. IV

Trp. I

Trp. II

Trb. I

Trb. II

Trb. B.

Tba.

Perc.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

jeté

unis.

169

2 Fl. *f* *a 2* *ff*

Fl. III *f* *ff*

2 Htb. *ff* *a 2*

Htb. I *ff*

Htb. II *ff*

2 Cl. *f* *a 2* *ff*

Bsn. I

Bsn. II

Cor. I *ff*

Cor. II *ff*

Cor. III *ff*

Cor. IV *ff*

Trp. I

Trp. II

Trb. I *f*

Trb. II *f*

Trb. B. *f*

Tba. *f*

Perc. *f*

169

V. I *ff*

V. II *ff*

A. *ff*

Vc. *ff*

C. B. *ff*

22

175

2 Fl. *a₂*

Fl. III

Htb. I

Htb. II

2 Cl. *a₂*

Cl. B *ff*

2 Bsn. *ff* *a₂*

Cors. I, II *a₂*

Cors. III, IV *a₂*

2 Trp. *f*

Trp. III *f*

Trb. I

Trb. II

Trb. B. *f*

Tba. *ff* *f*

Perc. *ff* *f*

22

175

V. I *non div.* *f* *div.* *mf*

V. II *non div.*

A. *non div.*

Vc. *non div.*

C. B. *f*

182

2 Fl. *mf* *ff*

Fl. III *mf* *ff*

Htb. I *f* *ff* *f* *ff*

Htb. II *f* *ff* *f* *ff*

2 Cl. *mf* *ff*

Cl. B *f* *ff*

2 Bsn. *f* *ff*

Cors. I, II *ff*

Cors. III, IV *ff*

2 Trp. *ff* *mf* *f* *ff*

Trp. III *ff* *mf* *f* *ff*

Trb. I *ff* *mf* *f* *ff* *gliss.*

Trb. II *ff* *mf* *f* *ff* *gliss.*

Trb. B. *f* *ff* *gliss.*

Tba. *mf* *ff*

Perc. *p* *f* *G.C.*

P. *ff* *gliss.*

182

V. I *ff* *f* *ff* *unis.*

V. II *f* *ff* *non div.*

A. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

C. B. *ff*

Transposed score - Not in C

Video file : "ENT #072 Rev2 3.26"

Video format : 29.97 FPS

Pre-roll start = 01:23:53:13

Cue start = 01:23:57:13

CUE 1

Plasma Leak

Action / Suspense

Baptiste Cathelin

4/4 ♩ = 120

2

en dehors —

f

sempre f

Cor en Fa I

Cor en Fa II

Trompette en Sib

Trombone basse

fp

4/4 ♩ = 120

2

Violon 1

mf

Violon 2

mf

Alto

mf

f

Violoncelle

f avec force

Contrebasse

f

3 4 5

Cl. B

Cr.

Cr.

Trp.

Trb. B.

pp *f* *mf* *ff*

f *p* *mf* *ff*

f *mf* *ff*

ff *mf* *ff*

solo espress.

solo espress.

3 4 5

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

p *mf* *ff*

p *mf* *ff*

p *mf* *ff*

ff

mf *ff*

Transposed Soce - Not in C

Video file : "ENT #072 Rev2 3.26"

Video format : 29.97 FPS

Pre-roll start = 01:39:39:01

Cue start = 01:39:43:02

CUE 2

Cooperation and loss

Baptiste Cathelin

A $\frac{4}{4}$ ♩ = 119

2 3

Cor anglais

Clarinete en Sib

Cor en Fa I
doux, lointain
p

Cor en Fa II

Trompette en Sib

Trombone

A $\frac{4}{4}$ ♩ = 119

2 3

Violon 1
pp ————— *p*

Violon 2
pp ————— *p*

Alto
pp ————— *p*

Violoncelle

Contrebasse

4 **B** 5 6 7

Cr. ang.

Cl.

Cr.

Cr.

Trp.

Trb.

pp

p

pp

p dolce

solo (overdub)

f dolce, espress.

4 **B** 5 6 7

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

mp

mp

mp

mp

pizz.

mp

8 9 10 11

Cr. ang.

Cl.

Cr. *p* *pp* *mf* *solo espress.*

Cr. *mp*

Trp. *pp*

Trb. *pp* *p*

8 9 10 11

V. 1 *mf*

V. 2 *mf*

A. *pp* *p* *mf*

Vc. *mf*

C. B. *arco* *p* *mf*

12 **C** 13 14 15

Cr. ang.

Cl. *solo espress.*
mf *p*

Cr. *pp*

Cr. *pp*

Trp.

Trb. *pp*

12 **C** 13 14 15

V. 1 *mp*

V. 2 *mp*

A. *p* *mp*

Vc. *p* *mp espress.*

C. B. *mp*

16 17 18 19 20

Cr. ang.

Cl.

mf > *pp* *mf* *p* > *mf* > *pp*

Cr.

Cr.

Trp.

Trb.

16 17 18 19 20

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

mf *mp* *mf* *mf* *mp* *mf* *mf* *mf*

21 22 23 24

Cr. ang.

Cl.

Cr.

Cr.

Trp.

Trb.

21 22 23 24

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

25 26 27 28

Cr. ang.

Cl.

Cr.

Cr.

Trp.

Trb.

mf *p* *mf*

25 26 27 28

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

mf *mf* *mf*

mf *f* *p*

mf

solo.
espress.

29 30 31 32

Cr. ang.

Cl. → Cl. Basse

p *mf* niente

29 30 31 32

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

p *mf* *mp*

p *mf* *mp*

p *mf* *mp*

mf *f* *mp*

p *mf* *mp*

33 34 35 **D** 36 37

Cr. ang. *mf*

Cl. *mp espress.* Cl. basse

Cr. *p dolce*

Cr. *p dolce*

Trp.

Trb.

33 34 35 **D** 36 37

V. 1 *f mp*

V. 2 *f mp*

A. *f mp* en dehors

Vc. *f mp espress.*

C. B. *f mp*

38 39 40 41 42

Cr. ang.

Cl. B.

Cr.

Cr.

Trp.

Trb.

This section of the score covers measures 38 to 42. The instruments listed are Cor Anglais (Cr. ang.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), two Cornets (Cr.), Trumpets (Trp.), and Trombones (Trb.). The Cor Anglais part features a melodic line with dynamics *p* and *mf*. The Clarinet in B-flat part has a melodic line with dynamics *mf* and *mp*. The two Cornet parts play sustained notes with dynamics *mf* and *mp*. The Trumpet and Trombone parts are marked with rests.

38 39 40 41 42

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

This section of the score covers measures 38 to 42. The instruments listed are Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola (A.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (C. B.). The Violin 1 part has a melodic line with dynamics *mf* and *mp*. The Violin 2 part has a melodic line with dynamics *mf* and *mp*. The Viola part has a melodic line with dynamics *mf* and *mp*. The Violoncello part has a melodic line with dynamics *mf* and *mp*. The Double Bass part has a melodic line with dynamics *mf* and *mp*.

43 **E** 44 45 46 47 11

Cr. ang.

Cl. B.

Cr.

Cr.

Trp.

Trb.

This block contains the musical score for woodwinds and brass instruments. It includes staves for Cor Anglais (Cr. ang.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), two Cornets (Cr.), Trumpet (Trp.), and Trombone (Trb.). The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. A dynamic marking of *ff* is present in the Cor Anglais part starting at measure 45. The Clarinet in B-flat part has dynamic markings of *mf* and *mp*. The two Cornet parts have a dynamic marking of *mf*. The Trumpet and Trombone parts are marked with a flat line, indicating they are silent.

43 **E** 44 45 46 47

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

This block contains the musical score for string instruments. It includes staves for Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola (A.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C. B.). The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. Dynamic markings of *mf* and *mp* are used throughout the score. The Viola part is written in alto clef.

48 49 50 51 52

Cr. ang.

Cl. B

Cr.

Cr.

Trp.

Trb.

This section of the score covers measures 48 to 52. It includes parts for Cor Anglais (Cr. ang.), Clarinet in B-flat (Cl. B), two Cornets (Cr.), Trumpet (Trp.), and Trombone (Trb.). The Cor Anglais part features a melodic line with a dynamic shift from *f* to *mf* at measure 49. The Clarinet in B-flat part has a rhythmic accompaniment of eighth notes, also with a dynamic shift from *f* to *mf*. The two Cornet parts play sustained notes with a dynamic shift from *f* to *mf*. The Trumpet and Trombone parts are marked with a flat line, indicating they are silent during these measures.

48 49 50 51 52

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

This section of the score covers measures 48 to 52. It includes parts for Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola (A.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (C. B.). The Violin 1, Violin 2, and Viola parts play sustained notes with a dynamic shift from *f* to *mf* at measure 49. The Violoncello part has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *f espress.*. The Double Bass part plays sustained notes with a dynamic shift from *f* to *mf* at measure 49.

53 54 55 **F** 56 57

Cr. ang.

Cl. B.

Cr.

Cr.

Trp.

Trb.

53 54 55 **F** 56 57

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

58

59

60

61

G

62

Cr. ang.

Cl. B

Cr.

Cr.

Trp.

Trb.

mp *niente* *solo espress.* *mf*

58

59

60

61

G

62

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

mf

63 64 65 66

Cr. ang.

Cl. B

Cr.

Cr.

Trp.

Trb.

63 64 65 66

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

67 68 69 70

Cr. ang.

Cl. B

Cr.

Cr.

Trp.

Trb.

p

pp niente

67 68 69 70

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

p

pp

Transposed score - Not in C

Video file : "ENT #072 Rev2 3.26"

Video format : 29.97 FPS

Pre-roll start = 01:11:05:16

Cue start = 01:11:10:05

CUE 3

Accident on board

Baptiste Cathelin

A $\frac{5}{4}$ $\text{♩} = 129$ 1 $\frac{4}{4}$ 2 3

Hautbois

Clarinette basse en Sib

Cor en Fa I

Cor en Fa II

Trompette en Sib

Trombone

A $\frac{5}{4}$ $\text{♩} = 129$ 1 $\frac{4}{4}$ 2 3

Violon 1

Violon 2

Alto

Violoncelle

Contrebasse

2

B

4

5

6

7

Htb.

Cl. B

Cr.

Cr.

Trp.

Trb.

ff

fp

fp

fp

solo

f espress.

B

4

5

6

7

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

ff

C

8

9

10

Htb.

Cl. B

Cr.

Cr.

Trp.

Trb.

f

mf espress.

solo

C

8

9

10

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

mf

mf

mf

mf

11

D

12

3/4

13

14

4/4

Htb.

Cl. B

Cr.

Cr.

Trp.

Trb.

11

D

12

3/4

13

14

4/4

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

4/4 E

15

16

17

18

5

Htb.

Cl. B

Cr.

Cr.

Trp.

Trb.

mf

mf

pp

mf

4/4 E

15

16

17

18

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

mf

mf

mf

mf

mf

19

2/4

20

5/4

21

4/4 **F**

solo 3

22

Htb.

Cl. B

Cr.

Cr.

Trp.

Trb.

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

f *espress.*

mp

pp

p

mp

pp

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp

mf

23 **5/4** 24 **4/4** 25

Htb. *pp*

Cl. B *mf* *f*

Cr. *mf* *f*

Cr. *mf espress.* *f*

Trp.

Trb.

23 **5/4** trem. poco a poco 24 **4/4** 25

V. 1 trem. poco a poco *f*

V. 2 trem. poco a poco *f*

A. trem. poco a poco *f*

Vc. trem. poco a poco *f*

C. B. trem. poco a poco *f*