Université de Montréal

Feuillets pour un album didactique :

Analyse de quatre œuvres dont 3 Fugues et la « Fantasia Quasi Variazione »

Par

Jesse Fournier

Faculté de musique

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de maître en musique

Juin 2014

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Mémoire intitulé :

Feuillets pour un album didactique :

Analyse de quatre œuvres dont 3 Fugues et la « Fantasia Quasi Variazione »

Présenté par :

Jesse Fournier

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Résumé et mots Clés

Le but de ce document est d'offrir une analyse détaillée de trois fugues et d'une pièce pour orchestre de chambre, pièces composées entre 2013 et 2014 et qui constituent le sommet d'une démarche compositionnelle visant la gradation de difficulté d'écriture et d'exécution.

Leur analyse comprend : une explication détaillée de leur position dans l'album, une explication du ou des concepts qui les sous-tendent en plus d'une analyse des différentes sections de toutes les pièces.

Mots clés : Formes, fugues, composition, analyse, orchestre.

Summary and Key Words

The purpose of this document is to offer a detailed analysis of three fugues and a piece for orchestra, all of which were composed between 2013 and 2014. They represent for me the culmination of an approach to composition organised around gradations of difficulty, both for the composer and the performer.

The analysis includes a detailed explanation of the place each piece occupies in the whole collection, an explanation of the concepts behind these compositions and a detailed analysis of every section in each piece.

Key Words : Forms, fugue, composition, analysis, orchestra.

Table des matières

Résumé et mots clefs en français iii

Résumé et mots clefs en anglais iii

Table des matières iv

Liste des figures vi

Liste des tableaux ix

Remerciements x

Introduction 1

Chapitre 1 –Analyse des fugues à 3, à 4, et à 6 4

A – Introduction/conception 4

B – Analyse de la fugue à 4 7

C – Déconstruction du sujet et contre-sujet/ Répartition des motifs 10

D – Analyse de la fugue à 3 19

E - Déconstruction du sujet et contre-sujet/ Répartition des motifs 21

F – Analyse de la fugue à 6 27

G - Déconstruction du sujet et contre-sujet/ Répartition des motifs 29

Chapitre 2 – Analyse de la « Fantasia Quasi Variazione » **38**

A – Genèse de l'œuvre. 38

B – Analyse de la première section. 42

C - Analyse de la deuxième section. 44

D – Analyse de la troisième section. 45

E – Analyse de la quatrième section. 47

F – Analyse de la cinquième section. 50

G – Parenthèse sur la nomination de la pièce. 54

H – Analyse de la sixième section. 55

I - Analyse de la septième section. 60

J – Deux parenthèses conceptuelles à propos de la Sixième dimension. 65

K – Analyse de la huitième section. 67

L - Analyse de la neuvième section. 69

M - Analyse de la dixième section. 73

N - Analyse de la onzième section. 77

O – Conclusion et perspectives compositionnelles. 80

Conclusion 82

Bibliographie / Médiagraphie 83

Liste des figures

Figure 1 – Sujet de la fugue à 4 7

Figure 2 – Contresujet de la fugue à 4 8

Figure 3 – Second contresujet de la fugue à 4 9

Figure 4 – Motif 1 10

Figure 5 – Inversion du sujet 10

Figure 6 – Sujet en augmentation et diverses doublures 11

Figure 7 – Réduction du second épisode (voix basses) 11

Figure 8 – Canon isolé 12

Figure 9 – Canon dans la partition 12

Figure 10 – Transition de la voix de soprano dans la partition 13

Figure 11 – Motif servant de pont dans l'exposition isolé 14

Figure 12 – Dernier épisode dans la partition 15

Figure 13 – Canon dans le retour au ton principal 16

Figure 14 – Motif en croches de la tête du thème 17

Figure 15 – Dernières mesures de la fugue à 4 18

Figure 16 – Sujet de la fugue à 3 19

Figure 17 – Contresujet de la fugue à 3 20

Figure 18 – Second Contresujet de la fugue à 3 20

Figure 19 – Motif en croches continues du premier cs. isolé 21

Figure 20 – Premier épisode 21

Figure 21 – Motif démarrant syncopes du s. isolé 22

Figure 22 - Motif en croches continues du premier cs. isolé 22

Figure 23 – Mesures 20 à 25 23

Figure 24 – Mesures 25 à 27 24

Figure 25 – Mesures 28 et 29 24

Figure 26 – Dernières mesures de la fugue à 3 26

Figure 27 – Sujet de la fugue à 6 27

Figure 28 – Contresujet de la fugue à 6 28

Figure 29 – Motif en contretemps 29

Figure 30 – Motif diatonique 30

Figure 31 – Mesures 31 à 35 30

Figure 32 – Mesures 35 à 39 avec violoncelles isolés 31

Figure 33 – Mesures 43 à 46 sans C.B. 32

Figure 34 – Mesures 54 à 57 avec Vcs. et Cbs. isolés 33

Figure 35 – Mesures 54 à 58 avec Vns. I & II isolés 34

Figure 36 – Dernières mesures du développement avec Cbs. isolées 34

Figure 37 – Motif discret de l'exposition 35

Figure 38 – Dernières mesures du développement avec Vcs. isolés 35

Figure 39 - Dernières mesures du développement avec Vns. I & II isolés 35

Figure 40 - Vue d'ensemble des deux premières pages De la *« Fantasia quasi variazione »* 43

Figure 41 – « Thème » principal à la clarinette. 44

Figure 42 – Réduction du premier plan de la troisième section 45

Figure 43- Analyse des accents et rythmes du « thème » 48

Figure 44 – Réduc. du premier plan de la quatrième section 49

Figure 45 – Réduc. du premier plan de la cinquième section 51

Figure 46 – Réduc. De l'arrière plan de la cinquième section 53

Figure 47 - Réduc. du premier plan de la sixième section 57

Figure 48 – Réduc. des cordes des dernières mesures de la sixième section. 59

Figure 49 – Réduction/brouillon de la septième section 61

Figure 50 – Mise en page clarifiant les évènements de la septième section 63

Figure 51 – Réduc. de la huitième section 68

Figure 52 - Mise en page clarifiant les évènements de la fin de la neuvième section. 70

Figure 53 - Mise en page clarifiant les évènements de la dixième section 75

Figure 54 – Réduction du canon de la onzième section 77

Liste des tableaux

Distribution des pièces à l'intérieur de l'album	3
Matériel canonique de la sixième section	56
Matériel canonique de la dixième section	74
Résumé de l'ensemble des variations	80

Remerciements

Je tiens à remercier particulièrement mon oncle Raymond Labelle pour son enseignement gratuit à mes débuts et sa grande générosité, mon professeur de guitare Jean-François Bolduc qui a su me convaincre d'auditionner au second tour qui m'a mené au Cégep Marie-Victorin. Je tiens aussi à remercier Hugues Leclair et Sylvain Caron qui m'ont rattrapé lors de mon inscription au baccalauréat, ce qui m'a permis de rencontrer et de travailler avec mon protecteur et ami, Alan Belkin.

Je tiens aussi à remercier ma famille pour leur soutien financier, Jonathan Peter Leclerc pour ses hébergements et sa vaillance, mon père Benoit Fournier, mes amis Frédéric Venne, Félix Gauthier et Alexis Saucier pour leurs encouragements continus.

Introduction

Ce mémoire a pour but d'expliquer la façon dont s'insèrent, par des analyses détaillées, 3 fugues (la « fugue à 4 », la « fugue à 3 » et la « fugue à 6 ») et une pièce pour petit orchestre (la « fantasia quasi variazione ») dans un album contenant une multitude de pièces.

L'album est destiné à un usage didactique et de salon.

L'aspect didactique du dit album repose sur une idée, la voici :

Que, lors de l'élaboration d'un langage musical personnel, une grande variété musicale, à travers plusieurs pièces différentes, pourrait être exigée et qu'une gradation de difficulté d'exécution et de composition entre les pièces serait une façon originale d'établir et de mettre à l'épreuve ce langage personnel. Cette variété serait commandée, entre autres, par : des contraintes précises de textures, de mondes harmoniques, d'idées et de formes.

Son usage est dit « de salon », car, comme pour la plupart des « feuillets d'album », ce sont des pièces courtes qui ne demandent pas une virtuosité exceptionnelle ou associée à un style particulier. D'où le nom : *Feuillets pour un album didactique*.

Je me suis appuyé sur une solide tradition d'ouvrages à tendance didactique et/ou qui exploitaient la gradation comme principe compositionnel. Ces ouvrages sont, entre autres : les deux livres du *clavier bien tempéré* et les 371 *chorals* de Jean-Sébastien Bach , les *111 Canons dans toutes les tonalités majeures et mineures* pour piano de Max Reger, *« Ludus Tonalis »* et les *« Kammermusik »* de Paul Hindemith, les *Mikrokosmos* de Béla Bartók, la

diversité et la quantité des œuvres comprenant différents systèmes de hauteurs dans l'œuvre d'Alois Hába, les *« Musica ricercata »* de György Ligeti et les *Játékok* de György Kurtág pour établir des repères qui bénéficiaient à la fois de la tradition et d'un caractère d'exhaustivité à l'intérieur de leur langage propre.

C'est pourquoi j'ai essayé moi-même, en toute humilité, d'établir un langage personnel, mais en tout point robuste par l'exercice de cet album gradué.

L'album est divisé en 3 grandes parties :

La première partie se nomme : « pièces simples sur des idées simples ». Ces pièces traitent souvent d'une seule texture en particulier, explorent l'influence d'un seul intervalle sur l'aspect mélodique ou harmonique, etc. Elles sont souvent susceptibles d'être adaptées à un autre instrument (ou instruments ou ensembles, selon le cas) et leur durée est généralement courte.

La seconde partie explore comment la notation ou un concept musical relié à la notation peut influencer de façon plus ou moins radicale une composition. C'est ce que j'appelle des « bifurcations notationnelles ».

La troisième est constituée « d'excursions formelles », c'est-à-dire d'explorations, à travers un langage personnel, de formes musicales anciennes ou nouvelles basées sur des idées musicales ou extramusicales.

La distribution des pièces à l'intérieur de l'album suit le modèle suivant :

Distribution des pièces à l'intérieur de l'album

Pièces simples sur des idées simples		
Nom	texture	idée exploitée
4 petites études pour caisse claire	rythmique	pièces exclusivement rythmiques
2 petites pièces pour cor anglais	monodique	mélodies originales exploitant des ambitus restreints
Petite élégie pour contrebasse seule	monodique	cordes ouvertes comme ponctiations et pédales
pièce pour violon en mode lydien	monodique	mélodie d'un ambitus entre 1 et 2 octaves
pièce pour piano	homorythmique	quintes parallèles modales
pièce pour piano - prelude en re	homorythmique	harmonie mirroir/formules mélodiques superposées
Fanfare (I)	mélodie accompagnée	quintes parallèles mélodiques
Fanrare (III)	mélodie accompagnée	quartes parrallèles mélodiques
pièce pour piano	mélodie accompagnée	secondes mineures parallèes mélodiques
pièce pour piano	mélodie accompagnée	rencontres de secondes mélodique
pièce pour piano	mélodie accompagnée	secondes majeures mélodiques
3 Chorals - Pensée à l'aube (3 voix)	Homophonique	dispositions verticales de 2des, 4tes et 5tes
3 Chorals - Pensée pour les morts (5 voix)	polyphonique	disposition verticales de 2des majeures et mineures
3 Chorals - Pensée d'amour (4 voix)	homophonique	dispositions verticales de 2des majeures et 3ces
pièce pour piano	multiples	3 mondes harmoniques sur une unique idée mélodique

Bifurcations notationnelles		
Nom	instrumentation	idée exploitée
Quintette a vents (incomplet)	Quintette a vents	Suite dans différents types de mesures
"Dame de pique"	Orchestre a cordes	mesures irrégulières ayant une incidence formelle
Canons - I - Sens droit	3 Altos	Canon strict
Canons - II - inversion	2 Violons	Altérations obligées
Canons - III - a la demi mesure		
Canons - IV - au quart de mesure		
Canons - V - Canon sans mode		Altération selon harmonie

Excursions Formelles		
Nom	Instrumentation	Idée exploitée
D'apres "ivan le terrible" d'Ilya Repine	Piano	Illustration musicale
Sonate pour piano	Piano	Sonate sur une diffraction harmonique
Fugue par 4	Piano	Fugue dont l'exposition est à la tierce mineure
Fugue par 3	Piano	Fugue dont l'exposition est à la tierce majeure
Fugue par 6 sur un thème de Ben Monder	Orchstre à cordes	Fugue dont l'exposition est à la seconde majeure
Fantasia Quasi Variazione	Orchestre de chambre	pièce sur la narration:"imagining the tenth dimension"

Chapitre 1 - Analyse des fugues à 3, à 4 et à 6

A – introduction/conception

Vers la fin de l'album, j'ai prévu une place spéciale pour quelques fugues qui exploreraient toutes un concept commun à travers la forme traditionnelle de la fugue simple.

Certains ensembles de fugues très réussies, notamment celles du *Clavier bien tempéré* de Bach, celles faisant partie du *« Ludus Tonalis »* d'Hindemith et celles constituant l'op.87 de Chostakovitch ont été composées et distribuées selon le concept traditionnel de tonalité et des tons relatifs. Cependant, c'est un concept plus contraignant à propos de sujets et des types de modulations, comme l'est, par exemple, la fugue dans la *musique pour cordes percussions et célesta* de Béla Bartók qui m'intéressait. Cette dernière n'offrait pas, cependant, la perspective de plusieurs fugues, bien que son concept générateur fût suffisamment discriminant des modulations et de l'invention mélodique à adopter. Je me suis, après m'être inspiré longuement de ces pièces, à réfléchir à une idée qui me permettrait de générer à la fois plusieurs fugues, mais aussi des schémas de modulations et des types de sujets précis.

Le concept pour composer les fugues a découlé de la coordination d'une observation et cette idée. L'observation concernait le nombre de voix participant à l'élaboration des fugues : la plupart des fugues sont écrites à trois, quatre ou cinq voix, certaines à six voix et très peu à deux voix.

J'ai conjugué cette observation, sur les fugues nouvelles et anciennes, et cette contrainte d'écriture et l'idée suivante m'est venue : et si j'utilisais les types de modulations pour déterminer le nombre de voix permis pour l'écriture d'une ou l'autre de ces fugues?

De là, trois modèles de fugues ont été pensés : une fugue modulant à la tierce majeure, qui nécessiterait 3 voix pour animer les différents pôles mélodiques reconduisant à la tonique, soit : *do, mi, sol* # ou *la b* (si nous sommes en *do*).

Une fugue modulant à la tierce mineure, nécessitant 4 voix pour animer les différents pôles mélodiques reconduisant à la tonique, soit : *do, mi b, fa*# ou *sol b* et *la* (si nous sommes en *do*).

Et une fugue à six voix modulant à la seconde majeure, nécessitant 6 voix pour animer les différents pôles mélodiques reconduisant à la tonique, soit : *do, ré, mi, fa*# ou *sol b, sol*# ou *la b* et *la* # ou *si b* (si nous sommes en *do*).

Les autres types de modulation ont été écartés, car certaines généraient un trop grand nombre de voix (les modèles modulant à la seconde mineure, à la quarte et à la quinte auraient requis douze voix, ce qui aurait fait des fugues férocement longues), la texture à cinq voix n'avait aucun modèle intervallique unique qui permettait de revenir à la tonique et celui qui modulait au triton créait une texture qui répondait plutôt à la définition d'une invention à deux voix qu'à la fugue, si l'on se fie à la majorité des cas du même nom.

À partir de ces contraintes, j'ai préétabli un caractère pour chaque fugue dans le but de créer des caractères aussi différents que possible, suivant la prémisse qu'elles formeraient un tout cohérent, mais diversifié, dans la logique de l'album didactique.

D’abord, la « fugue à 4 » serait une sorte de musique nocturne, à caractère sombre, utilisant un tempo modéré. Ensuite, la « fugue à 3 » serait une fugue courte, énergique, à tempo rapide, le nombre de voix offrant cette opportunité. Finalement, la « fugue à 6 » serait la fugue la plus longue, méditative, mais lumineuse, de tempo lent, sans motifs extravagants, le nombre de voix obligeant une certaine austérité pour ne pas surcharger la texture. À partir de ce point, l’ensemble des évènements dans les fugues était fixé : Tons à parcourir, harmonies à utiliser, durée.

Dans les pages suivantes, j’analyserai les différents thèmes, décortiquerai les motifs, plus ou moins nombreux et plus ou moins élaborés, qui les caractérisent, les différents procédés mis en place aux différents endroits lors des fugues et à mettrai en lumière comment, dans le détail, elles réussissent à joindre les contraintes particulières à un langage personnel à travers le procédé d’écriture rigoureux qu’est la fugue.

B – Analyse de la *Fugue à 4*

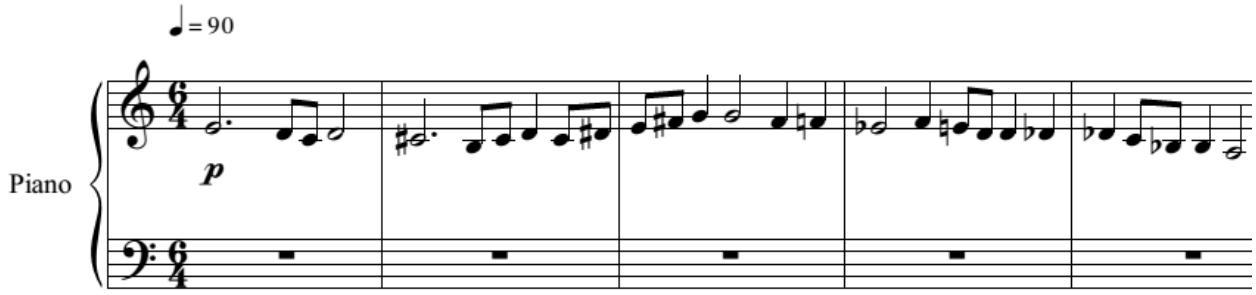
La première des trois Fugues que j'ai composée a été la *« fugue à 4 »*, les contraintes étaient :

- Une musique à caractère sombre, de tempo modéré.
- À 4 parties.
- Dont chacune module à la tierce mineure lors de l'exposition.

L'instrument choisi pour l'élaboration de cette pièce a été le piano.

J'ai donc commencé par écrire le thème que voici :

Figure 1 – Sujet de la fugue à 4



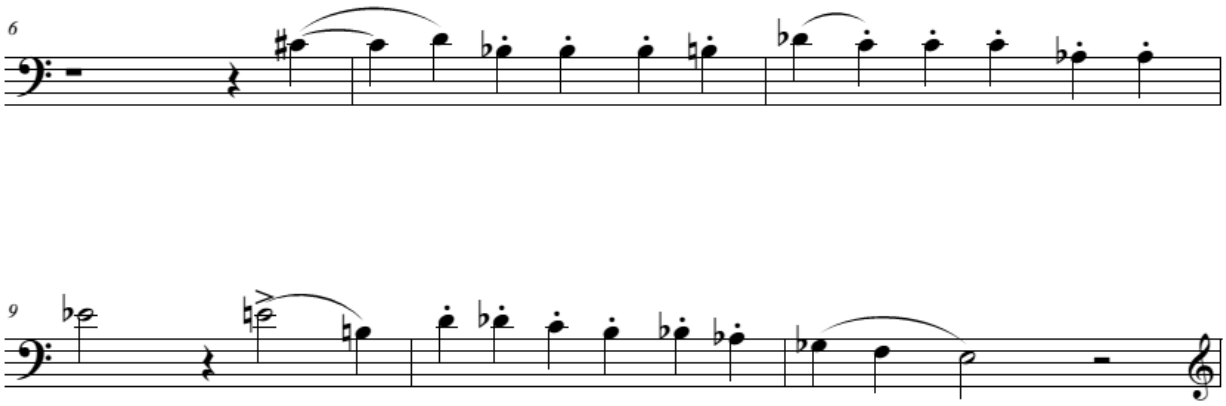
Tout d'abord, au point de vue de la structure générale, nous observons que la phrase est scindée en deux membres de phrase, à peu près d'égale durée.

Lors du premier membre de phrase, le va-et-vient des altérations, qui n'est pas sans donner une touche bartokienne au sujet, permettra de se faufiler entre les différents pôles mélodiques. Les arrêts, quant à eux, mettent discrètement en valeur les tons qui seront à parcourir immédiatement après.

Lors du second membre de phrase, l'ambivalence directionnelle est sacrifiée pour succomber irrémédiablement à une tendance descendante. Les altérations, qui passent d'un contour de tierces à un autre, renforcent caractère enharmonique du thème et des appogiatures chromatiques descendantes sont ajoutées pour créer une résistance subtile à la direction.

J'ai ensuite ajouté le contresujet suivant :

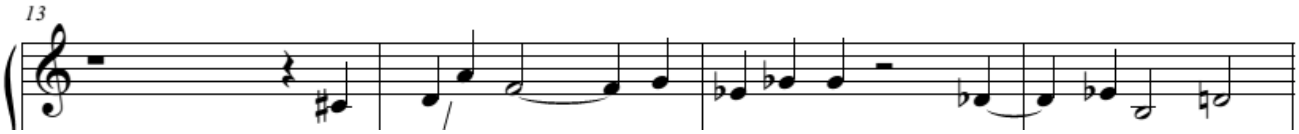
Figure 2 – Contresujet de la fugue à 4



Le contresujet est aussi construit en deux membres de phrase. Lors du premier membre de phrase, des appogiatures sont utilisées pour tenter d'articuler un chromatisme retourné malgré des rythmes réguliers. Lors du second membre de phrase, des rythmes et articulations similaires sont utilisés, mais succombent à la même tendance enharmonique et descendante que celle qui clôturait le sujet, pour se stabiliser autour d'un passage complètement chromatique, descendant et lié.

Pour finalement ajouter le second et dernier contresujet :

Figure 3 – Second contresujet de la fugue à 4



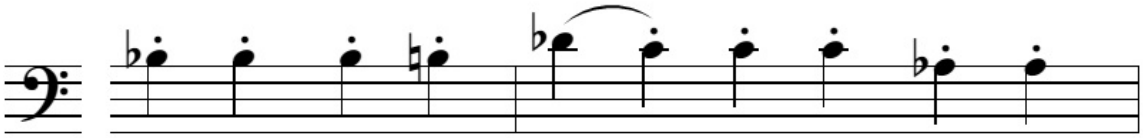
Le second contre sujet, quant à lui, commence par présenter le saut de quinte, dans une formulation, disons, subtilement sarcastique, pour se resserrer doucement, grâce à des rythmes longs, sur l'intervalle de tierce mineure. Après une courte pause, une seconde formulation des dernières notes énoncées est effectuée, mais avec une accentuation rythmique de la fameuse tierce mineure, une sorte de *sotto voce* contrapuntique.

C – Déconstruction du sujet et contre-sujet / répartition des motifs dans le développement, retour au ton principal et autres procédés d'écriture

Une fois que le sujet et le contresujet ont parcouru les quatre pôles respectifs des quatre voix dans une texture contrapuntique toujours plus chargée, des mesures 1 à 21, les éléments suivants, rigoureusement extraits des matériaux de base ont été développés, des mesures 22 à 33 :

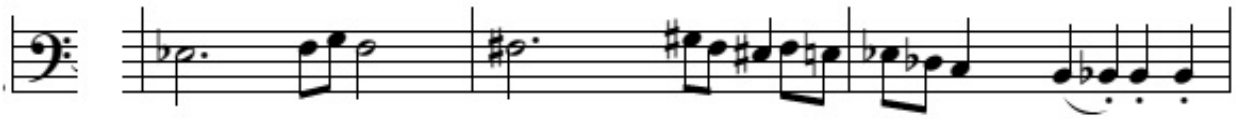
- Le chromatisme retourné en notes pointées du contre-sujet dans une multitude de mises en marches et variantes :

Figure 4 – Motif 1



- L'inversion du sujet :

Figure 5 – Inversion du sujet

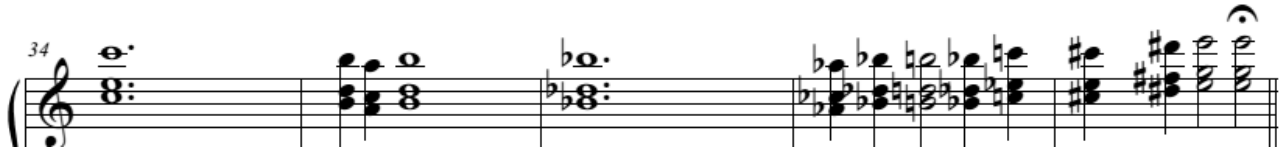


Ces éléments sont échangés entre les trois voix, mais toujours de façon à ce que la fin de l'un ou l'autre des éléments soit imbriqué au début d'un autre, tout en montant, dans leurs registres respectifs, peu à peu. Un accord diminué est utilisé pour ponctuer cet épisode dans le but de renforcer d'autant plus le type de modulation favorisé.

Durant le second épisode, ce sont les éléments du second contre-sujet et du sujet qui seront explorés des mesures 33 à 37 :

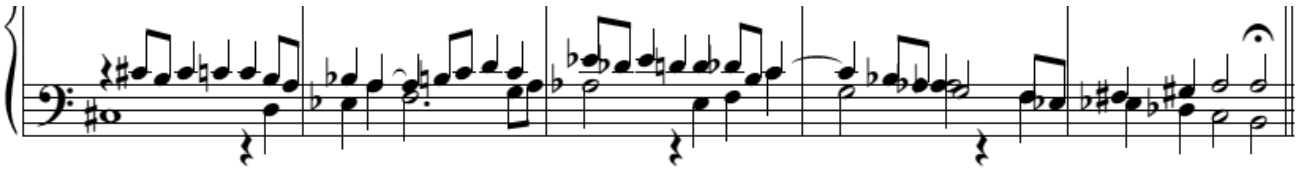
Le sujet se trouve renouvelé grâce à des doublures qui renforcent le caractère « va-et-vient » des altérations. Le rythme, quant à lui, est en augmentation. La formulation du sujet sera incomplète, pour ajouter un élément de suspense à ce sommet provisoire.

Figure 6 – Sujet en augmentation et diverses doublures



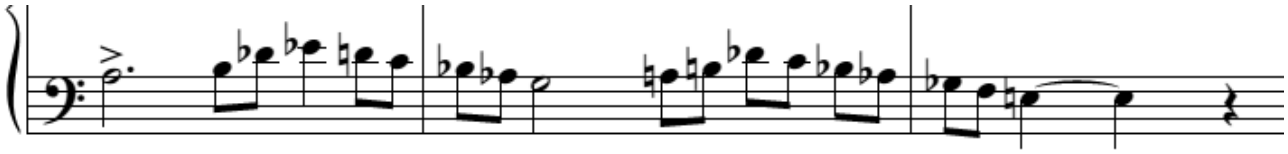
La voix de basse répète inlassablement la tête du second contre-sujet et terminera cet épisode en citant, en toute subtilité, la fin descendante du second contre-sujet. La voix d'alto se sert des premières croches du sujet et de sa réarticulation chromatique dans différentes dispositions pour enrichir les redites de la voix de basse :

Figure 7 – Réduction du second épisode (voix basses)



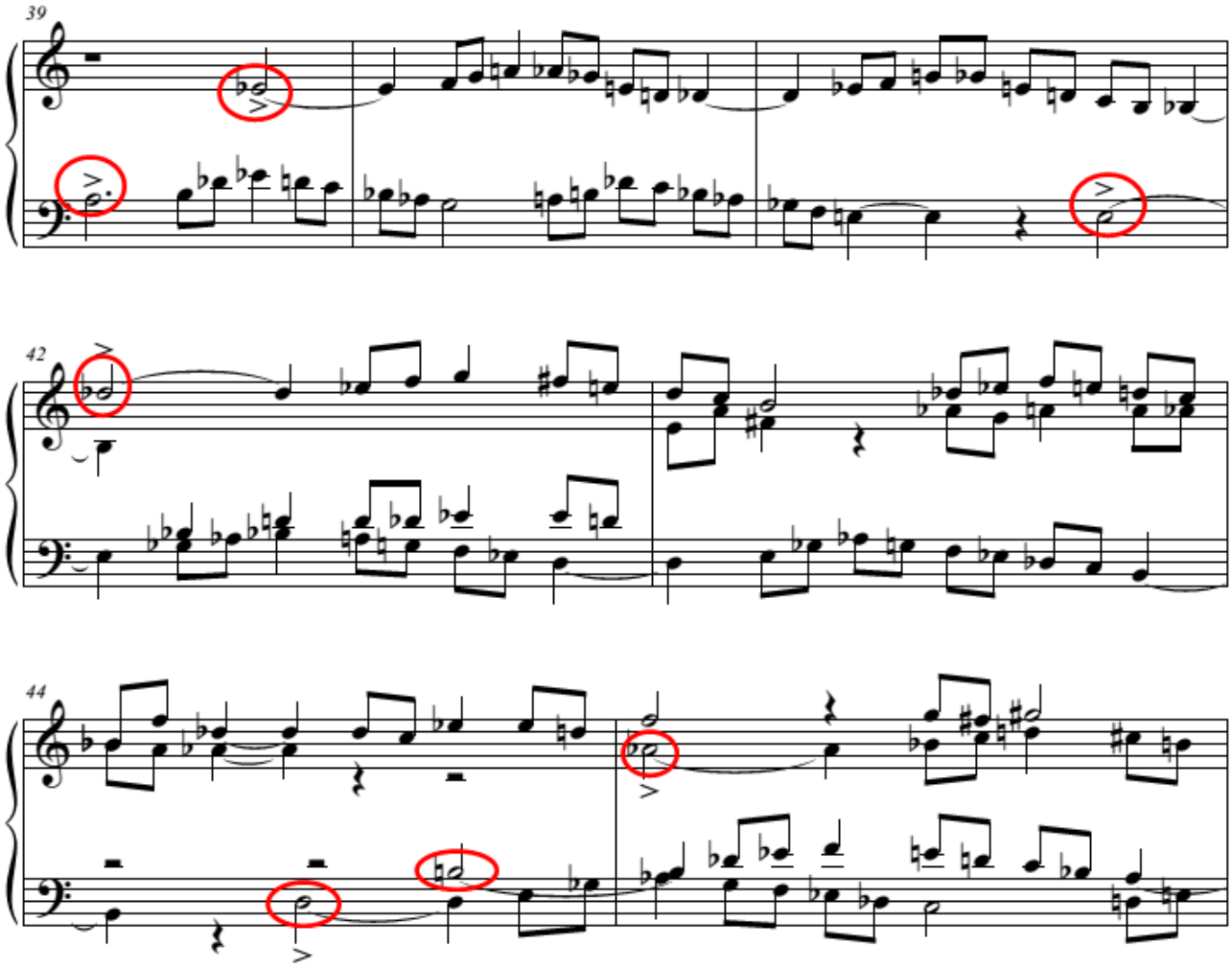
Durant le troisième épisode, c'est un canon basé sur une variante du thème qui animera les mesures 39 à 46. La variante consiste en deux procédés : une condensation des altérations sans « piétinements » sur les mêmes notes et un rappel, accéléré (une sorte de diminution), de la formule descendante qui terminait le premier contre-sujet :

Figure 8 – Canon isolé



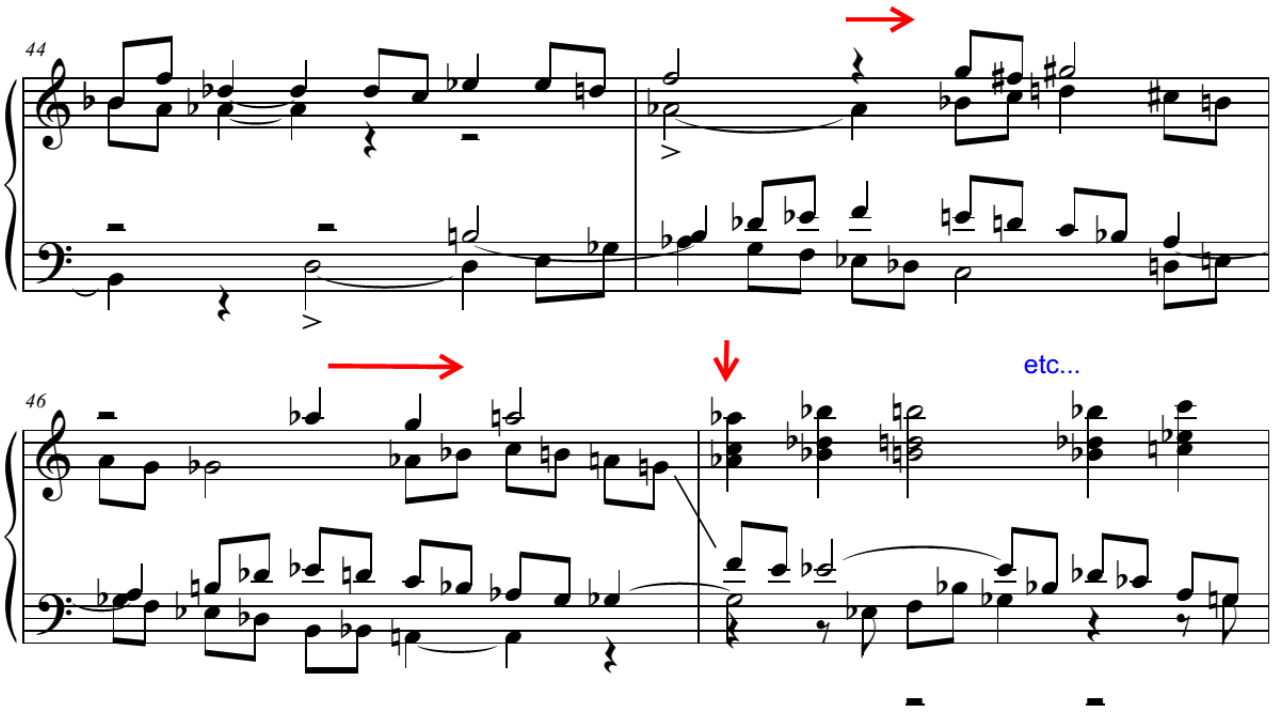
Tour à tour, ces voix s'échangent le canon jusqu'à ce que les trois énoncent simultanément le canon à distance de blanche. Voici donc le passage en question (dans la partition, les entrées ont été entourées pour faciliter la lecture):

Figure 9 – Canon dans la partition



Tranquillement, la voix de soprano, libre durant le canon, recommence à formuler le thème en doublures et en augmentation, présenté des mesures 33 à 38, mais pas tout à fait du commencement... pour un effet des plus inattendus.

Figure 10 – Transition de la voix de soprano dans la partition



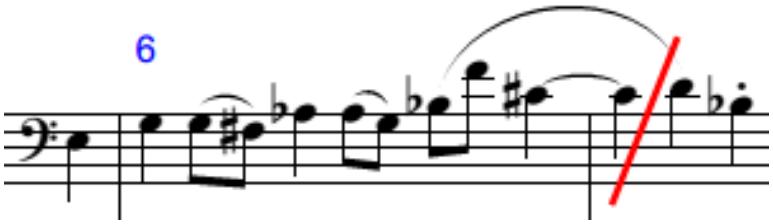
Le sujet en augmentation est mené jusqu'à son dernier terme, terminant ainsi les épisodes de la fugue. Mais que feront les voix libres durant ce temps?

Durant le dernier épisode, nous retrouverons à nouveau le motif de la tête du second contresujet, souvent répété, comme dans l'épisode où le sujet en

augmentation a été présenté pour la première fois, mais cette fois sans silence et à chaque fois redémarré par une réarticulation chromatique.

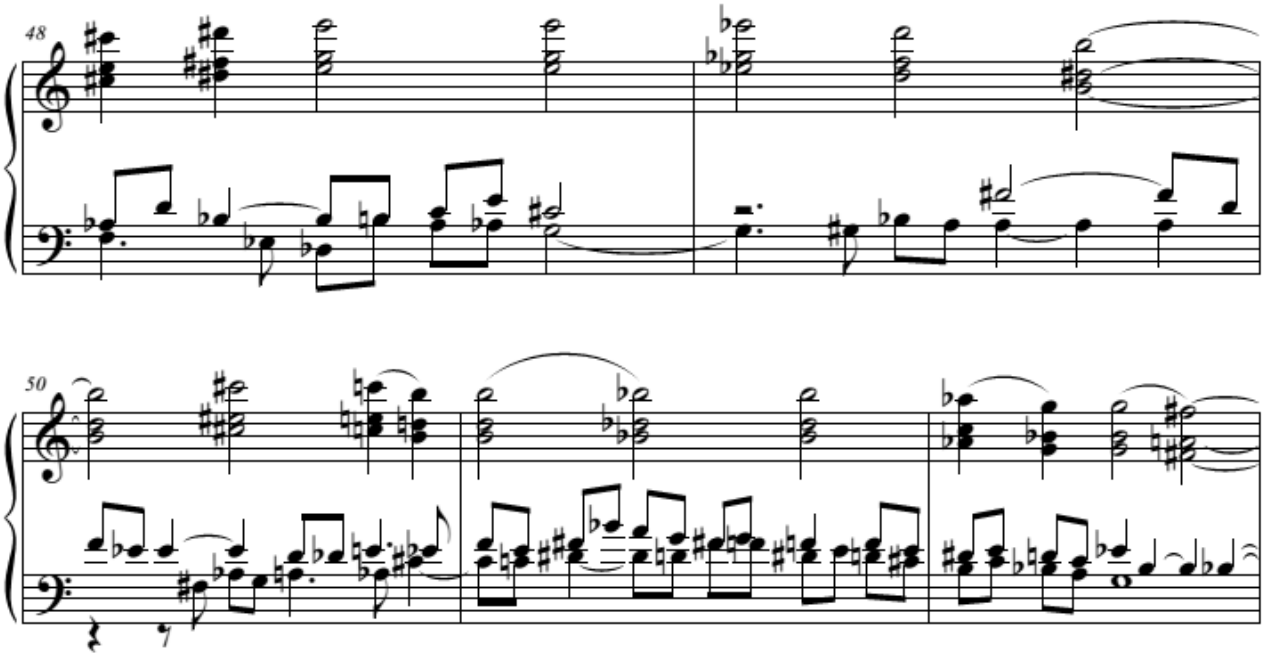
Cependant, un autre motif, jusqu'ici jamais développé, renaîtra de ses cendres pour liquider le motif précédent, c'est celui qui servait de pont entre la première entrée du sujet et la seconde, au tout début :

Figure 11 – Motif servant de pont dans l'exposition isolé



Bien que les deux membres de phrase/motifs présentent certaines similarités de contour, celui-ci est nettement plus actif, grâce à ses rythmes et chromatismes. Il était donc tout indiqué pour augmenter l'intensité à ce stade-ci du développement. Dans la partition, le procédé est jumelé à celui du procédé chromatique et descendant qui avait permis de délimiter le second contresujet. Leur conjugaison donne les mesures suivantes :

Figure 12 – Dernier épisode dans la partition

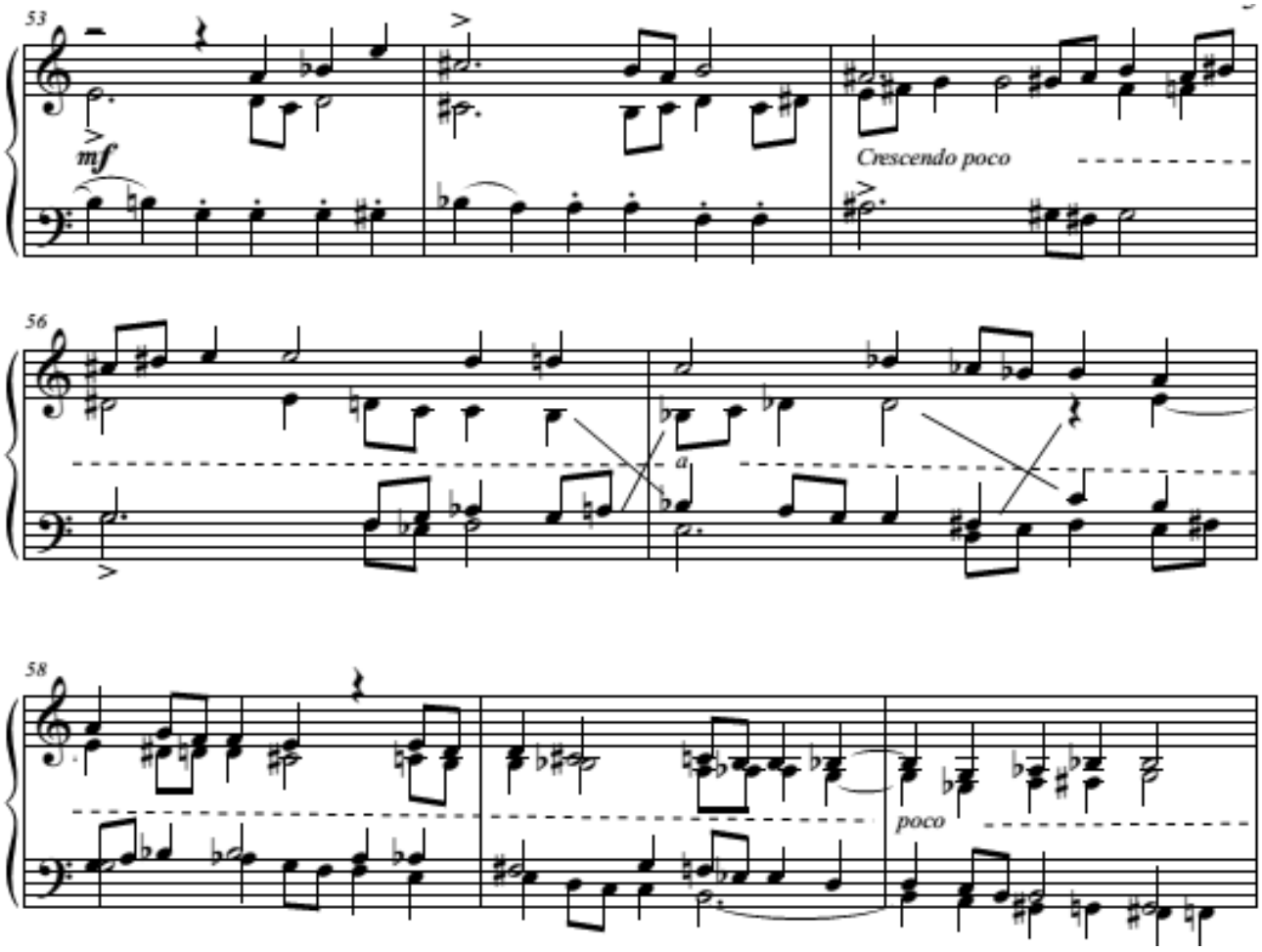


En ce qui concerne l'ensemble du développement, j'ai pris la liberté de ne pas répéter tels quels le sujet et contresujet, comme il est courant lors de la plupart des fugues, car le sujet était présenté soit en inversion, soit augmentation durant toute la durée de la section. En effet, seulement 8 mesures consécutives ne citent pas le sujet sous une forme ou une autre durant tout le développement, et, même durant ces mesures, une variante plus éloignée, mais canonique du thème est présentée.

Retour au ton principal :

À la mesure 53, nous retournons au ton principal pour une répétition en bonne et due forme du sujet et de l'ensemble des tons. Cependant, comme à la mesure 39 un canon des plus intenses était présenté, c'est, cette fois, un canon à quatre parties, démarré sur les quatre tons à être parcourus, qui condensera d'une façon des plus originales cette section (dans la partition, les accents indiquent les points où les voix amorcent le canon):

Figure 13 – Canon dans le retour au ton principal

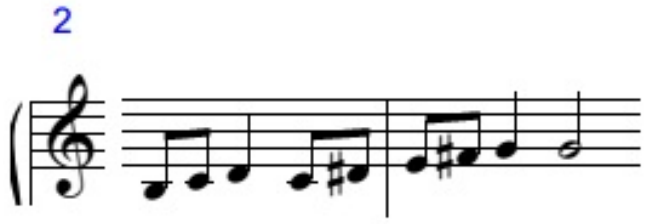


Ce canon permet à la fois une synthèse formelle de la première section, par les multiples présentations du sujet, toutes dues dans le cours normal d'une fugue, et à la fois comme une continuation des procédés de développement, de plus en plus intenses et contraignants, ayant eu lieu dans le développement.

Pour clore la fugue, le motif descendant qui terminant le contresujet sera utilisé en noires, comme originalement, et le motif en croches ascendantes se terminant par une répétition, qui servait de ponctuation dans le sujet, sera augmenté en noires, en blanches et en blanches pointées.

Motif :

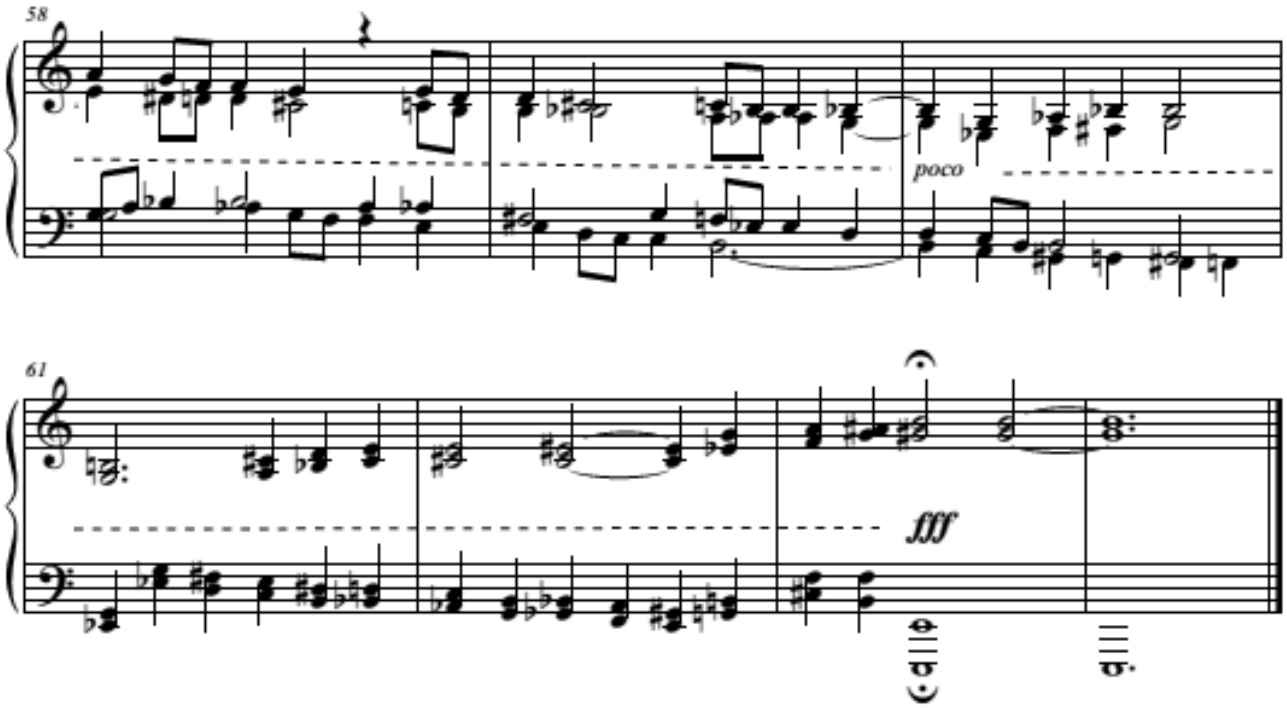
Figure 14 – Motif en croches de la tête du thème



Les motifs seront concentrés grâce à des doublures à la tierce, ce qui était ébauché lors de la toute fin du développement dans les voix inférieures, et le mouvement contraire entre les paires de voix, puisque les deux motifs sont opposés de nature, rehaussera d'autant plus l'effet musical de cette fin. L'arrêt définitif se produira grâce à un effet de « tierce de Picardie », qui sera comme contredit par notre appréhension des motifs descendants qui devraient suivre le sommet du sujet, établissant ainsi une victoire provisoire, pourrait-on dire.

Le motif et son utilisation dans la partition sont présentés ici-bas :

Figure 15 – Dernières mesures de la fugue à 4



D – Analyse de la Fugue à 3

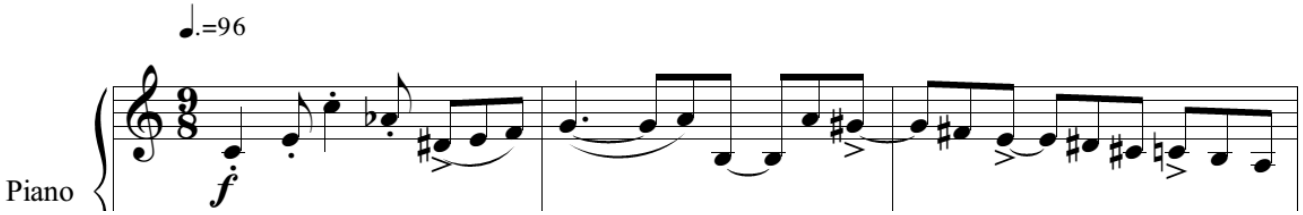
La seconde des trois fugues que j'ai composées a été la « fugue par 3 ». Pour celle-ci, les contraintes étaient :

- Une musique à caractère énergique, de tempo rapide.
- À 3 parties.
- Dont chacune module à la tierce majeure lors de l'exposition.

L'instrument qui a été choisi pour cette fugue est le piano, encore une fois.

Le thème suivant a été composé pour amorcer la pièce :

Figure 16 – Sujet de la fugue à 3



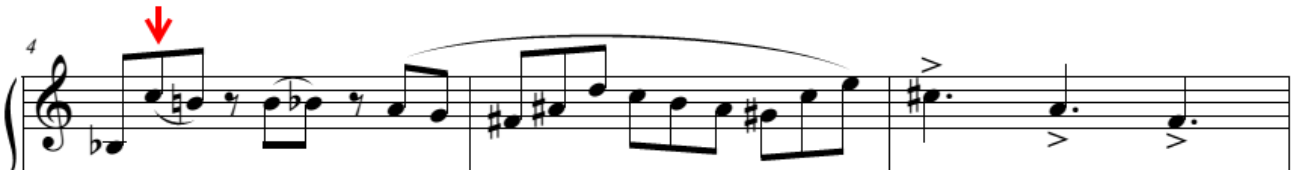
Encore une fois, si nous observons la structure générale du sujet, nous constatons qu'elle se subdivise en deux membres de phrase.

Le premier membre de phrase, avec ses sauts pointés, affirme d'emblée le rythme ternaire et le type d'harmonie favorisée; les temps forts sont tous accentués soit par saut, par altération ou par arrêt.

Durant le second membre de phrase, des syncopes contredisent énergiquement le régime rythmique du premier membre de phrase tout en utilisant la même formule mélodique que ce dernier, mais cette fois, en version descendante.

Maintenant, le contresujet :

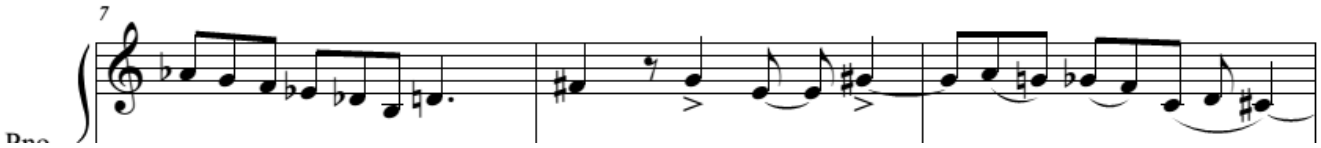
Figure 17 – Contresujet de la fugue à 3



Le contre-sujet, quant à lui, est construit d'un seul tenant. Au départ, des hoquets chromatiques contredisent les accentuations du sujet, pour ensuite utiliser la formule descendante de la fin du même sujet dans une sorte de formulation ininterrompue alternant entre la formule diatonique et celle des arpèges pour terminer sur une reformulation très accentuée d'un accord augmenté.

Et le second contre-sujet :

Figure 18 – Second Contresujet de la fugue à 3

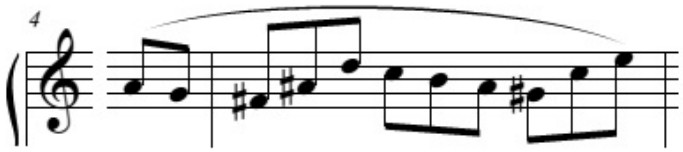


Le second contre sujet, quant à lui, est un judicieux mélange des différents évènements s'étant produits dans le sujet et le contresujet précédents; d'abord une autre variante du motif descendant. Ensuite, une variante de l'arpège, en mouvement contraire, qui ceinturait le premier contre-sujet. Ensuite, une variante des retards du sujet, établissant une sorte d'hémiole discrète. Et, finalement, une autre variante, cette fois plus chromatique, du motif descendant.

E - Déconstruction du sujet et contre-sujet / répartition des motifs dans le développement et autres procédés d'écriture

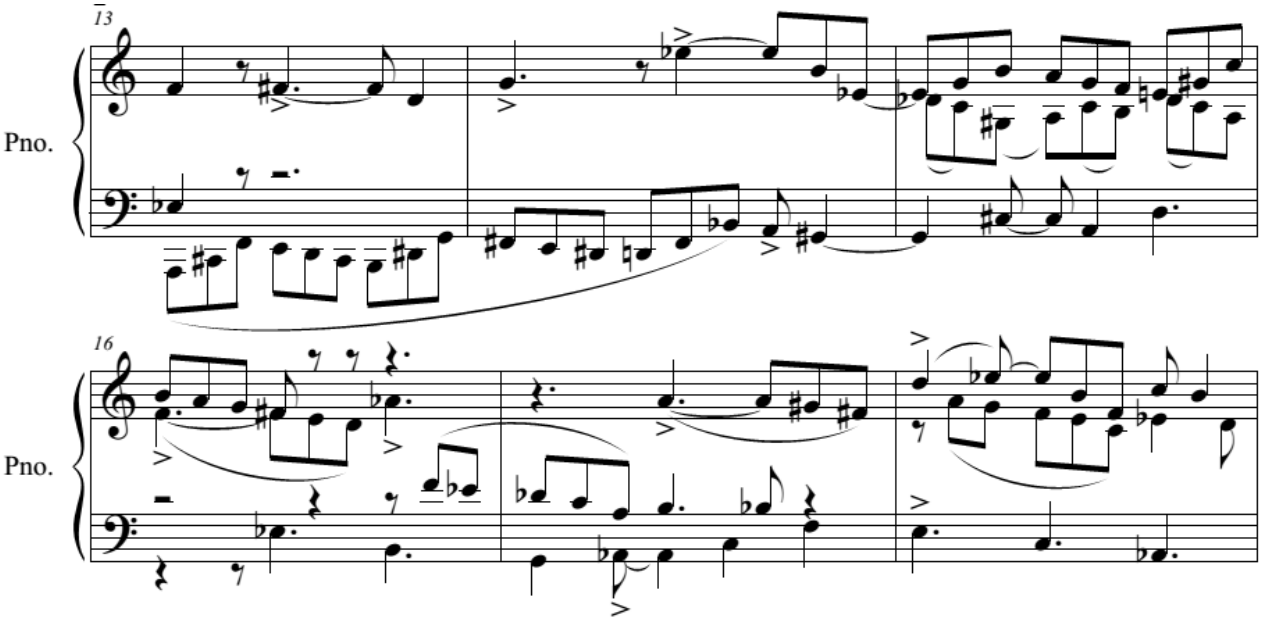
Après avoir exploré les tons prévus grâce au sujet et deux contresujets, le développement commence à partir de la mesure 13. Des mesures 13 à 16, c'est le motif en croches continues du premier contresujet qui est développé :

Figure 19 – Motif en croches continues du premier cs. isolé



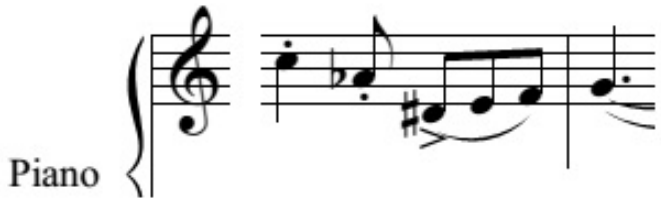
Des mesures 16 à 19, c'est la tête du second contresujet, grâce à des variantes discrètes, qui est mise à profit dans les voix supérieures. Quant à la voix inférieure, elle utilise, des mesures 15 à 19, des variantes proches de la fin du contresujet, qui était en arpège et en noire pointée, pour accompagner le motif ci-dessus. Leur jumelage donne le résultat suivant:

Figure 20 – Premier épisode



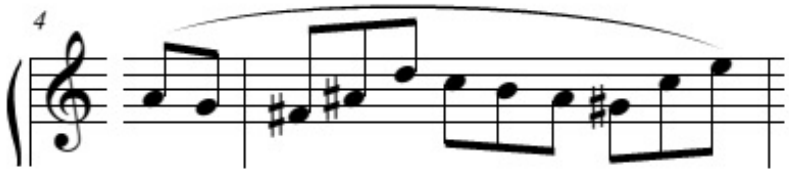
À la basse, durant les mesures 20 et 21, c'est le motif de syncopes du sujet qui est développé. Durant ce temps, l'alto explore le motif en croches suivant, qui démarrait les syncopes durant le sujet :

Figure 21 – Motif démarrant syncopes du s. isolé



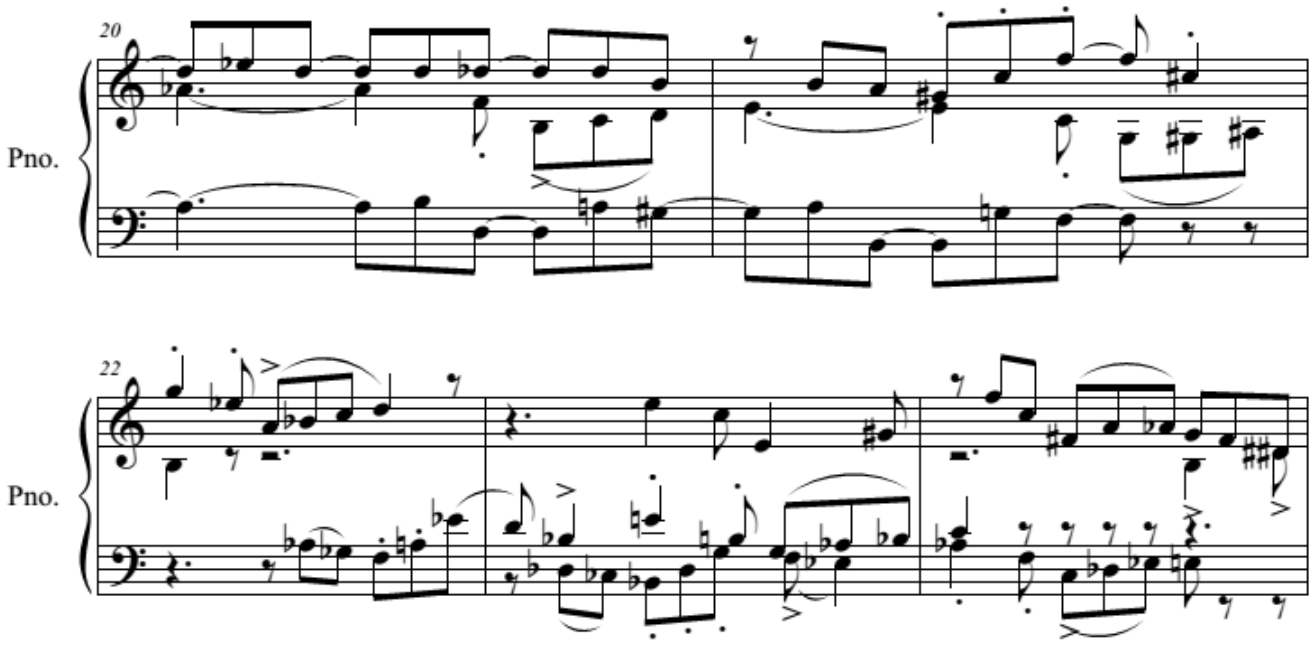
Graduellement, ce motif se combinera à celui des motifs en croches du contre-sujet, c'est-à-dire celui-ci :

Figure 22 - Motif en croches continues du premier cs. isolé



Cependant, ce dernier motif sera interrompu par des noires et, ainsi, retombera dans des variantes du motif en arpèges, celles qui, précisément, créaient des hémioles discrètes. Toutes ces transformations migreront à travers les différentes voix entre les mesures 20 et 24; en voici les mesures dans la partition :

Figure 23 – Mesures 20 à 25



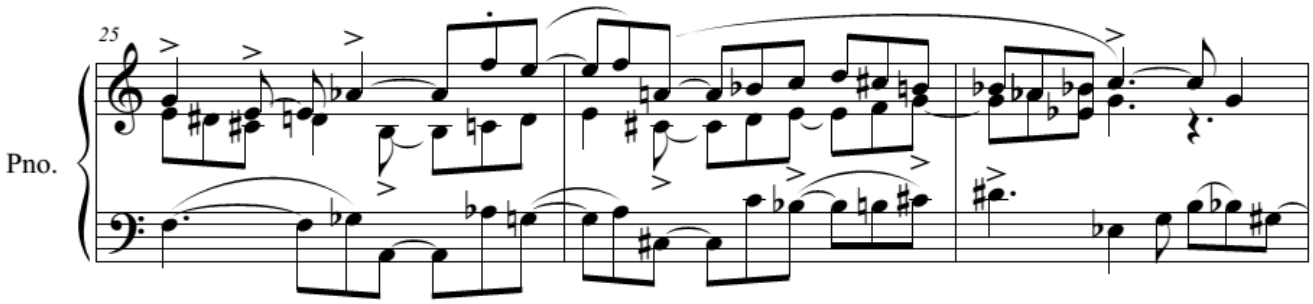
Des mesures 25 jusqu'à 27, c'est le tour de l'ensemble des motifs créant des syncopes qui sont mis à l'honneur. D'abord, à la basse, c'est le motif en syncopes et en sauts du sujet qui sera repris.

Au soprano, c'est le motif en noires du second contresujet qui démarre l'échange entre cette voix et celle de l'alto. S'ensuit une discrète imitation de la basse par la voix de soprano pour ensuite offrir une variante diatonique du motif en croches de la fin du contresujet.

Durant ce temps, l'alto reprend sans cesse la formule diatonique à quatre notes qui fait partie du motif qui démarre les syncopes durant le sujet. Au bout de quelques répétitions, c'est une inversion du motif qui termine le sujet, grâce à ses retards qui donnent une impression d'interruption sur le

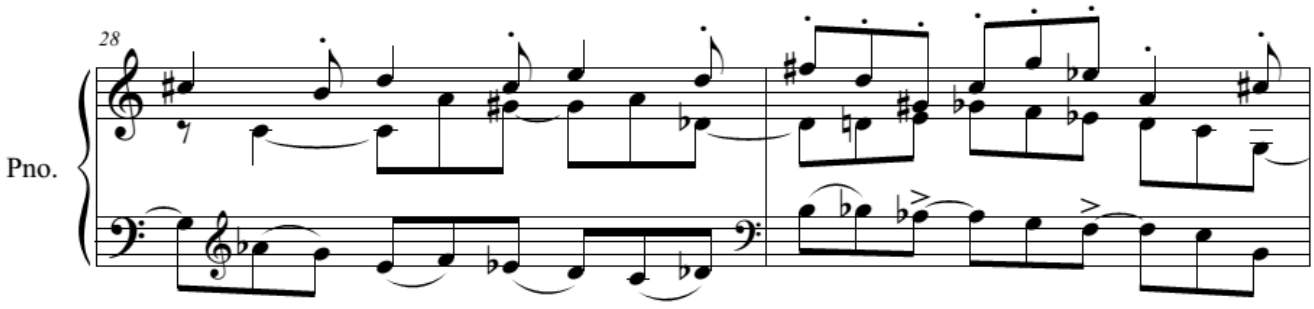
temps le plus faible, qui permet une discrète ponctuation dans cet épisode. En voici la démonstration musicale :

Figure 24 – Mesures 25 à 27



Pour ce qui est des deux dernières mesures du développement, la voix d'alto reprend, grosso modo, les procédés motiviques de la basse. La voix de soprano, quant à elle, s'emporte dans une jubilation ascendante, se résolvant par de larges arpèges, tirés, encore une fois, du motif en croches du premier contresujet. La voix de basse se sert, pour la première fois, du motif en croches et chromatismes retournés de la fin du second contresujet pour finalement prendre la direction descendante du motif descendant de la fin du sujet, imitant ainsi l'alto. C'est-à-dire :

Figure 25 – Mesures 28 et 29



Il conviendrait de faire ici des remarques générales sur ce développement. Tout d'abord, comme pour la fugue précédente, ni le sujet, ni les contresujets n'ont été repris à l'intérieur du développement. Outre la brièveté du développement, pour plaider en faveur de cette anomalie, un procédé d'écriture fort élaboré a sous-tendu l'élaboration du développement et a, j'espère, participé à créer le caractère tumultueux recherché.

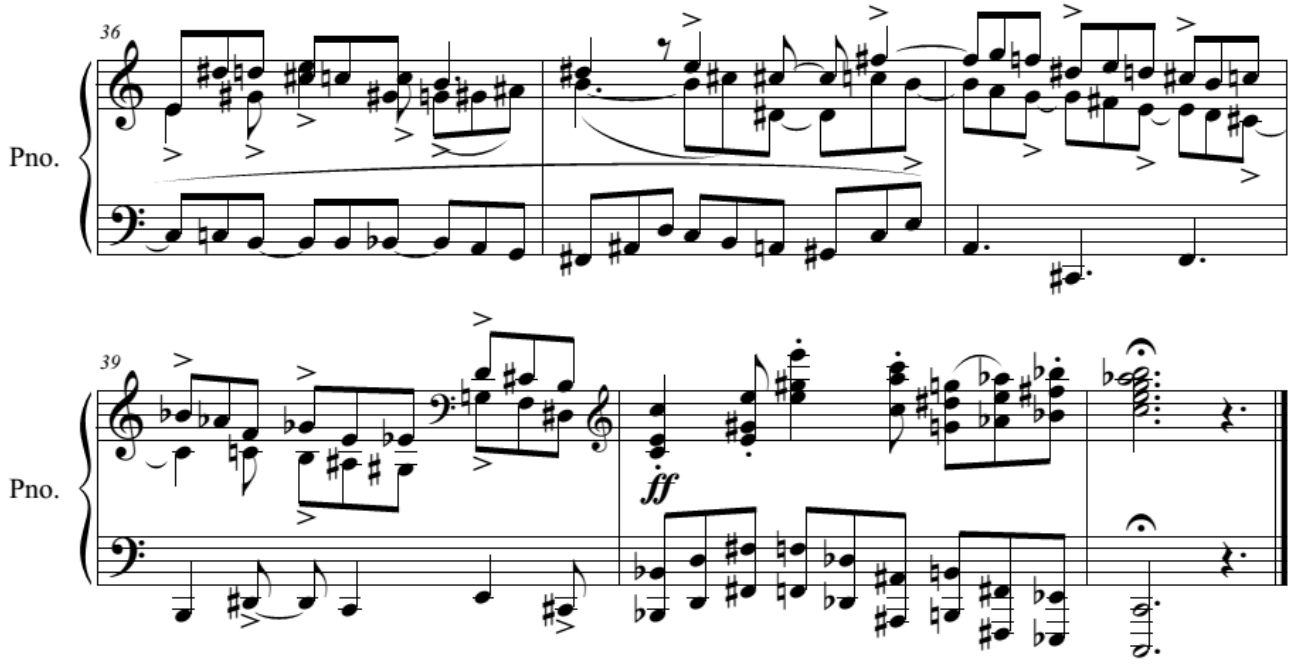
En effet, les motifs ne sont manifestement pas déclenchés après des cadences évidentes. Ils apparaissent plutôt, tout à tour, par variantes discrètes et par différents jumelages des motifs précédents. Un soin a aussi été mis à chevaucher les différentes mesures où certaines voix cessaient et d'autres apparaissaient dans le but de créer un mouvement ininterrompu.

Retour au ton principal :

Le retour au ton principal est, dans cette fugue, des plus orthodoxes. Le sujet et les contresujets sont religieusement alternés dans les différentes voix d'après les tons qu'ils ont à parcourir. Quel est donc l'intérêt musical d'appliquer cette prescription très répandue aussi sèchement dans cette fugue-ci? En fait, c'est ici sur la différence entre la section de développement et la toute dernière que j'ai fondé mon pari. Voici le raisonnement qui sous-tend cette décision : la présentation intégrale des différents éléments constituant l'exposition de la fugue, cités simultanément, après autant de déviations et de nodosités motiviques lors du développement, donne à la fois un effet d'allègement, par leur rappel dans le bon ordre, mais aussi de tourbillonnement par leur parcours rapide à travers les voix.

Pour ce qui est des dernières mesures, la voix de basse étend son dernier motif, présenté à la mesure 38, par la variante en noires créant un petit effet d'hémiole, déjà énoncé lors du développement, et termine la pièce en doublant une autre variante du motif en croches du premier contresujet. Quant à la voix de soprano, elle étend le motif en croches sans bifurquer de son rythme alors que la voix d'alto liquide son motif de retard grâce au motif de la fin du second contresujet. Les deux voix supérieures termineront la pièce tout simplement en employant des doublures énergiques citant la tête du thème. Voici, donc, les dernières mesures en question :

Figure 26 – Dernières mesures de la fugue à 3



F – Analyse de la Fugue à 6

La dernière des trois fugues que j'ai composée a été la « fugue à 6 ». Pour celle-ci, les contraintes étaient :

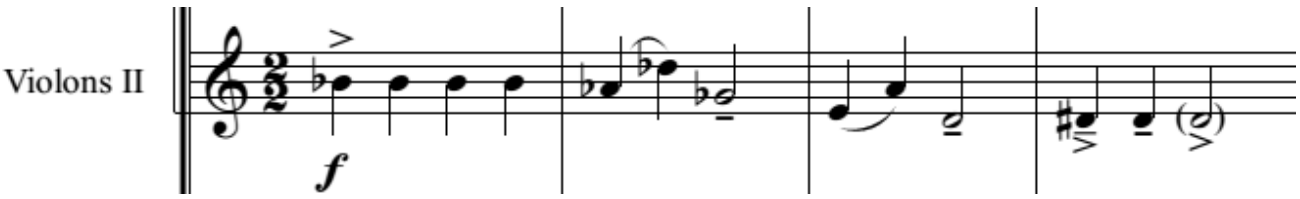
- Une musique à caractère contemplatif, de tempo lent.
- À 6 parties.
- Dont chacune module à la seconde majeure lors de l'exposition.

L'instrumentation pour cette fugue est l'orchestre à cordes, bien que le sujet ait une saveur de musique vocale incontestable.

Le thème a été tiré, cette fois, de l'album *« Oceana »,* paru en 2005, du guitariste jazz Ben Monder. Le sujet à été tiré de la pièce *« Light »* sur l'album. C'est une courte pièce, exclusivement vocale, qui joue le rôle d'une sorte d'interlude dans l'album, mais qui, à mes oreilles, méritait un tout autre genre de traitement, beaucoup plus élaboré.

Voici, donc, le sujet : (la blanche vaut 40)

Figure 27 – Sujet de la fugue à 6



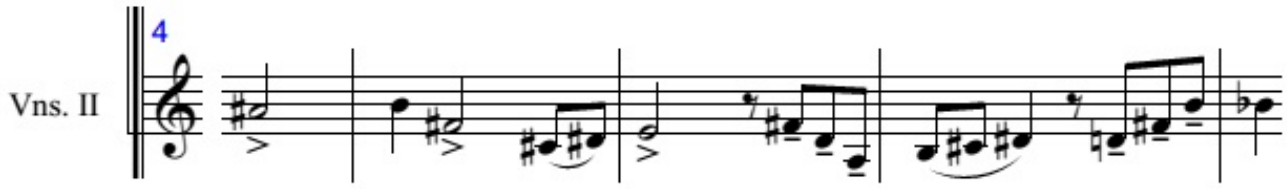
Le thème est construit d'un seul tenant. Ses rythmes sont plutôt sobres, mais ce qui m'a particulièrement frappé, lors de sa transcription, c'était la construction des hauteurs et des contours. Le sujet, en effet, procède par deux paliers mélodiques dont celui du bas crée une sorte de gamme par tons incomplète, ce qui était parfait pour le genre concept modulatoire dont cette

fugue devait répondre. Quant à la ligne supérieure, elle contribue à mettre en valeur des contours de quartes et de quintes qui étaient plutôt intéressants pour créer une variété harmonique presque contradictoire avec la gamme par tons incomplète.

Puisque la fugue par 3 mettait en valeur des accords du type accord augmentés et la fugue par 4 des accords de types diminués, ces contours mélodiques créés exclusivement de quartes, quintes et secondes majeures étaient tout indiqués pour créer des accords d'un tout autre genre.

Maintenant, le contresujet :

Figure 28 – Contresujet de la fugue à 6

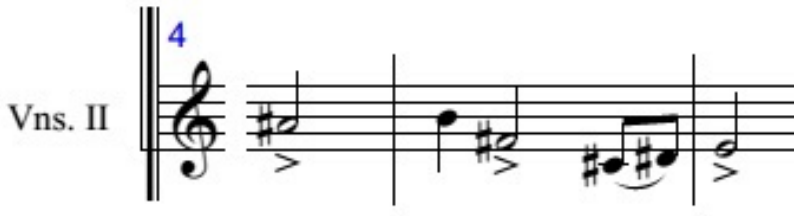


Le contre-sujet, quant à lui, utilise une hémiole discrète ou l'appogiature, les accents et les sauts mettent en valeur des contours de quartes et de secondes de façon plus prononcée que lors du thème. Une suite en croches, dans le même style mélodique que le reste du contresujet, mais un peu plus chromatique en ce qui à trait aux hauteurs, sert à clore le contresujet.

G - Déconstruction du sujet et contre-sujet / répartition des motifs dans le développement et autres procédés d'écriture

Après une grande accumulation de voix des mesures 1 à 23, nous commençons officiellement le développement. Les altos et la première partie de violoncelles développeront le motif suivant :

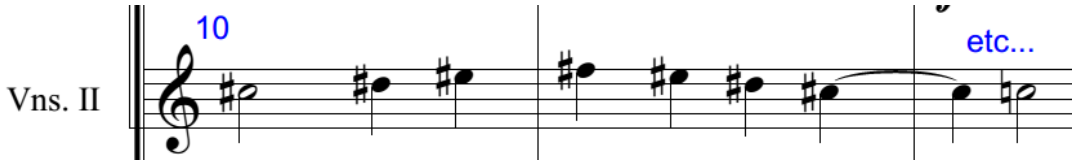
Figure 29 – Motif en contretemps



Leur chevauchement permettra de créer une sorte de hoquet qui rehaussera le mouvement contrapuntique des voix. Les voix libres, quant à elles, serviront à nourrir une transition nécessaire de l'exposition au motif suivant et le détail de leur invention servira à rehausser l'aspect harmonique de ce premier épisode, s'étendant des mesures 24 à 28.

Le second épisode, occupant les mesures 29 à 32, tirera profit d'un discret motif d'accompagnement lors de l'exposition. Ce motif utilise un traitement des hauteurs et altérations qui ressemblent à celles couramment utilisées lors de la gamme mineure ou certains degrés sont altérés selon le sens qu'ils empruntent pour atteindre ou quitter la tonique. Voici, donc, le motif (N.B. Les apparitions subséquentes utiliseront presque toutes les dispositions diatoniques imaginables des altérations ici-bas):

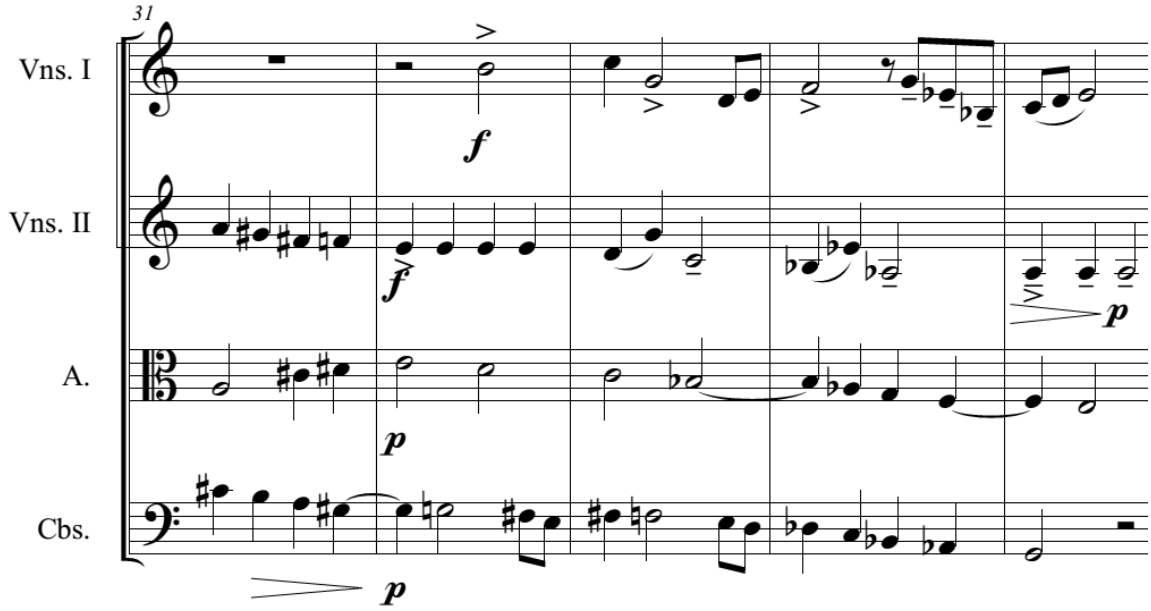
Figure 30 – Motif diatonique



Ce motif, coulant, donnera la possibilité de progresser vers une énonciation en bonne et due forme des sujets et contre-sujets des mesures 32 à 35.

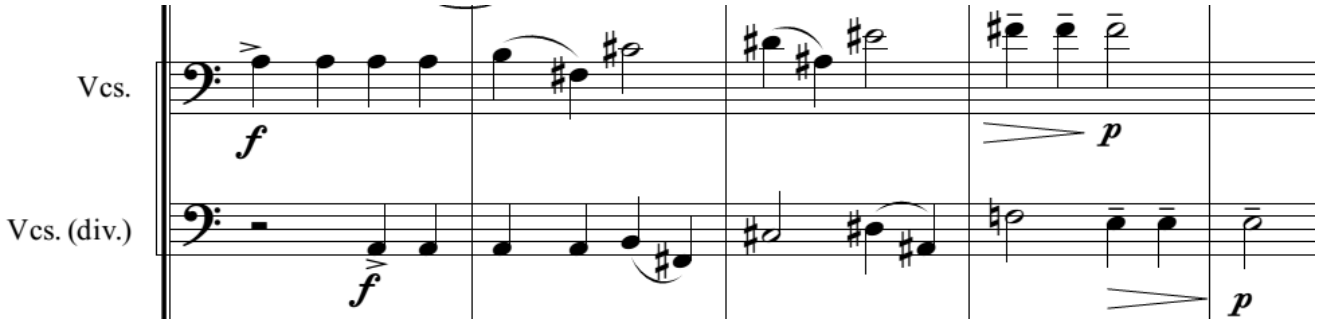
Durant ces mesures, les contrebasses accompagneront le rappel du sujet et contre-sujet grâce à une ligne descendante et chromatique très semblable à celle qui servait d'accompagnement aux seconds violoncelles lors du premier épisode. Les altos quant à eux, feront une sorte de gamme par ton volontairement rendue imparfaite par quelques altérations, rappelant ainsi le sujet. Voici, dont, une réduction du rappel :

Figure 31 – Mesures 31 à 35



Des mesures 35 à 39, les violoncelles entameront un canon à l'octave, à deux voix, à distance de blanche, basé sur l'inversion sujet. Les finales des différentes voix seront sensiblement différentes, selon le contexte harmonique. Voici, donc, le canon isolé :

Figure 32 – Mesures 35 à 39 avec violoncelles isolés

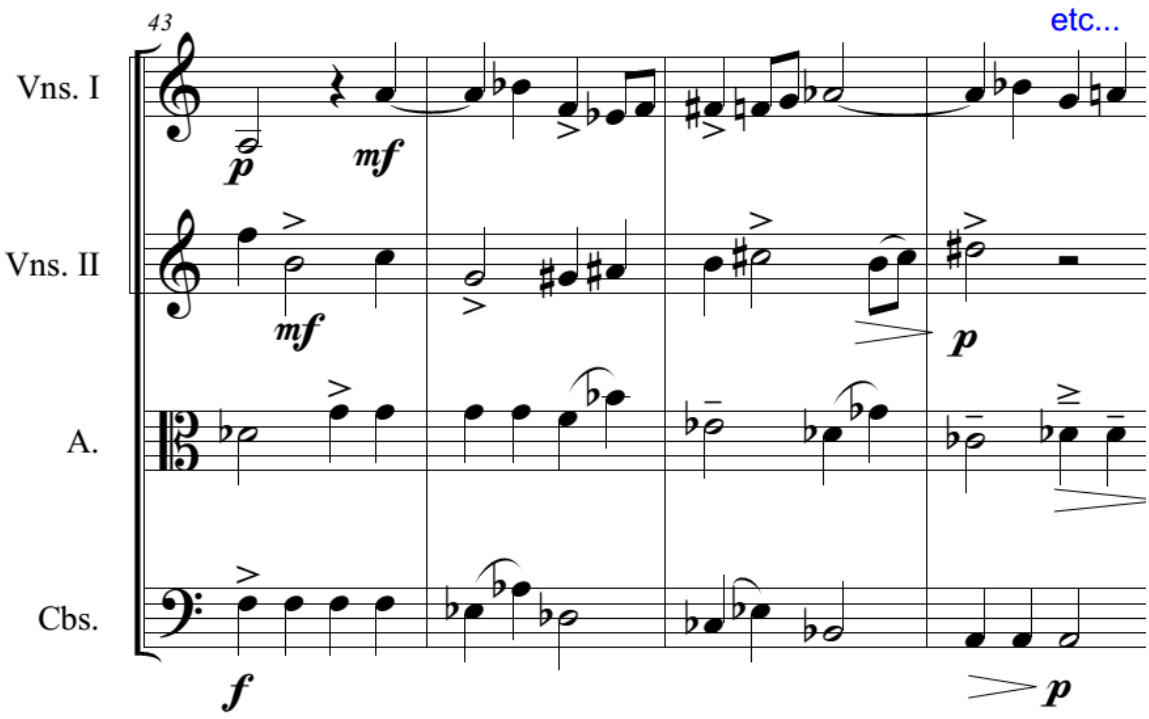


La voix libre utilisera une variante passe-partout du motif diatonique, utilisé pour la première fois en accompagnement par les violons 2 à partir de la mesure 10.

Lors des mesures 39 jusqu'à 43, nous auront droit à un second canon à l'octave, basé également sur l'inversion du sujet, cette fois joué aux altos et violons 2, avec les mêmes valeurs de temps, mais qui sera espacé à la ronde cette fois-ci. La voix libre utilisera non seulement la partie descendante de motif passe-partout, mais aussi le motif de la tête du contresujet.

À partir de la mesure 43 et jusqu'à la mesure 46, un autre canon servira à développer la fugue. Ce nouveau canon sera basé sur le sujet en sens droit tout simplement, à l'intervalle de neuvième et démarré à distance de blanche. Les deux voix l'énonçant seront jouées par les contrebasses et altos. Deux voix libres, cette fois-ci, serviront d'accompagnement, jouées par les violons 1 et 2 et le détail de leur invention sera basé sur des variantes discrètes du motif de la tête du contresujet, comme durant le canon précédant, mais, cette fois, des croches, chromatismes retournés et hoquets animeront ces voix libres. Voici une réduction de ces mesures :

Figure 33 – Mesures 43 à 46 sans C.B.

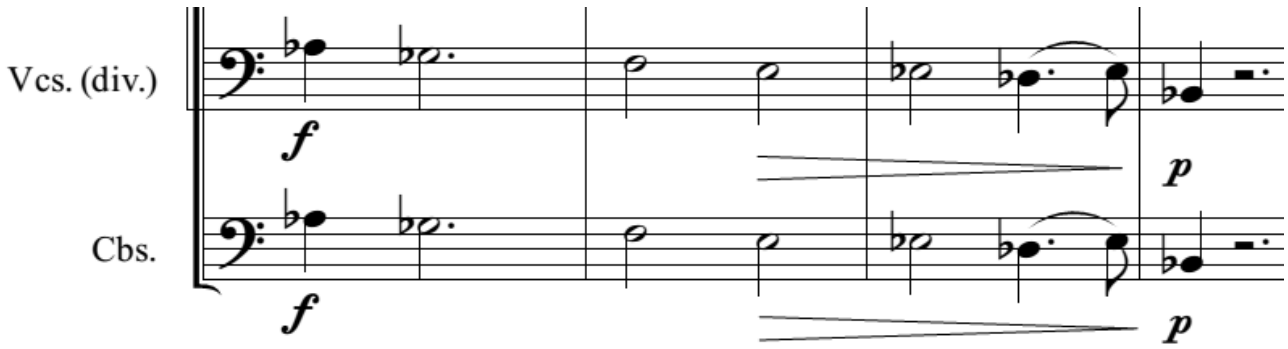


Les mesures suivantes de 46 à 50 seront le terrain de nombreux évènements. D'abord, les violoncelles énonceront deux fausses entrées à distance de ronde pointée. La variante du sujet augmenta légèrement le flux rythmique et accusera d'autant plus la gamme par tons sous-jacente par quelques sauts mélodiques soigneusement choisis. Durant ce temps, les altos entameront un mouvement mélodique, grosso modo, en blanches, qui se veut un rappel subtil de la voix qui accompagnait en blanches et en gamme par ton imparfaite, le sujet et contresujet lors de leur dernière apparition simultanée. À la mesure 48, les violons 2 débutent ce qui ressemble, de toute évidence, à une mutation de l'inversion du sujet grâce à l'emploi d'une seconde mineure et d'un triton aux endroits stratégiques, mais seront interrompus à la toute fin par l'entrée en bonne et due forme du sujet et contresujet, à la mesure 51.

Des mesures 51 à 54, ce ne sont pas seulement ces derniers éléments qui sont répétés, mais aussi le motif diatonique ascendant et descendant, par les altos, et la variante en croches et chromatismes retournés déjà présentés en accompagnement lors du canon en sens droit, dans le but d'animer de plus en plus la texture contrapuntique.

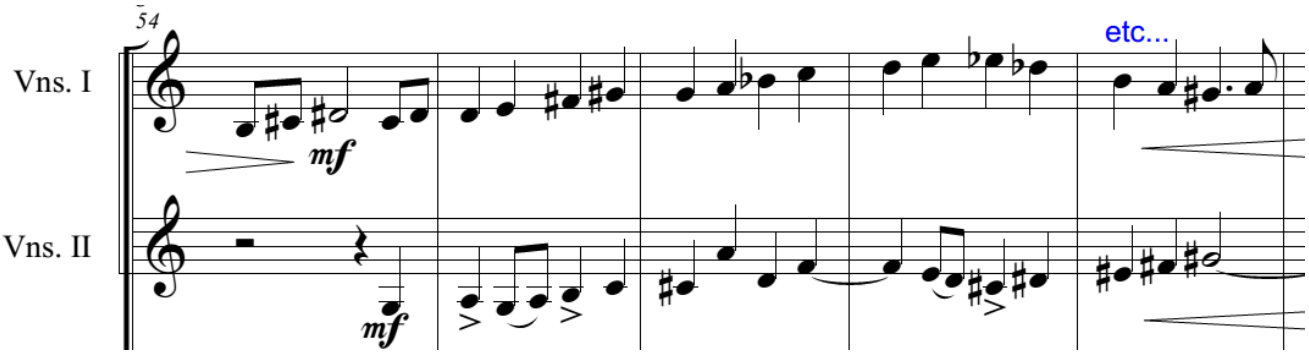
À partir de la mesure 54, les seconds violoncelles et contrebasses, en doublure d'octave, utiliseront une autre variante du motif descendant déjà présenté maintes fois dans la voix la plus basse de différentes textures, mais cette fois-ci dans une formulation encore plus chromatique. Le rythme en blanche en fait aussi, d'une certaine façon, une variante de la gamme par ton descendante bifurqué. Voici la formulation :

Figure 34 – Mesures 54 à 57 avec Vcs. et Cbs. isolés



Durant ce temps, aux violons 1 et 2, le motif de croches et chromatismes retournés se transforme. Les croches sont sacrifiées au profit de noires, ce qui fait tendre l'invention mélodique vers un rappel du motif diatonique ascendant et descendant, cette fois dans des formulations ascendantes, mais interrompues chaque fois par les chromatismes retournés.

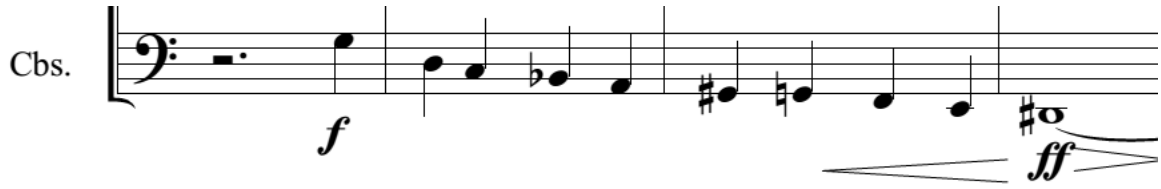
Figure 35 – Mesures 54 à 58 avec Vns. I & II isolés



Les violoncelles qui tiennent la première partie, à partir de la mesure 56, reprennent le motif en croches et chromatismes retournés pour culminer par des accents sur les temps faibles. Les violoncelles tenant la seconde partie reprennent par hoquet, l'idée de l'accentuation des temps faibles par la reprise du motif de la tête du second contre-sujet, mais tout en conservant le mouvement rythmique à l'aide de variantes en croches et noires pointées.

Les dernières mesures du développement seront le terrain d'une grande accumulation d'intensité contrapuntique, grâce au mouvement rythmique, à la présence de nombreux motifs et voix. Pour ce qui est des contrebasses, elles offriront une variante la plus concentrée jusqu'à maintenant en terme de rythme et de hauteurs du motif de basse descendant.

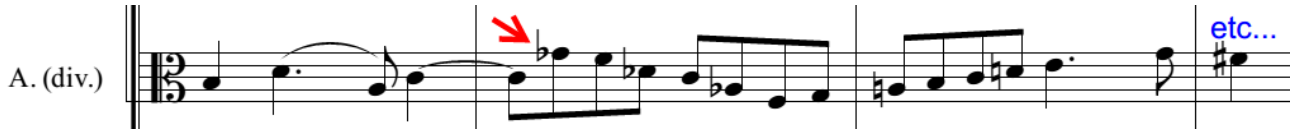
Figure 36 – Dernières mesures du développement avec cbs isolées



Quant aux seconds violoncelles, ils reprendront de plus belle le motif en croches et chromatismes retournés dans le but d'augmenter toujours le

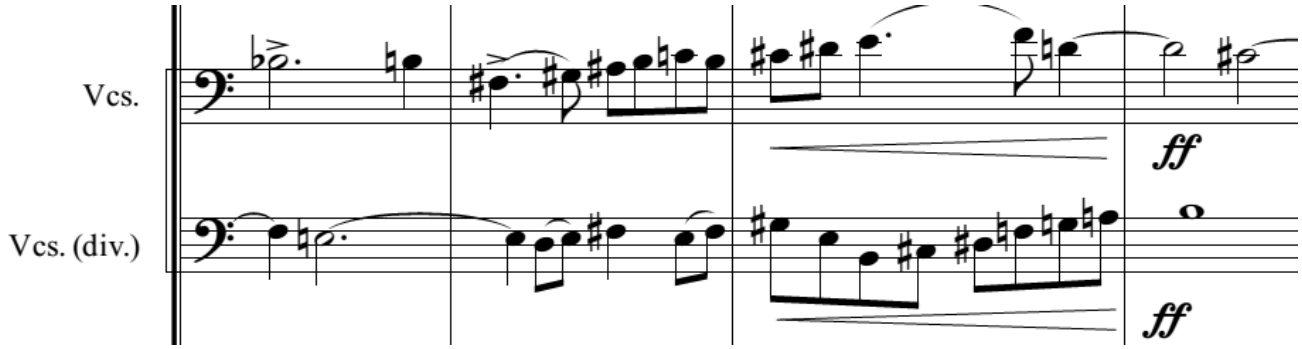
mouvement de croches jusqu'à offrir une variante d'un mouvement mélodique des plus touchants déjà apparu dans l'exposition :

Figure 37 – Motif discret de l'exposition



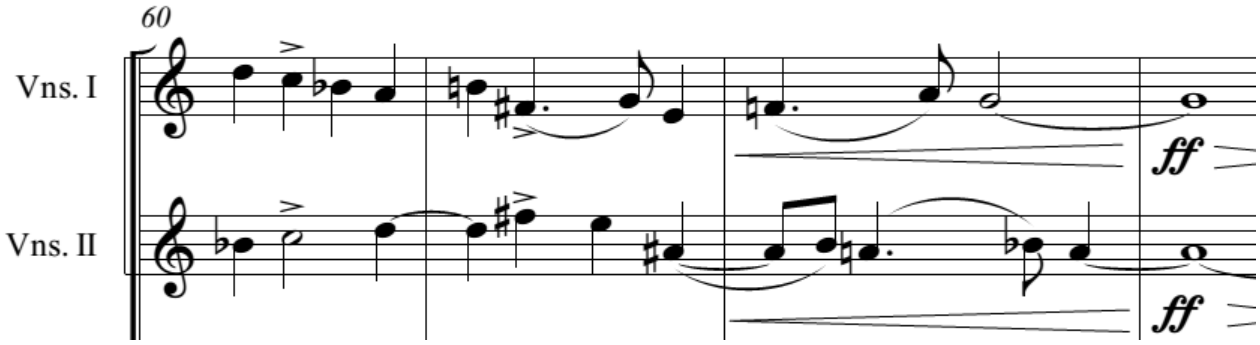
Comparons maintenant ces mesures aux mesures finales du développement pour observer le détail des transformations motiviques :

Figure 38 – Dernières mesures du développement avec Vcs. isolés



Durant ce temps, les parties supérieures se contentent de conserver l'aspect conflictuel des hoquets, rehaussé par les croches et noires pointées introduites lors des mesures précédentes :

Figure 39 - Dernières mesures du développement avec Vns. I & II isolés



À la toute fin du développement, l'arrêt provisoire de la texture contrapuntique s'effectue sur un accord utilisant la quasi-totalité de la gamme par tons, accord évidemment emblématique du traitement formel sous-tendant la fugue : cet accord se dénouera par l'intervention ponctuelle et dramatique des altos, qui complèteront l'accord et qui relanceront, du même coup, le thème, mais aussi tout le mécanisme de récapitulation dû à ce moment décisif de la pièce.

Retour au ton principal :

Pour analyser les mesures 64 à 91, sans entrer dans tous les changements assez négligeables de tous les motifs précédents, nous pourrions tout simplement résumer les évènements les plus évidents de cette section.

Les entrées seront effectuées dans selon un ordre ascendant dans l'échelle des hauteurs c'est-à-dire : *fa, sol, la, si, do#* et… *mi*! Pourquoi cela? Lors de la seconde entrée, au tout début, nous avons dû dévier le cours normal des modulations pour éviter de générer trop de conflits trop tôt dans la pièce (la bifurcation du thème étant déjà une surprise en soi). Par un trop grand souci de symétrie, peut-être, la dernière entrée sera déplacée sur le ton de mi et les autres voix répondront à cette anomalie par un adoucissement de l'harmonie, malgré leur nombre croissant, ce qui sera tout indiqué pour marquer la fin de la pièce.

Il est aussi important de spécifier le sommet, en ce qui concerne les hauteurs sera aussi atteint juste avant l'adoucissement général de l'harmonie, ce qui sera tout indiqué pour coordonner une fin, je l'espère, convaincante.

Aussi, à mesure que la pièce avancera vers sa toute fin, les divisions seront de plus en plus omniprésentes, spécialement dans les voix inférieures, dans le but de doubler certains éléments.

Un peu avant la toute dernière entrée, un grand soin a été apporté à la diminution graduelle du mouvement des voix dans le but de coordonner un élément de plus aux éléments décortiqués ci-haut. Outre la voix qui énonce, pour la dernière fois, le contresujet, aucune des voix n'a utilisera une valeur supérieure à la noire jusqu'à la toute fin de la pièce.

La fin de la pièce aura lieu sur un accord grandiose, à saveur lydienne, de si bémol majeur. L'arrêt, étant à six voix, se fera par un ralentissement des voix graduel mais clair, après une longue pédale.

Chapitre 2 - Analyse de la «Fantasia Quasi Variazione»

A – Genèse de l'œuvre

Pour réussir à réaliser la pièce la plus consistante et la plus élaborée de l'album, il fallait un sujet extra-musical qui soit à la fois inspirant, suffisamment élaboré pour que sa mise en musique soit riche, mais aussi que ce dernier ait un effet sur l'ensemble de la composition étant donné qu'il ne découlait pas d'une forme traditionnelle éprouvée. Je comptais aussi sur un certain degré d'abstraction pour le choix du sujet puisque je ne voulais pas faire une sorte de rehaussement à la mode dans lequel la musique suivrait librement son cours après avoir établi quelques parallèles subjectifs.

Autrement dit, je voulais réellement que la structure de la musique corresponde à la structure du sujet. Mais comment trouver un sujet à la fois détaillé, inspirant et abstrait?

Je l'ai trouvé dans le texte et la vidéo *« Imagining the tenth dimension »,* par Rob Bryranton, qui est une narration sous forme littéraire et audiovisuelle, mettant de l'avant des concepts scientifiques contemporains et anciens, dont l'auteur tente de faire une synthèse en utilisant des métaphores et citations, dans le but de nous aider à imaginer les dimensions inférieures et supérieures sous-tendant notre réalité (N.B. l'auteur ne prétend pas à l'exactitude scientifique). C'est, selon lui, une grande expérience de pensée à propos des 10 dimensions (il y a en fait 11 en comptant la « dimension 0 »).

D'abord, il fallait convenir d'une méthode pour mettre le texte en musique. Parce que le texte était peu poétique, j'ai décidé de ne pas utiliser la voix pour chanter le texte intégral, contrairement à beaucoup de magnifiques

mises en musique *a capella* qui m'ont inspiré dont la cantate *« Figure humaine »* de Francis Poulenc et beaucoup d'autres.

Comme le texte était aussi très long, et j'ai donc pensé en créer une version réduite. Les mises en musiques exploitant peu de texte m'ont, de toute façon, toujours inspiré. Qu'on prenne les mises en musique immortelles du texte de la messe, par exemple, dans *la Messe en ut mineur* de Mozart, la *Messe en si mineur* de Bach, l'extraordinaire et originale *Grande messe de morts* d'Hector Berlioz sans oublier l'irremplaçable *Messe* d'Igor Stravinsky. Cependant, même les textes courts bénéficient souvent d'une marge de manœuvre quant au caractère à mettre en musique alors que, même en version réduite, ce que le présent texte n'offrait pas. Que faire?

Dans les faits, j'ai commencé par synthétiser en neuf citations (avec le moins d'interruptions ou de modifications possibles) les propos de l'auteur qui correspondaient aux dimensions décrites :

Dimension 0 : *« We start with a point; like the point from geometry, it has no size (...) [and only] indicates a position in a [given] system »*

Dimension 1 : *« A second point, then, can be used to indicate a different position (...) to create the first dimension, all we need is a line »*

Dimension 2 : *« If you can imagine a third point that is along the live you've just created, you have a way of thinking about the second dimension. A line passing through this new point and the old line defines a plane »*

Dimensions 3 et 4 : *« in our minds, we can visualize objects that are constructed from lenght, width and dept but we can't actually see them with our eyes unless they have duration within 4d space time ».*

Dimension 5 : *« past present and future are simultaneous in the largest state of this 4d point ».*

Dimension 6 : *« A phase space (...) in a space in which all possible states of a system are represented, with each possible state of the system corresponding to one unique point in the phase space »*

Dimension 7 : *« Moving to another position within the seventh dimension (...) percipitate a completely different universe with different basic physical laws »*

Dimension 8 : *« What if (we had) to think both (simultaneously)? That cannot be done without entering the next dimension up. »*

Dimension 9 : *« The ninth can only containt information or meme partterns (...) preferences for one kind of reality over another »*

(La dixième dimension se passant de citation, car elle est tout simplement, pour résumer de la façon la plus directe et la plus simple possible, une synthèse d'une complexité supérieure à la dimension précédente, mais d'une étrange parenté avec la « dimension 0 » par son unité).

J'ai ensuite imaginé que la mise en musique pourrait répondre aux « descriptions » et/ou aux conditions logiques qui sous-tendent, selon leur ordre, ces citations, et finalement créer, dans la pièce musicale, ce que

j'appellerai des « variations » de ce que les citations décrivent. La pièce suivante est le résultat de cette démarche.

L'analyse retracera le plus directement possible, d'une part, les parallèles créés entre les citations librement tirées du texte, selon leur clarté et leur aspect synthétique et les matériaux musicaux qui en découlent. D'autre part, c'est l'emboîtement de ces matériaux, de complexité toujours croissante, et leur effet sur la forme purement musicale elle-même qui sera retracé.

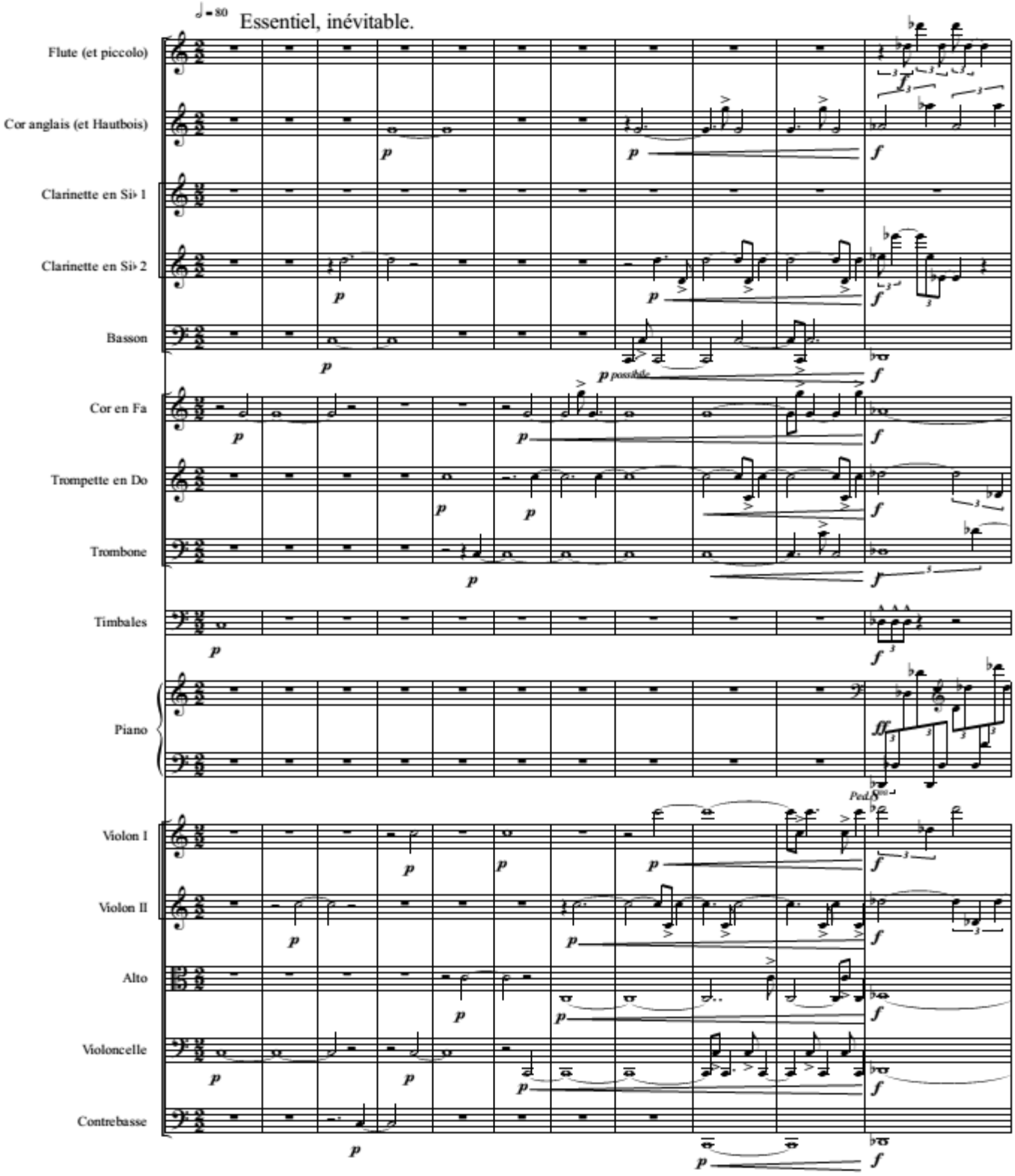
B – Analyse de la première section (mesures 1 à 10)

Citation : *« We start with a point; like the point from geometry, it has no size (...) [and only] indicates a position in a [given] system »*

Pour élaborer une représentation musicale de cette dimension 0, j'ai pensé représenter « le système » développé à l'intérieur du discours sur les dimensions par celui des hauteurs dans la gamme chromatique au tempérament égal. Bien que certaines œuvres puissent être jouées, composées, appréciées dans un tempérament inégal, celle-ci demande, d'un point de vue tout aussi conceptuel que pratique, le tempérament égal strict; une version en ¼ de tons ou tout autre tempérament égal aurait été valide. La position de départ étant arbitraire, j'ai choisi le *do* pour des raisons instrumentales (beaucoup d'instruments ont le *do* ou une de ses notes voisines comme note la plus basse), pour des raisons de notation (la tonalité de *do* étant celle où les altérations sont les plus facilement visibles). Il convient, toutefois, de préciser que la tonalité de départ a une certaine importance, car c'est aussi celle qui doit clore la pièce, la dimension 0 et la dixième ayant une parenté évidente dans les documents et textes qui sont mis en musique.

À l'intérieur de la partition, l'indétermination du « point » est représentée, dans ces premières mesures, par le mouvement orchestral soigneusement confectionné à l'aide des différentes parties disponibles qui correspondent, en gros, à celles d'un orchestre de chambre (N.B. Une formation plus grande aurait pu convenir, mais pour les bénéfices de la variété de l'album, toutes les familles d'instruments devaient être utilisées).

Figure 40-Vue d'ensemble des deux premières pages de la partition.

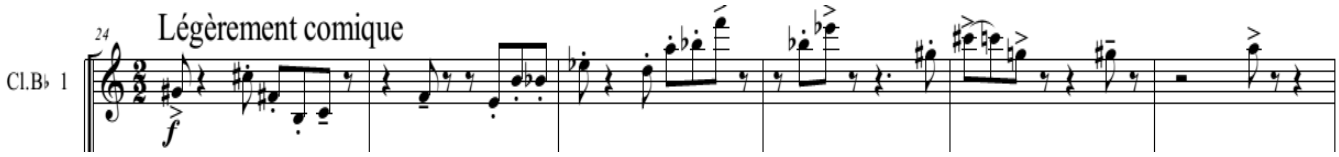


C – Analyse de la deuxième section (mesures 11 à 29)

Citation : *« A second point, then, can be used to indicate a different position (...) to create the first dimension, all we need is a line »*

Pour représenter la « ligne » dans cette citation, les sauts mélodiques seront utilisés. C'est pourquoi le premier intervalle, à la mesure 11, est signifiant; il répond à tous les critères auquel devront répondre les autres sauts mélodiques à l'intérieur des premières variations. À savoir : comme une ligne potentiellement infinie peut traverser deux points en géométrie sans trahir l'idée d'une première dimension dans le discours sur les 10 dimensions, les intervalles choisis pour l'élaboration mélodique seront ceux qui traverseraient le plus directement possible l'ensemble du système des hauteurs offertes, soit : la seconde mineure, la quarte juste et la quinte juste (que les intervalles soient ascendants ou descendants, car ils traversent tous l'ensemble du système en douze sauts). Ces intervalles constitueront les matériaux de base pour élaborer le cœur de la première variation mélodique et monodique ou « thématique » qui commencera à la mesure 24. Ce sera le « thème » qui sera varié de façon plus ou moins orthodoxe tout au long de la pièce.

Figure 41 – « Thème » principal à la clarinette.



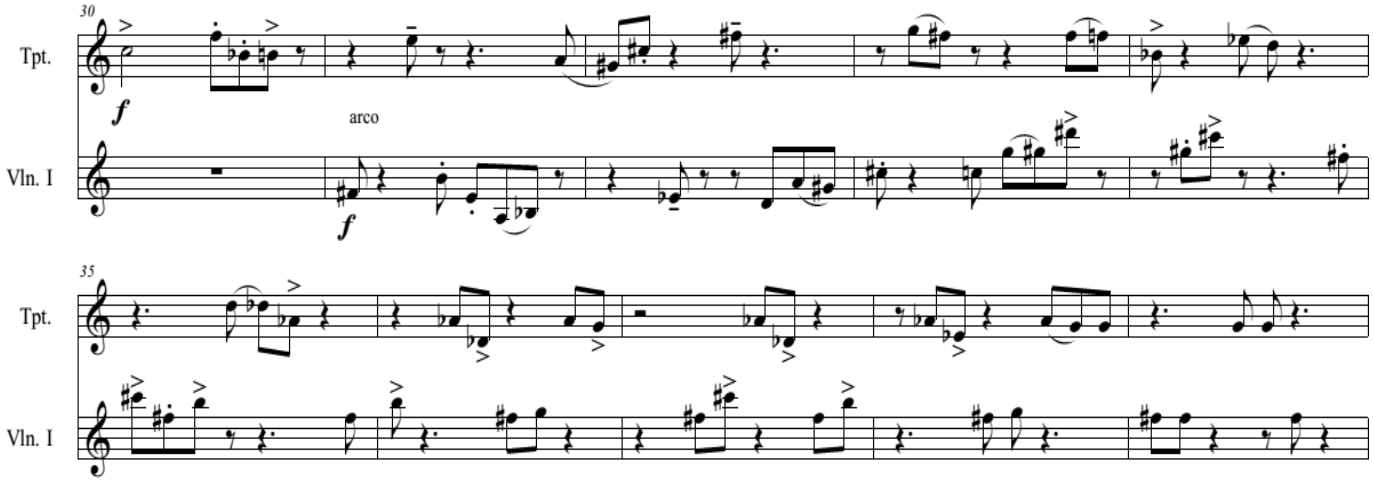
Quant aux mesures précédentes, 11 à 23, elles ont servi, d'un point de vue strictement musical, à introduire de façon fluide les matériaux mélodiques et rythmiques ci-dessus.

D – Analyse de la troisième section (mesures 30 à 39)

Citation : « If you can imagine a third point that is along the live you've just created, you have a way of thinking about the second dimension. A line passing through this new point and the old line defines a plane »

En imaginant une nouvelle « ligne » grâce à un nouvel instrument, nous entrons alors dans le domaine d'un « contrepoint libre » à deux voix, pour représenter le « plan » (pseudogéométrique) décrit dans le discours. Comme la première ligne mélodique était assujettie aux lois qui limitaient le choix d'intervalles a ceux des secondes mineures des quartes et des quintes justes, la seconde ligne mélodique répondra aux mêmes critères de sélection intervallique pour bifurquer de la première et ainsi générer une mélodie autonome qui permettra d'élaborer une seconde variation, rigoureusement déduite des lois de la première.

Figure 42 – Réduction du premier plan de la troisième section



Bien que ces mesures servent à varier le thème, elles ont aussi pour fonction de générer une accumulation discrète au point de vue de la texture, ce qui sera, nous le verrons, décisif pour représenter correctement les premières citations. En plus des deux voix de premier plan, ce seront les cordes, qui, par l'augmentation du nombre de leurs pizzicatos, serviront à générer cette discrète accumulation. La timbale, par son intervention ponctuelle, servira également, de toute évidence, cette noble cause.

E – Analyse de la quatrième section (mesures 40 à 66)

Arrivés à ce stade de la pièce, nous étendons la logique mise en marche dès la mesure 24 par la partie de clarinette (qui représentait la première dimension, avec ses contraintes d'intervalles) pour créer une troisième voix. Mais en quoi cette simple décision est-elle donc si originale du point de vue de la forme musicale? Un élément décisif supplémentaire, qui aura une influence sur l'écriture contrapuntique de cette variation, fera simultanément son apparition pour représenter cette dimension; c'est celui des tenues.

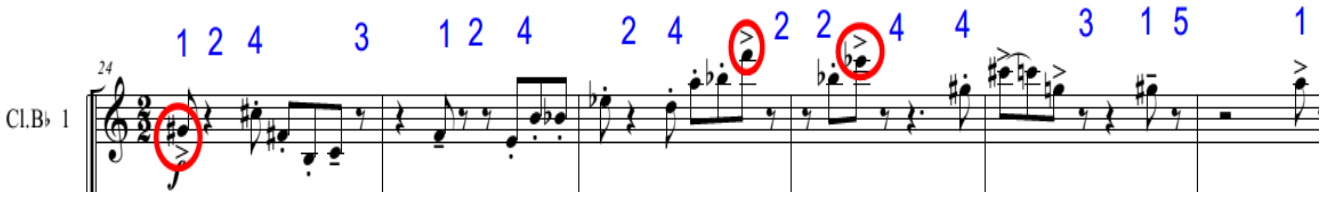
Voici la citation qui a tenté d'être mis en musique : *« in our minds, we can visualize objects that are constructed from lenght, width and dept but we can't actually see them with our eyes unless they have duration within 4d space time »* et voici comment ces deux faits se conjugueront. Dans la pièce, les tenues superposées et non superposées des instruments en premier plan représenteront donc cette continuité des lignes par lesquelles nous essaierons de concevoir les formes dans notre « perception (visuelle) de la troisième dimension » et que nous nous efforçons d'imaginer « hors de l'aspect temporel » à l'intérieur de la narration.

L'autre aspect de cette variation, qui découle de l'impossibilité de la simultanéité si nous voulons être rigoureusement à l'intérieur d'une « troisième dimension », est celui de la distribution rythmique : en effet, pour activer de façon intéressante 3 parties, il fallait presque animer tous les temps et ce fut une chose à laquelle il a fallu penser dès la conception du premier rythme de la première mélodie. Car avec trop de notes courtes (ici la croche), une distribution équilibrée aurait été difficile pour cette troisième variation et, avec des notes plus longues, l'aspect conceptuel que revêtent les tenues à

l'intérieur de cette troisième variation aurait été gâché. C'est pourquoi, en plus du choix des intervalles, il a fallu penser à créer un intérêt avec des groupements et accents rythmiques sans l'aide même d'une seule valeur supérieure à la croche lors de la conception du thème.

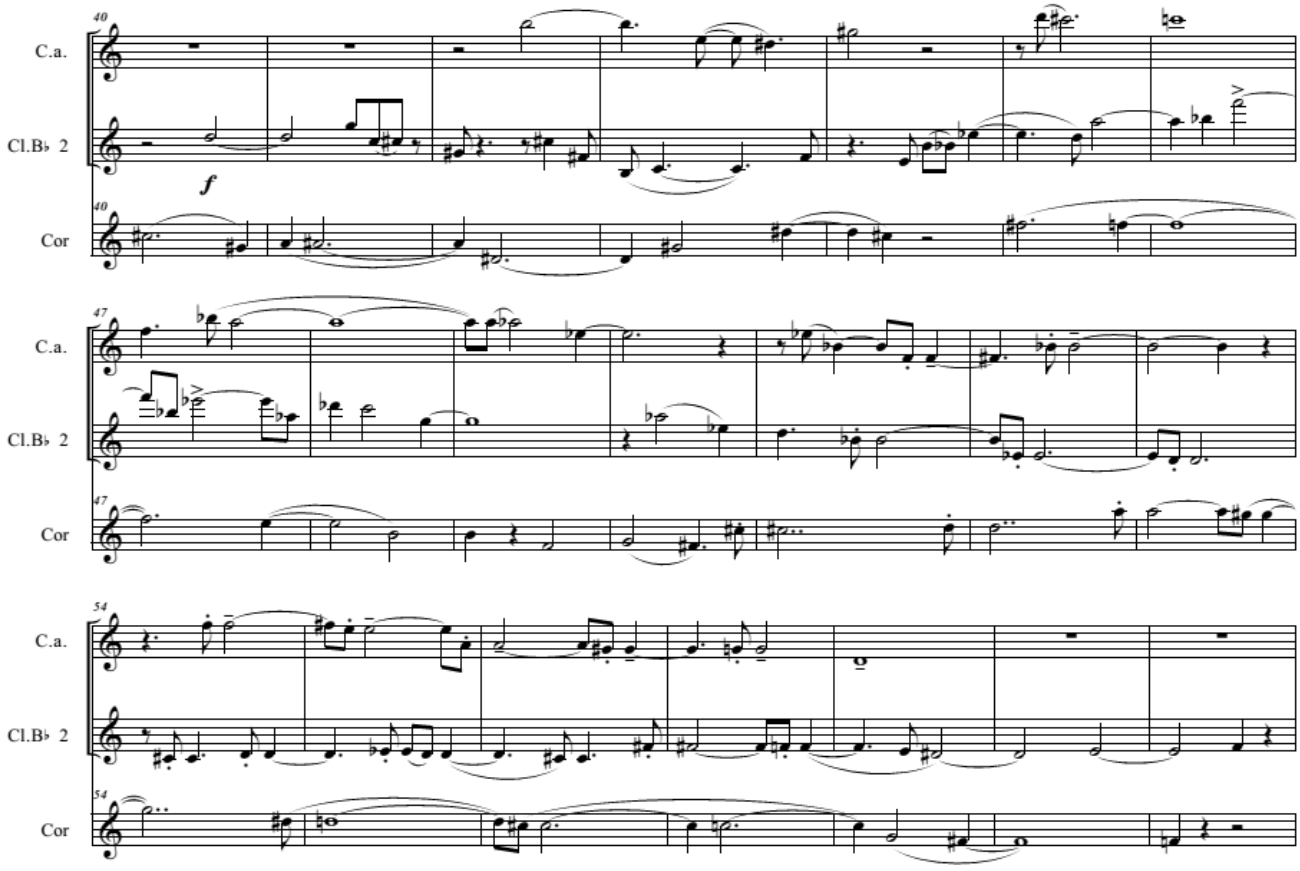
Ces mesures montrent la distribution des « brèves » à travers les silences et les notes en plus des accents, ajoutés pour créer de l'intérêt :

Figure 43- Analyse des accents et rythmes du « thème »



Ces autres mesures montrent une réduction du premier plan des mesures 40 à 60, qui constituent l'essentiel de la représentation musicale de cette troisième dimension :

Figure 44 – Réduc. du premier plan de la quatrième section



Durant ce temps, l'arrière-plan joue encore un rôle d'accumulation, suivant le crescendo de mouvement depuis la présentation du premier thème et c'est, cette fois, la diversité des accents et des nuances qui ajoutera de l'action à cette texture, en plus des doublures subtiles. Les mesures 60 à 66 servent de transition entre la quatrième et cinquième section; dans les faits, les cordes s'activent d'autant plus et les bois font des interventions en crescendo de façon non simultanée; ce qui permet aux cordes de prendre place au premier plan et aux bois de préparer l'arrière-plan constitué de *sforzandos*; ce sont des éléments cruciaux pour la section suivante.

F – Analyse de la cinquième section (mesures 67 à 87)

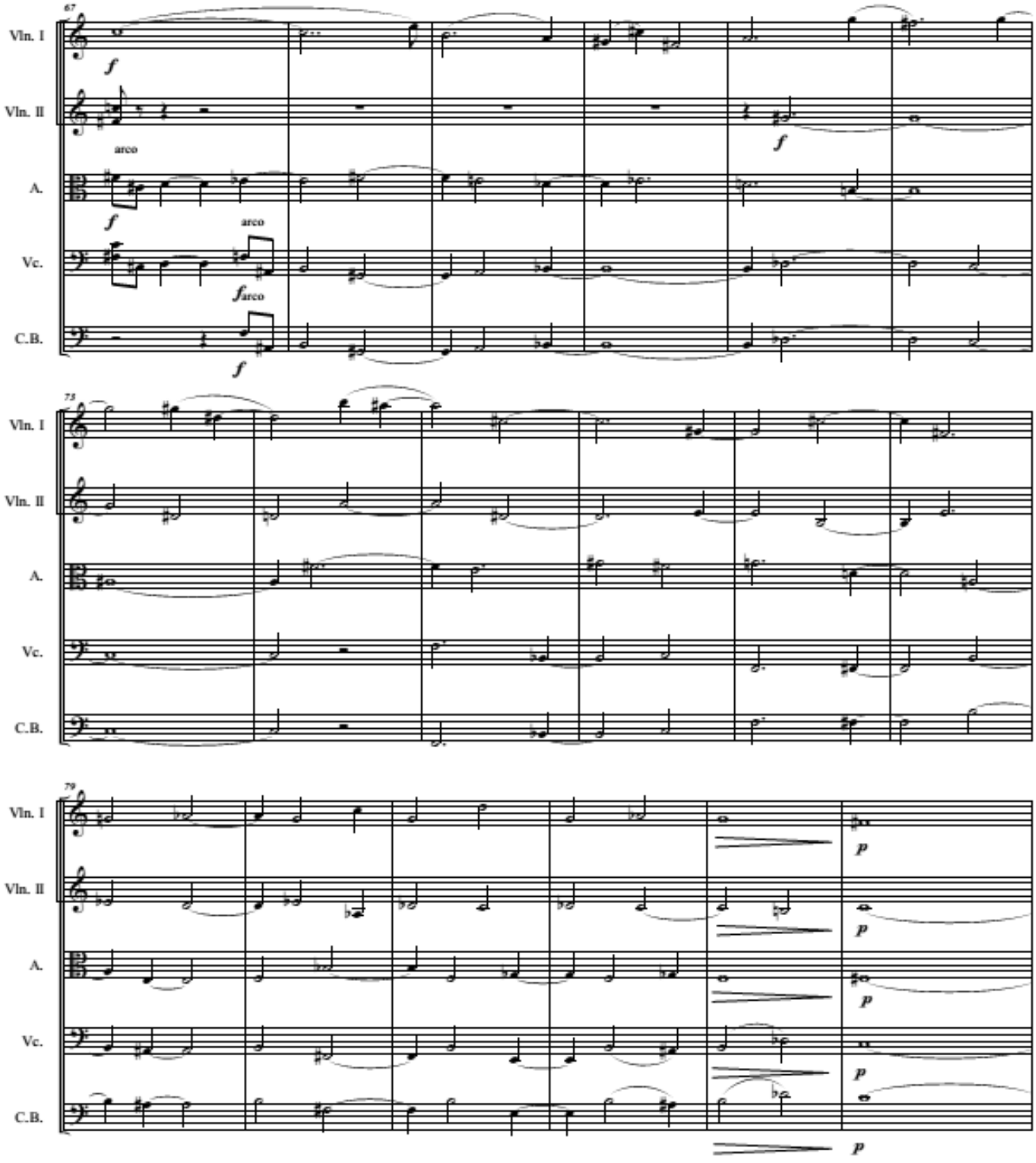
La quatrième dimension nous permettra maintenant la simultanéité des parties de premier plan, si chèrement évitée lors de la variation précédente, ce qui aura une incidence sur l'écriture de ce premier plan. Les parties qui étaient toutes indépendantes auront maintenant des rencontres en paires ou en trio, ce qui donnera un caractère définitivement homorythmique à la section, pour la toute première fois de la pièce.

Dans le détail, le matériel présenté jusqu'à présent sera traité comme dans l'écriture harmonique de la musique sérielle ou cellulaire (domaine dans lequel Webern et Schoenberg, entre autres, sont des guides incontestables), le même ordre mélodique étant imposé pour demeurer une variation, il sera, cependant, parfois concentré sur le plan vertical. Il est clair que la perception mélodique cède le pas à une perception plus harmonique à ce moment de la pièce.

Plus la variation avance, plus les cordes perdent leur caractère harmonique pour devenir quasi canoniques, car, à partir de 75, des jeux de hoquets en mouvement contraire s'installent dans les quatre parties (la ou les contrebasses doublant la partie de violoncelle à ce moment-ci de la pièce).

Le tableau suivant montre les cordes isolées en premier plan (m. 67 à 83) :

Figure 45 – Réduc. du premier plan de la cinquième section



Quant l'arrière-plan, qui servait à créer une richesse strictement musicale durant la seconde troisième et quatrième section, et qui avait, de plus, un

rôle de transition important depuis le début de la pièce, il aura, maintenant, un rôle conceptuel.

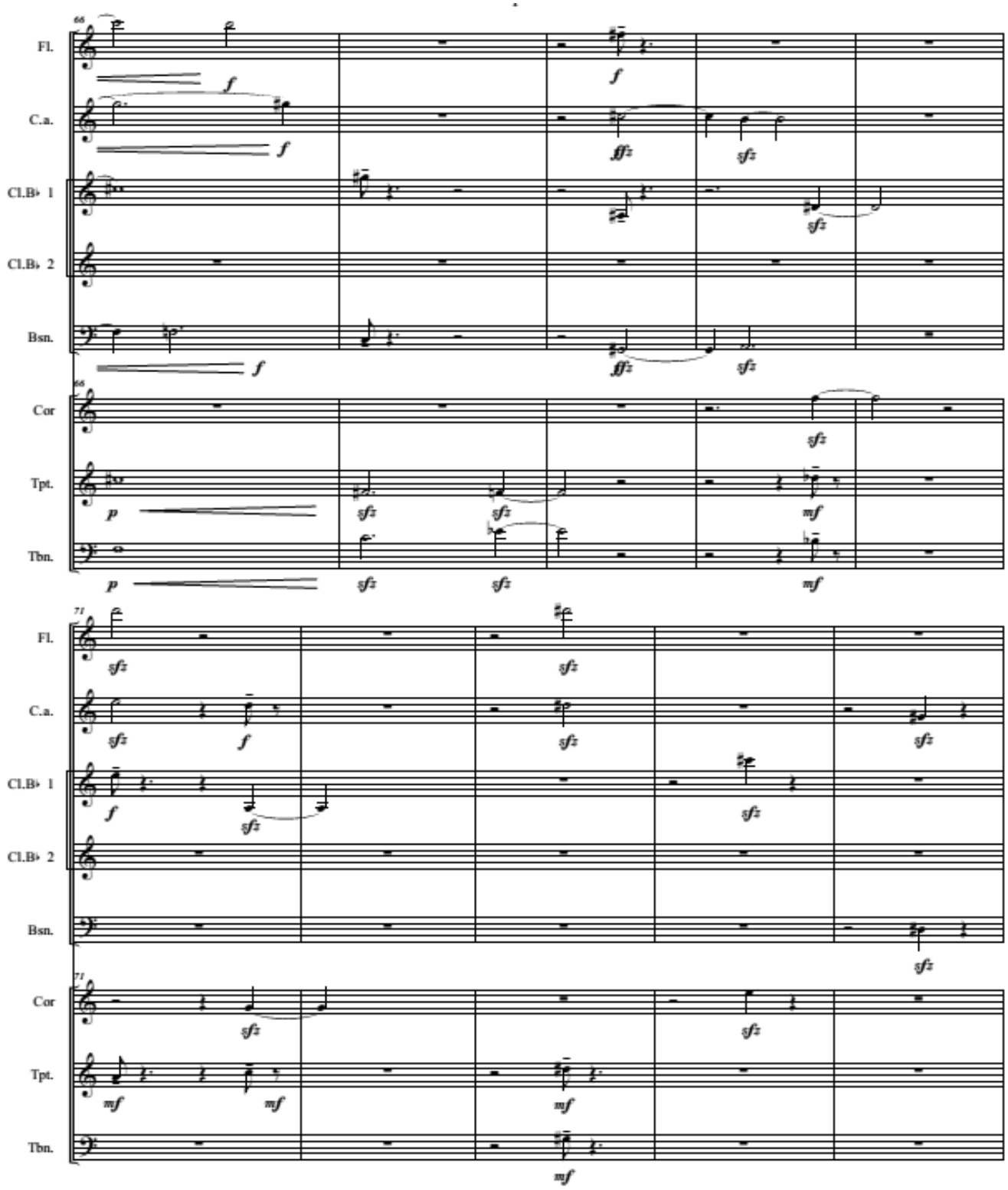
La progression générale des timbres instrumentaux des cuivres aux bois graves jusqu'aux bois aigus, faits à l'aide des accents, servira, à titre conceptuel, à établir une causalité autre que dans le domaine des hauteurs pour représenter l'aspect directionnel du « temps » et la radicalité de sa qualité à l'intérieur du discours sur les dimensions.

Le premier plan représente donc les conséquences perceptuelles de l'aspect temporel, l'arrière-plan expose sa radicalité par la nouveauté du paramètre timbral, qui renforce, du même coup, ce que le premier plan met en lumière par son écriture. Il convient de préciser que le choix des timbres, jusqu'à maintenant, était axé sur la différence qu'ils généraient, et ce, pour une qualité contrapuntique optimale, ce qui fait l'essentiel des variations 2 à 4, alors que maintenant, une gradation entre la qualité des timbres s'est avérée essentielle.

D'un point de vue strictement musical, les accents de l'arrière-plan soulignent les rencontres du premier plan et cette accélération des changements de timbres sera la prescription idéale pour préparer le terrain pour la prochaine variation, qui sera d'autant plus fournie et dynamique que les précédentes.

Le tableau ci-dessous représente la progression de l'arrière-plan aux cuivres et aux bois (m.67 à 75) :

Figure 46 – Réduc. De l'arrière plan de la cinquième section



G - Parenthèse sur le titre de la pièce.

Ce sont plusieurs raisons de construction semblables qui ont fait dévier tranquillement l'appellation de la pièce comme une série de « variations » au sens plus ou moins classique du terme vers celle de « quasi » variations dont l'appellation est, à mon avis, à favoriser absolument en vue d'une clarté de définition d'un point de vue strictement musical.

En effet, qu'on considère la pièce comme série de variations mélodiques ou mélodico-harmonique pour la définir, cela ne fait aucun sens. Cependant, si on considère la pièce comme une série de variations dans le sens ou elles élaborent le même matériau, mais à travers de textures extrêmement contrastées, ce que les citations et le sujet commandent, cela fait beaucoup plus de sens, à mon avis.

H – Analyse de la sixième section (mesures 88 à 114)

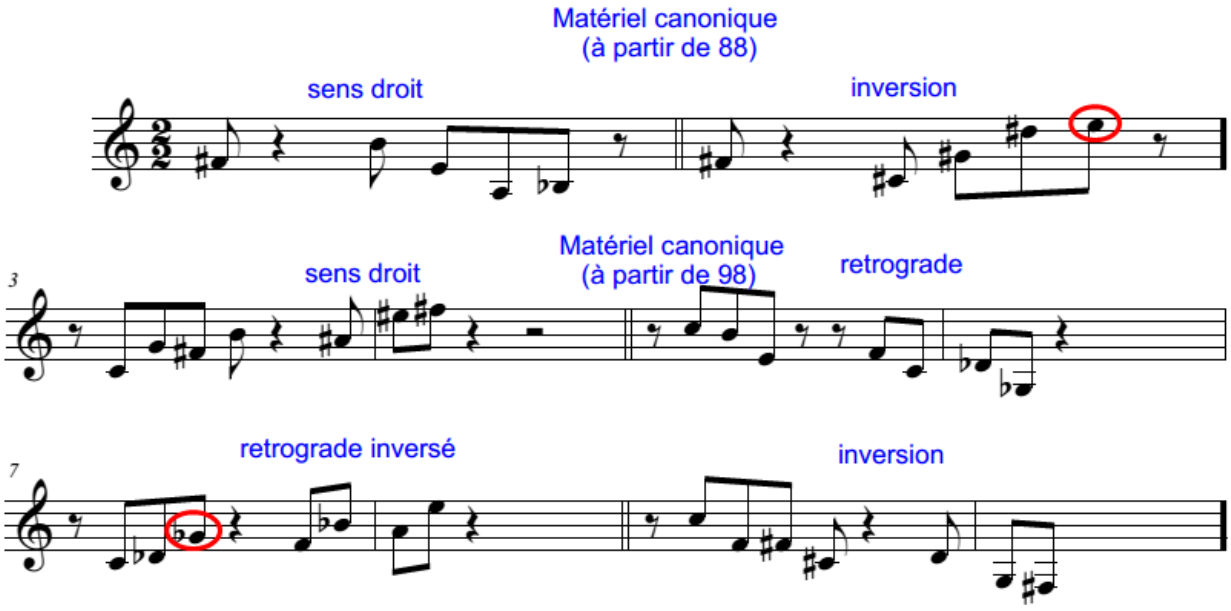
À la mesure 88, nous entrons dans la 5e variation et c'est la citation suivante qui est mise en musique : *« past present and future are simultaneous in the largest state of this 4d point ».* D'un point de vue musical, l'aspect vertical introduit durant la variation précédente, sera superposé à l'aspect contrapuntique graduellement intensifié durant les variations précédant celle-ci, soit les 2 3 et 4e, pour culminer dans une variation canonique des plus intenses. Des canons, canons inversés, rétrogrades, rétrogrades inversés et leurs rencontres les plus audacieuses constitueront l'essentiel de cette variation.

Ici, les rythmes de durées semblables du thème (croches, soupirs et silences) et le choix restreint des intervalles (seconde mineure ascendante et descendante, quarte ascendante et descendante, quinte descendante et ascendante) ont permis de ne pas dénaturer le thème lors de la présentation des variantes canoniques les plus éloignées. Ainsi, elles ont pu continuer à nous frapper plus par la similarité avec tout le matériel précédent que par la différence, ce qui aurait été le cas, si les rythmes et/ou intervalles avaient été seulement un peu plus complexes. Cette unité à travers ces différentes présentations a été une autre contrainte qui avait à être prise en compte lors de la conception du premier thème, en plus de la distribution rythmique qui a dû être pensé pour rendre faisables les variations contrapuntiques.

Il est à noter que le thème n'avait pas à être cité en entier pour une raison des plus intéressantes; soit que les différentes présentations canoniques de la tête du thème citaient déjà la suite du thème ou des variantes très proches des groupements qui constituaient la suite du thème, ce qui fait vraiment de cette

section, à mon humble avis, une variation du thème. C'est une perception certes tordue du thème, mais bel et bien dans la même veine conceptuelle que le reste de la pièce et non un développement à proprement parler.

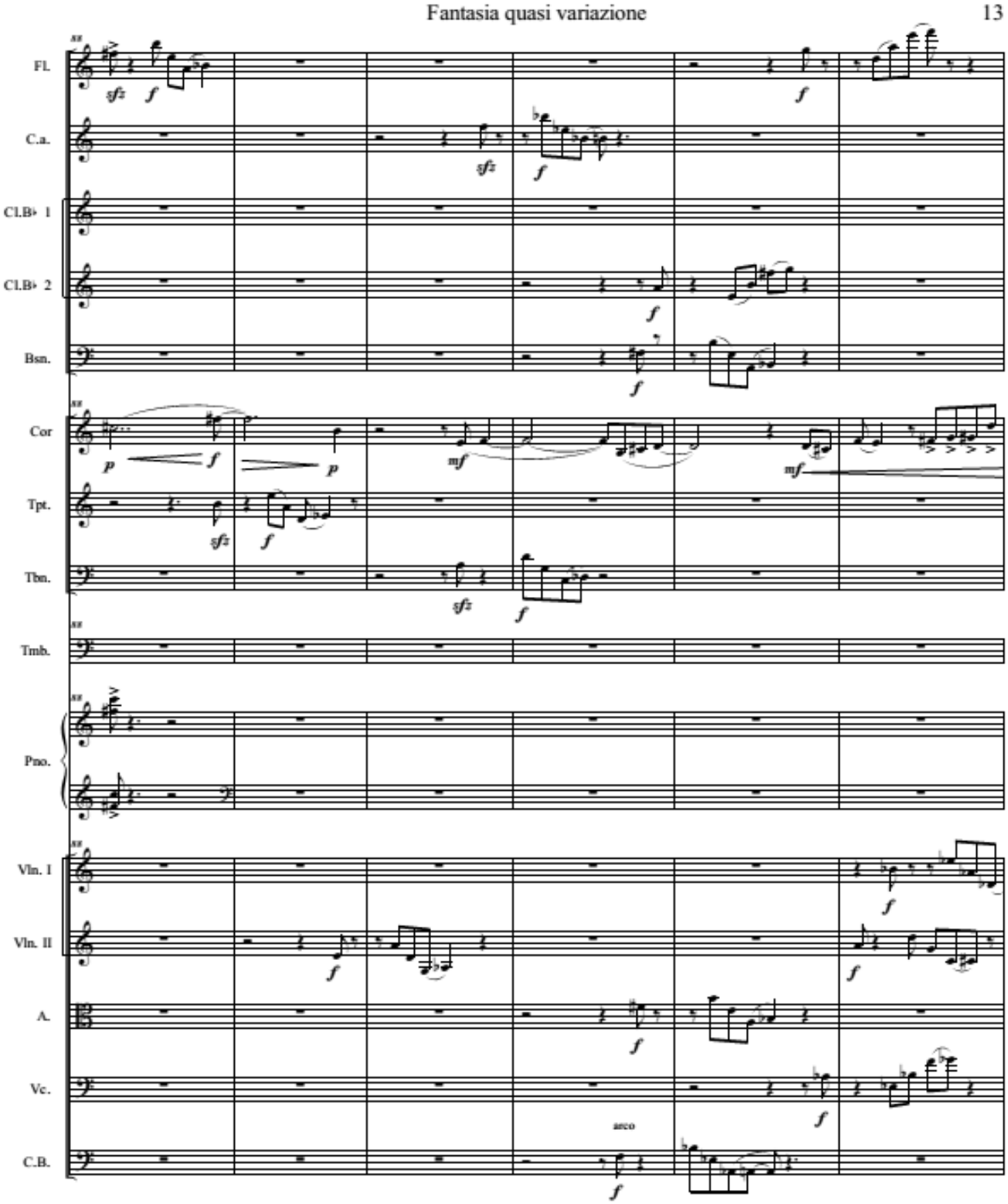
Le tableau suivant montre les matériaux, les notes entourées sont des imperfections discrètes de leur modèle original :

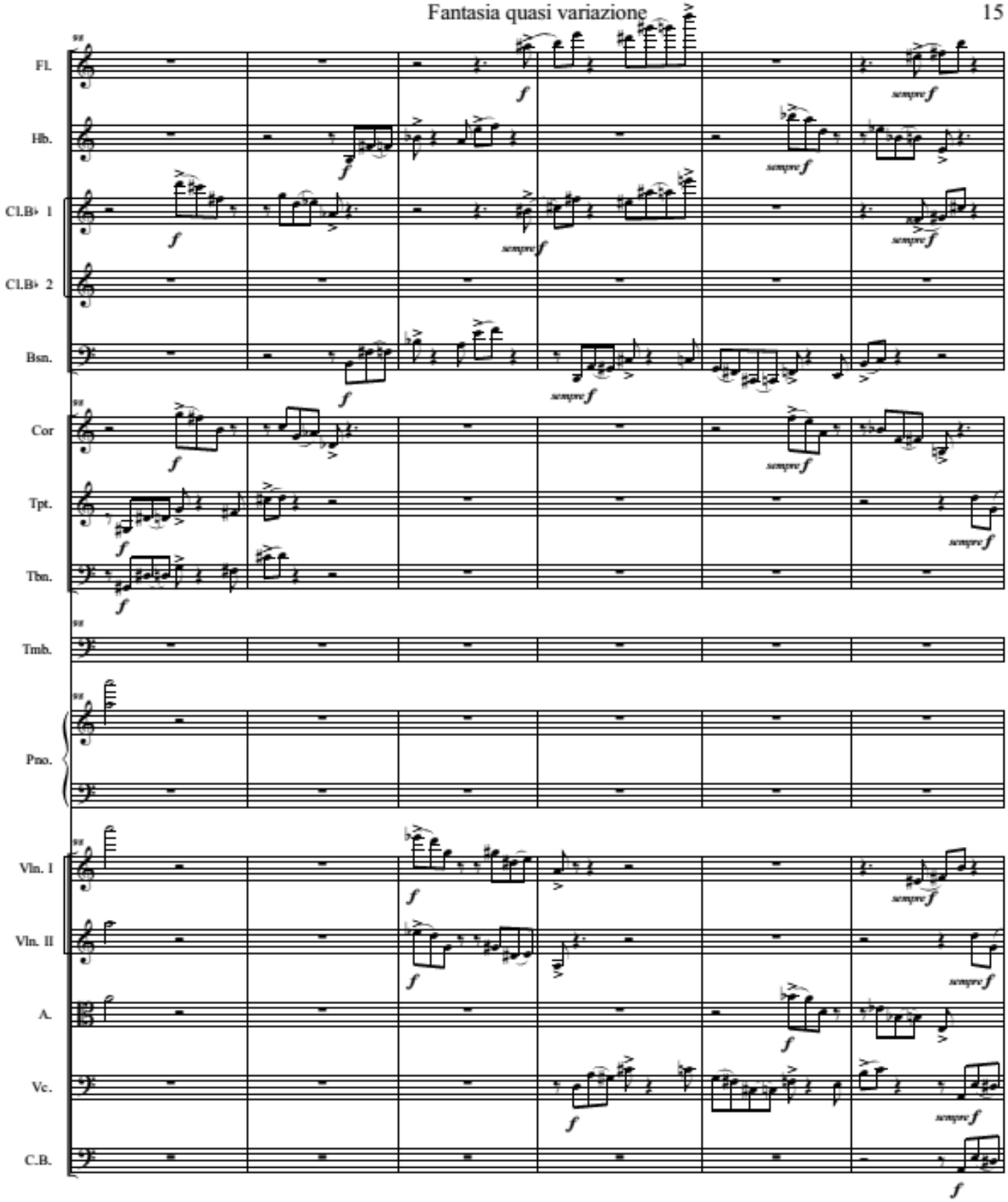


Lors de la représentation musicale de cette 5e dimension, il ne devait pas y avoir que les hauteurs qui symbolisaient la narration. Toutes les familles d'instruments ont aussi été mises à profit pour la première fois depuis la mesure 11 afin de représenter l'éclectisme de la « simultanéité » des « temps » cité dans le discours. Chaque instrumentiste a donc pris la parole tout à tour ou presque et a été mêlé, tôt ou tard, à un autre instrumentiste dans une partie active de premier plan.

La page suivante montre les parties seules mises en canon, la suivante montre le moment ou les doublures accélèrent les entrées et dispositions :

Figure 47 - Réduc. du premier plan de la sixième section

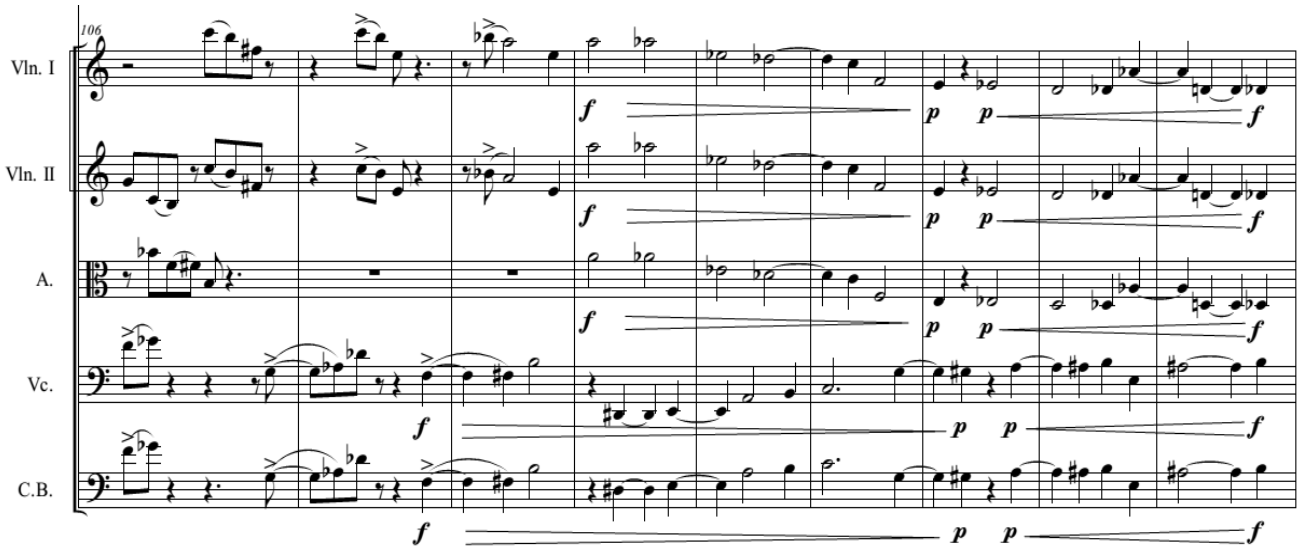



Fl.
Hb.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
sempre f

Autour des mesures 106 et jusqu'à 114, les cordes calmeront momentanément les canons plus actifs fait de croches, par d'apparentes déviations mélodiques qui finiront par amorcer un dernier canon à la noire par mouvement contraire, cette fois-ci exact, réminiscence du jeu transitif à la fin de la variation précédente, dans le but d'atteindre le *do* central et ainsi lancer une autre variation.

Mesures avec les cordes isolées :

Figure 48 – Réduc. des cordes des dernières mesures de la sixième section.



I – Analyse de la septième section (mesures 115 à 132)

Citation : *« A phase space (...) in a space in which all possible states of a system are represented, with each possible state of the system corresponding to one unique point in the phase space »*

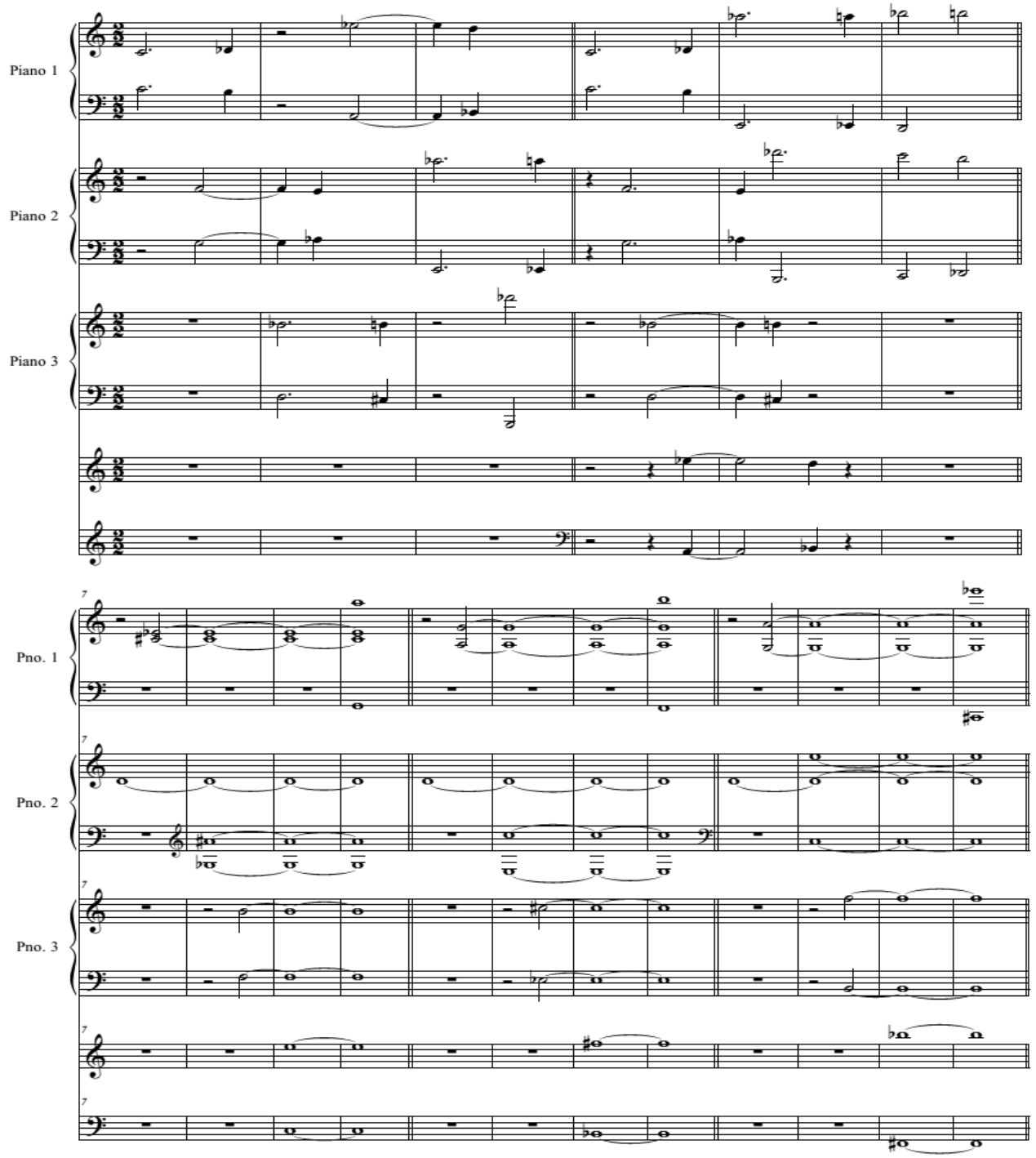
Durant cette variation, deux critères d'écriture ont été mis à profit pour représenter cette sixième dimension, l'aspect homorythmique (ou des superpositions), mis en marche durant les variations précédentes, sera ici absolument et rigoureusement respecté en tant que texture. D'autres parts, l'aspect des variantes canoniques, qui représentaient la « simultanéité temporelle » des différents « états » de la mélodie durant la cinquième dimension sera, ici, synthétisé par une écriture harmonique en miroir.

Il convient, encore une fois, d'établir un parallèle avec la toute première variation pour comprendre les limitations et les contraintes de cette 6e dimension. La contrainte dont découlait le choix des intervalles (seconde minineure, quarte et quinte) sera maintenue, mais le choix de la direction ascendante ou descendante, jusqu'alors applicable à chaque intervalle, s'en trouvera éliminé par le procédé de l'harmonie en miroir, les deux directions possibles pour les intervalles permis étant alors énoncées simultanément.

Ce seront, donc, les trois intervalles permis qui lanceront, tour à tour et en ordre de croissance, les trois grands « accords » démarrés par le *do* du hautbois à la mesure 120.

Le tableau suivant montre un brouillon élaboré en sons réels des évènements canoniques et harmoniques de cette variation :

Figure 49 – Réduction/brouillon de la septième section

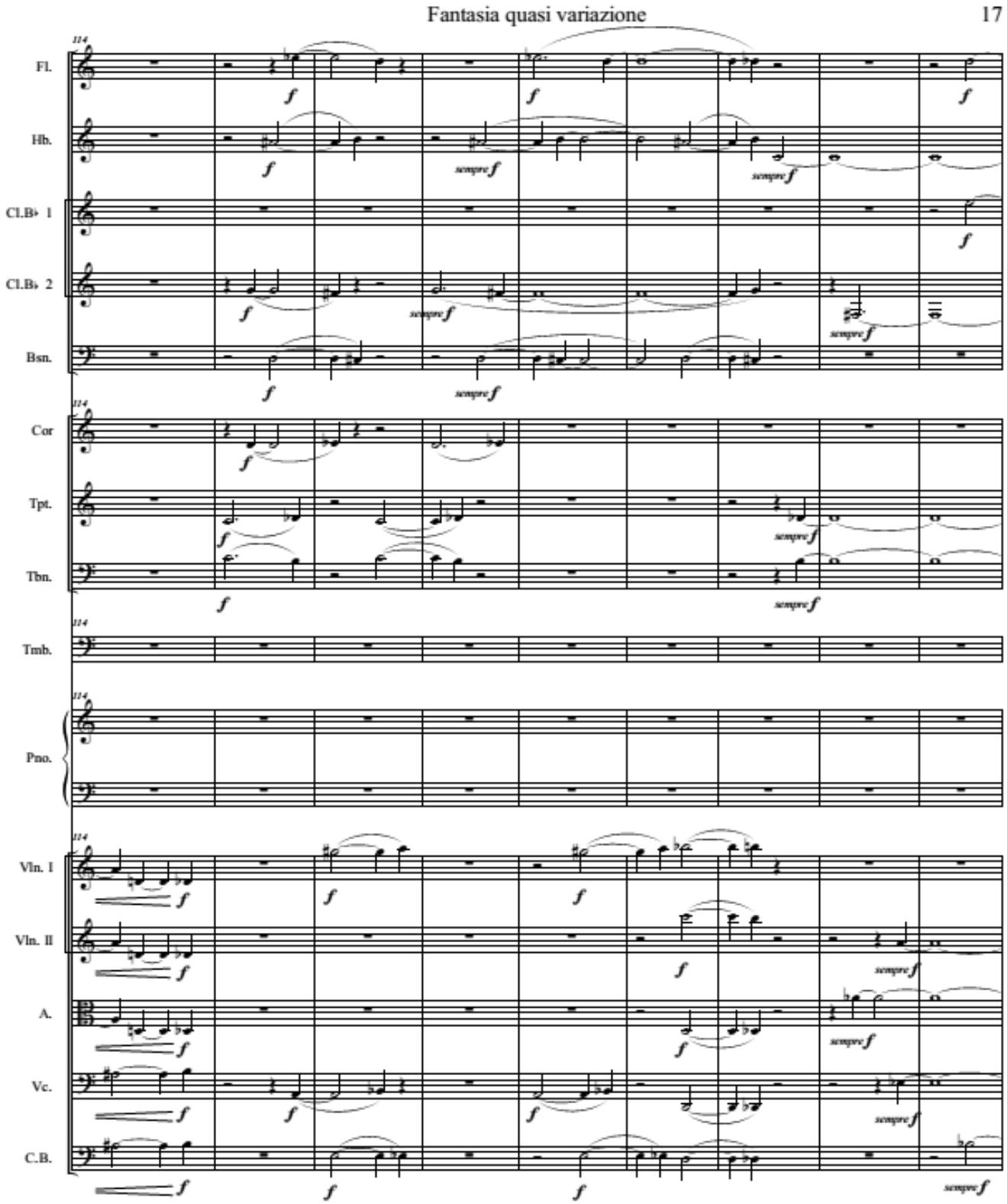


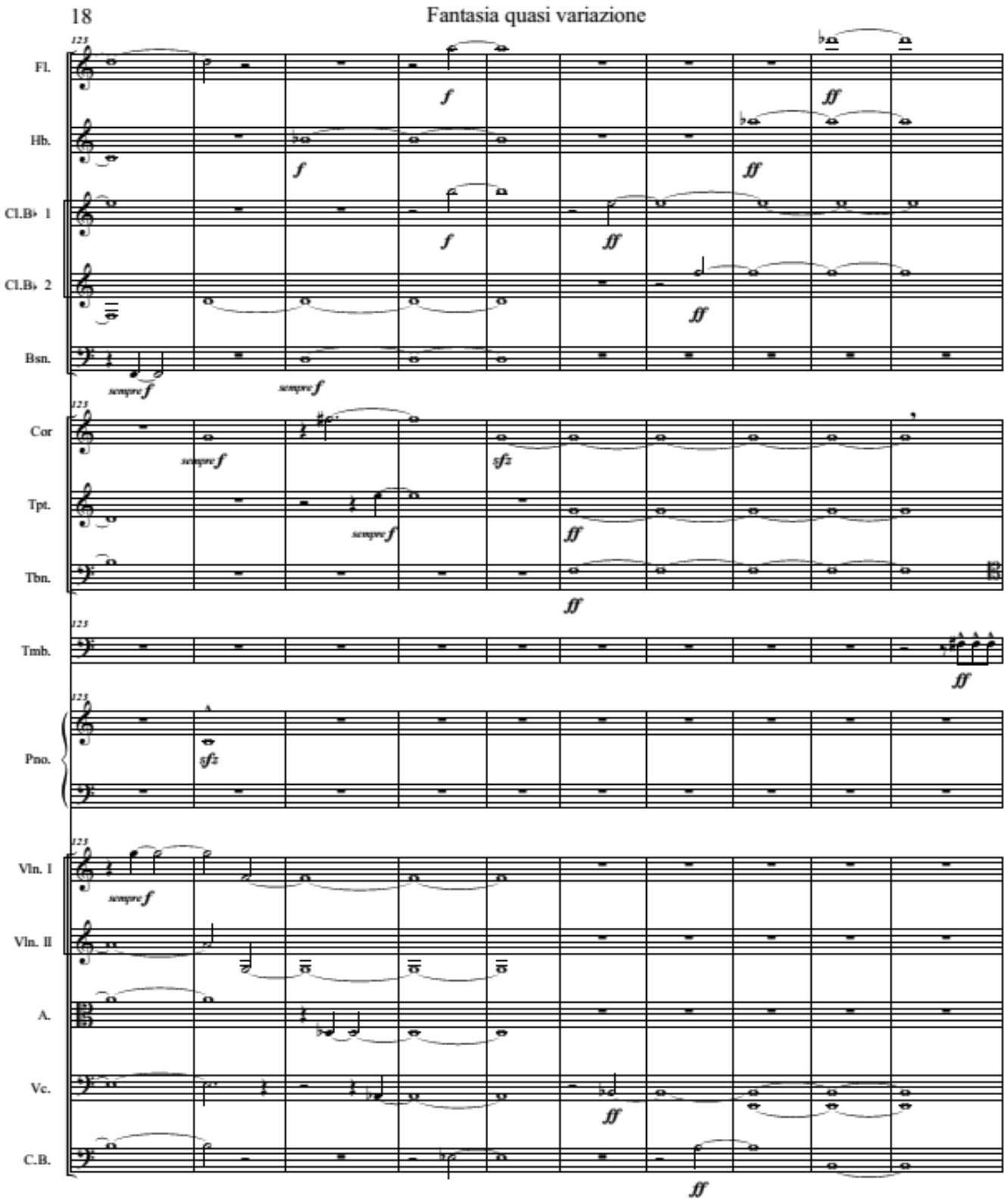
La deuxième contrainte pour cette variation provient du type de geste favorisé lors de la première variation; en effet, l'octave en deux sauts, qui a été évitée à tout prix, en faveur des septièmes et neuvièmes, prend à l'intérieur de cette variation le rôle d'un principe de distribution rigoureux pour parcourir la quasi-totalité de l'échelle chromatique, principe harmonique utilisé de façon absolument convaincante dans l'œuvre de Lutoslawski, dont je me suis évidemment inspiré, directement ou indirectement. Le *do* central, sur lequel les accords sont construits agit ainsi comme « point » qui exprime l'ensemble des « états possibles » qui doivent être exprimés par cette « sixième dimension », dans la citation.

Il va de soi qu'une orchestration variée, mettant en vedette l'ensemble des instrumentistes a été pensée parallèlement à l'élaboration des harmonies et que celle-ci a ajouté certainement au caractère des accords. Beaucoup jouent ensemble, encore plus que durant la cinquième variation, mais un soin a été accordé a ne pas tous les faire jouer simultanément, pourquoi cela? Parce que comme la sixième variation n'est pas la dernière, une autre variation devra mettre en lumière cette caractéristique de façon indubitable.

La page suivante montre le détail de la transition canonique, la suivante le détail de l'orchestration et des rythmes des trois grands accords:

Figure 50 – Mise en page clarifiant les évènements de la septième section




18
Fantasia quasi variazione
Fl.
Hb.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
sempre f
sfz
ff

J - Deux parenthèses conceptuelles à propos de la sixième dimension

La première parenthèse concerne la question du *fa* dièse (ou *comment relancer une forme musicale*). En effet, pour compléter le dernier accord et ainsi synthétiser en un seul accord les douze sons de l'échelle chromatique, il aurait fallu porter le coup de grâce en ajoutant un fa dièse aux extrémités de la dernière disposition harmonique. Mais ceci aurait signifié la fin de la pièce, puisque si toutes les hauteurs avaient été présentées simultanément, l'ensemble des possibles aurait été parcouru; or il reste, à ce moment précis de la pièce, des citations à mettre en musique, des « dimensions » à explorer.

Cependant, nous arrivons à une drôle de singularité dans l'écriture qui contient la possibilité de relancer tout le drame musical. Si les secondes mineures, quartes et quintes étaient seules à pouvoir parcourir l'ensemble du système des hauteurs et atteindre un autre *do* par elles-mêmes, n'est-ce pas la quinte diminuée (ou la quarte augmentée/triton, etc.), maintenant que l'ensemble des hauteurs est présenté simultanément, qui pourrait effectuer le *plus rapidement* une révolution (de *do* à *do* par exemple)? Cette réflexion synthétise parfaitement à la fois le geste intervallique nécessaire pour relancer l'harmonie à ce moment précis de la pièce (car c'est la seule note manquante durant les dispositions), et la nouveauté marginale requise par la « septième dimension » dans la prochaine citation. Dans la partition, ce sont les timbales qui exécuteront ce « pied de nez » formel.

La seconde parenthèse concerne le positionnement de la transition en début de section. Cet ordre, en effet, a été pensé longtemps à l'avance dans le but de maximiser le contraste musical et conceptuel entre les parties représentant la « sixième » et la « septième » dimension. D'un point de vue conceptuel, la

sixième dimension est une synthèse qui est « statique » (la dimension zéro et la dixième sont les autres dimensions statiques). Il fallait donc prévoir un ralentissement graduel du mouvement orchestral, mais aussi une grande surprise du point de vue de la forme pour représenter un « univers complètement différent », ce qui m'a forcé à garder le *fa* dièse aux timbales pour, à la fois faire une sorte de blague musicale (l'élément manquant n'étant pas présenté de la façon dont on s'y attendait), mais aussi parce que ces percussions avaient la capacité, d'un point de vue acoustique, de s'imposer face à l'imposante masse de sons déjà présente.

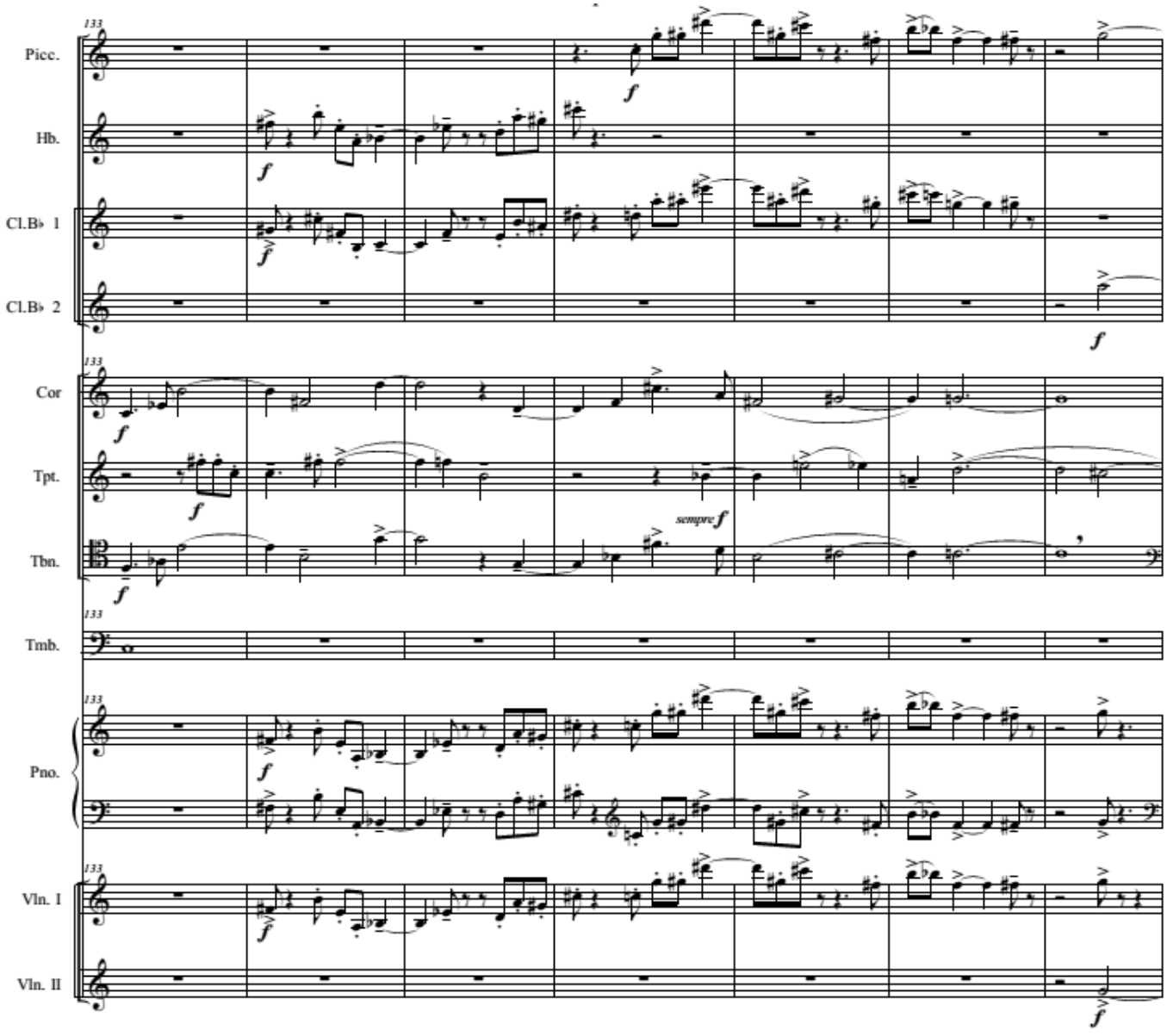
K – Analyse de la huitième section (mesures 133 à 139)

Citation : *« Moving to another position within the seventh dimension (...) percipitate a completely different universe with different basic physical laws »*

Le « pied de nez » qui arrive à la timbale aux mesures 132-133, qui illustre la « précipitation » dans la citation, nous conduit à une section où la texture est comparable à celle d'une polyharmonie. En effet, le premier thème est cité a l'aide de nombreuses doublures et instrumentistes (bois, premier violon et percussions), alors que les cuivres dominent la texture par leur puissance tout en énonçant un thème nouveau. Cette texture aura pour but de symboliser la perception d'un « univers complètement différent » du point de vue de deux « position[s] à l'intérieur de la septième dimension ». Et comment seront représentées ces « différentes (…) lois »? Pour ce qui des hauteurs, des intervalles jusqu'ici proscrit lors du premier thème, à savoir : secondes majeures, tierces (et sixtes) en plus du fameux triton, seront utilisés allégrement dans toutes sortes de combinaisons, de sens et de contours pour contraster violemment avec le premier thème. Les durées sont aussi généralement plus longues, suggérant discrètement, d'un point de vue thématique, les variations plus harmoniques présentées précédemment.

La page suivante montre la texture « polyharmonique » en action, des mesures 133 à 139; le thème aux cuivres et les différentes doublures supportant le premier thème :

Figure 51 – Réduc. de la huitième section



L – Analyse de la neuvième section (mesures 140 à 157)

Citation : *« What if (we had) to think both (simultaneously)? That cannot be done without entering the next dimension up. »*

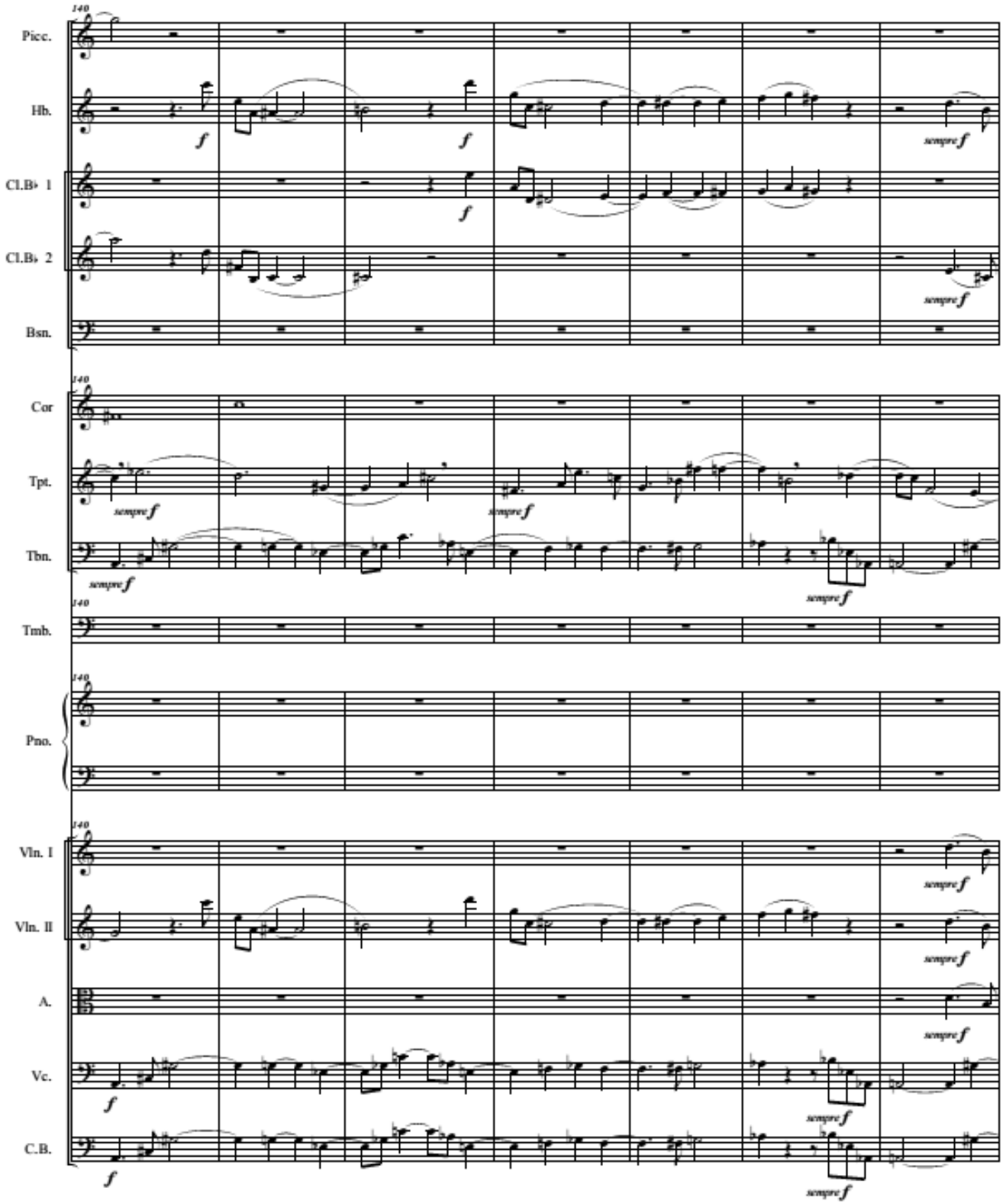
La prochaine variation commence avec l'entrée des basses, celles-ci démarrent, une section aux lignes très dirigées et chromatiques. Les mesures 140 à 151 sont une métaphore de l'effort requis pour « penser simultanément » les deux différents « points » de la « septième dimension » à l'intérieur du texte. Les mesures 133 à 139 précédentes imageaient, à l'aide d'une texture « polytonale » ou « bithématique » aux plans très nettement découpés, les deux « points » séparément; les mesures 140 à 151, elles, s'affairent à les fusionner sans perdre l'intensité de l'orchestration et des contrechants.

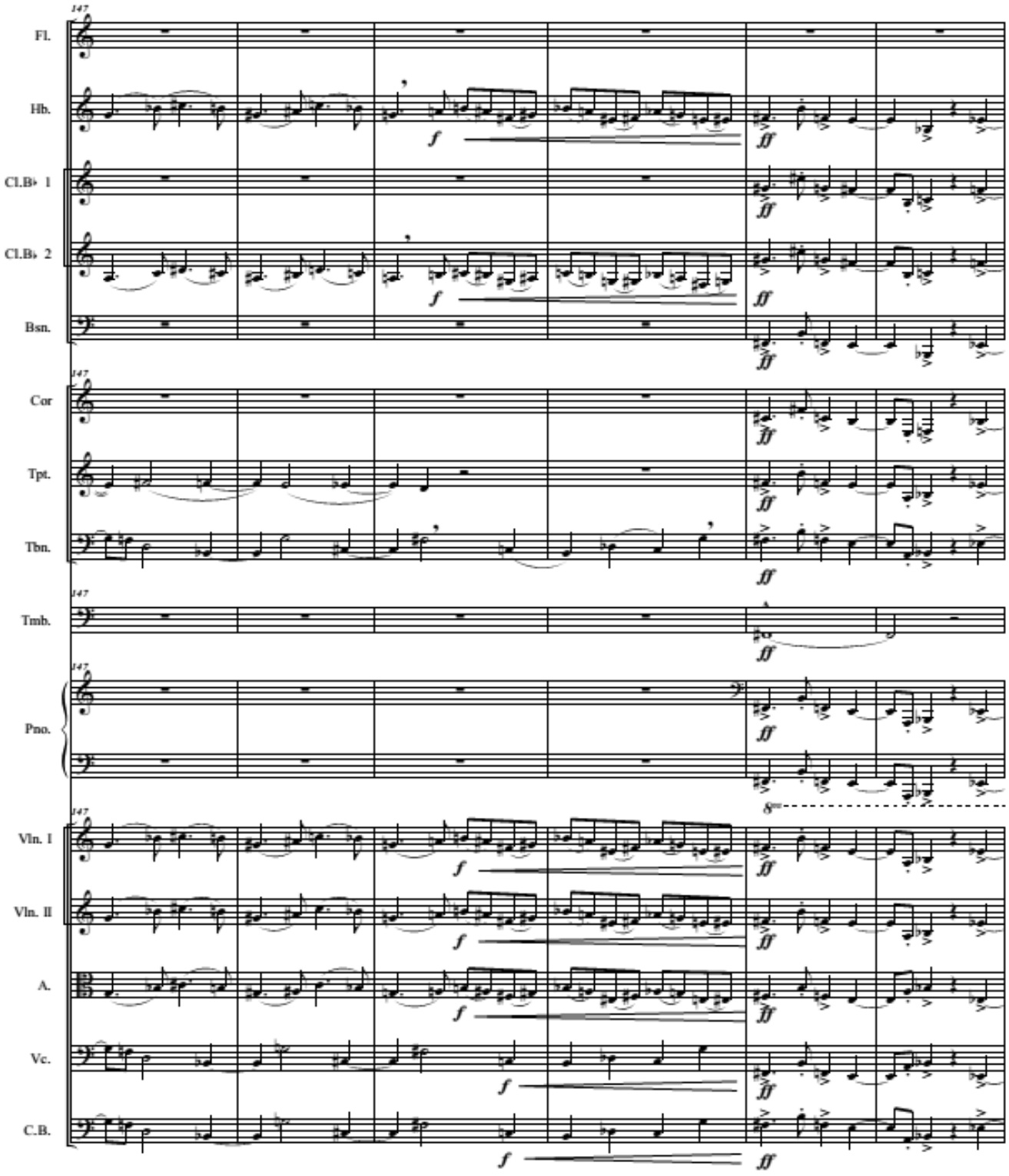
D'un point de vue purement musical, les mesures 151 à 157, où les instrumentistes aboutiront à une section homophonique, seront les secondes seulement, depuis le début de la pièce, où le tutti sera utilisé de façon systématique. Ces mesures constituent le cœur de la huitième variation, c'est un sommet d'intensité important et ponctuel pour la pièce.

Conceptuellement, c'est aussi la dernière fois que le thème pourra être cité, puisque les variations suivantes, sont tellement synthétiques qu'elles ne permettent ni de citer le thème en entier, ni une quelconque liberté d'invention mélodique.

Les pages suivantes montrent le détail des pages qui mènent au tutti, c'est une zone transitoire de la plus haute importance, puisqu'elle conduit d'une texture « polytonale » à monodique en peu de temps :

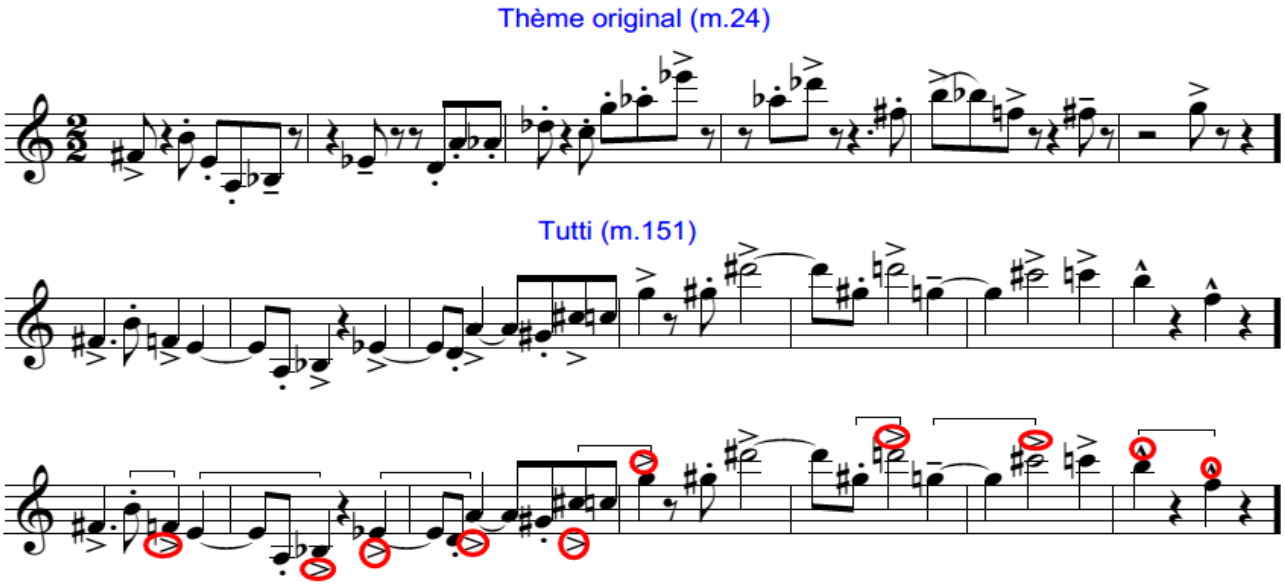
Figure 52 - Mise en page clarifiant les évènements de la fin de la neuvième section.




147
Fl.
Hb.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
f
ff
8va

Le dernier rappel, toutefois, ne sera pas aussi grossier qu'il n'y paraît. Premièrement, le rythme synthétise à la fois les rythmes de la première variation et celles de la huitième. Comment? En favorisant les groupes de blanches et les contretemps accentués, si présents dans la septième variation. Secondement, pour ce qui est des hauteurs, l'intervalle de la quinte diminuée/quarte augmentée/triton, qui constituait l'élément déclencheur du second thème est soit inséré en tant que saut mélodique entre les intervalles du thème de la première variation soit, accentués en tant que contours mélodiques à l'aide du rythme. C'est la coordination de tous ces éléments à travers un rappel varié et décisif, en plus de l'orchestration, tout à fait tranchante, qui lancera les dernières parties de cette pièce pour orchestre.

Le tableau suivant compare le thème de départ au tutti; les accents sont entourés et les contours de quarte augmentée/triton/quinte diminuée sont mis en évidence par des accolades :



M – Analyse de la dixième section (mesures 159 à 174)

Citation : *« The ninth can only containt information or meme partterns (...) preferences for one kind of reality over another »*

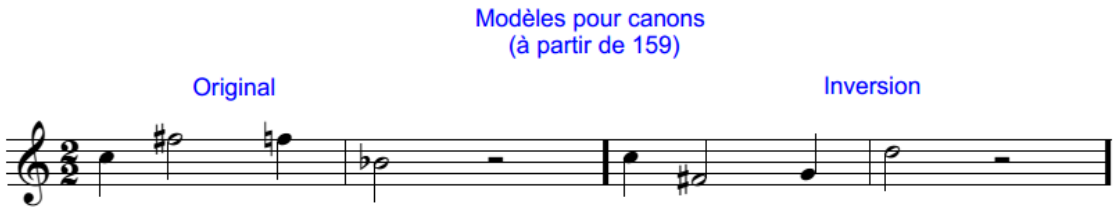
Une fois atteint ce moment de la pièce, toutes les possibilités intervallique ont été explorées d'un point de vue thématique; il ne reste plus qu'un morcellement de la synthèse des thèmes qui soit possible, selon le discours, mais de quel genre de morcellement exactement?

Cette évacuation de l'aspect thématique coïncidera avec une élaboration canonique (représentant l'aspect répétitif de la « perception informelle » des « réalités » à l'intérieur du discours) qui finira par générer des harmonies ayant un ambitus de plus en plus large et contenant de plus en plus de notes. Comment le représenter musicalement dans le détail?

Pour ce qui est des hauteurs, le canon sera construit de quintes ascendantes et descendantes, secondes mineures ascendantes et descendantes et du triton/quinte diminuée/quarte augmentée, également ascendante ou descendante, synthétisant ainsi les gestes mélodiques les plus saillants du premier et du deuxième thème. Il sera construit d'un intervalle de chaque type, respectivement : quinte, triton / quinte diminuée / quarte augmentée, seconde, et ce, dans un seul sens, pour être le plus synthétique possible. L'astuce sera d'utiliser ensuite l'inversion canonique pour épuiser toutes les possibilités. Les entrées seront également assujetties aux sauts mélodiques permis pour les deux modèles canoniques, ce qui aura pour effet de concentrer d'autant plus la « perception informelle » (représentés par les canons) des différentes « réalités » (représentés par les hauteurs permises lors de la construction des thèmes).

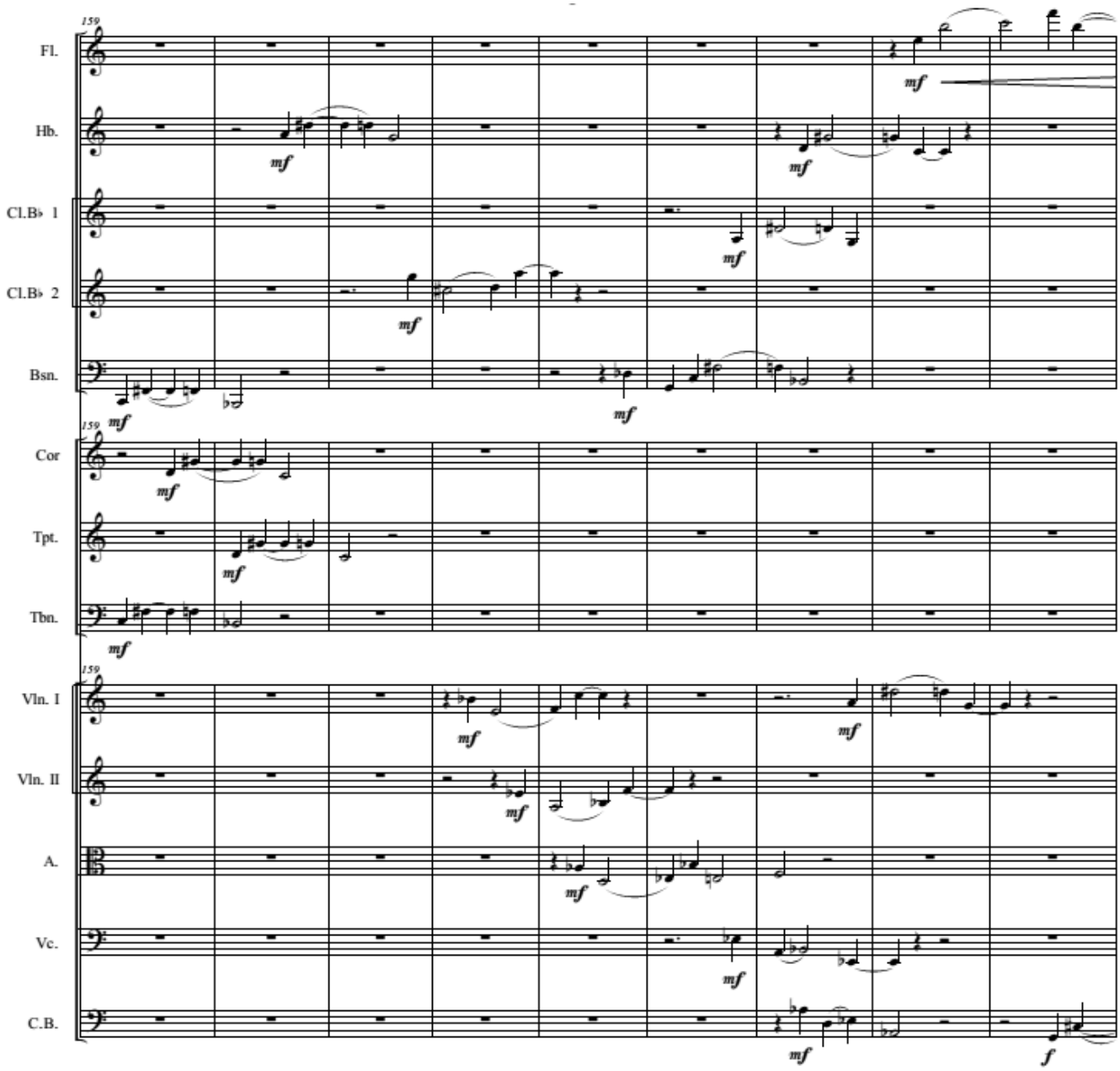
Pour ce qui est de l'aspect rythmique du canon. D'un point de vue purement mélodique, il devait permettre juste assez de tenue pour générer de la dissonance, mais aussi être assez court pour permettre une sorte de migration de l'attention auditive pour représenter la volatilité « perception informelle » d'une façon dynamique. Son apparente austérité prend tout son sens lorsque ses rythmes sont tenus pour représenter une accumulation des possibilités perceptuelles à l'intérieur de cette dimension pour nous mener à un accord représentant la dixième dimension.

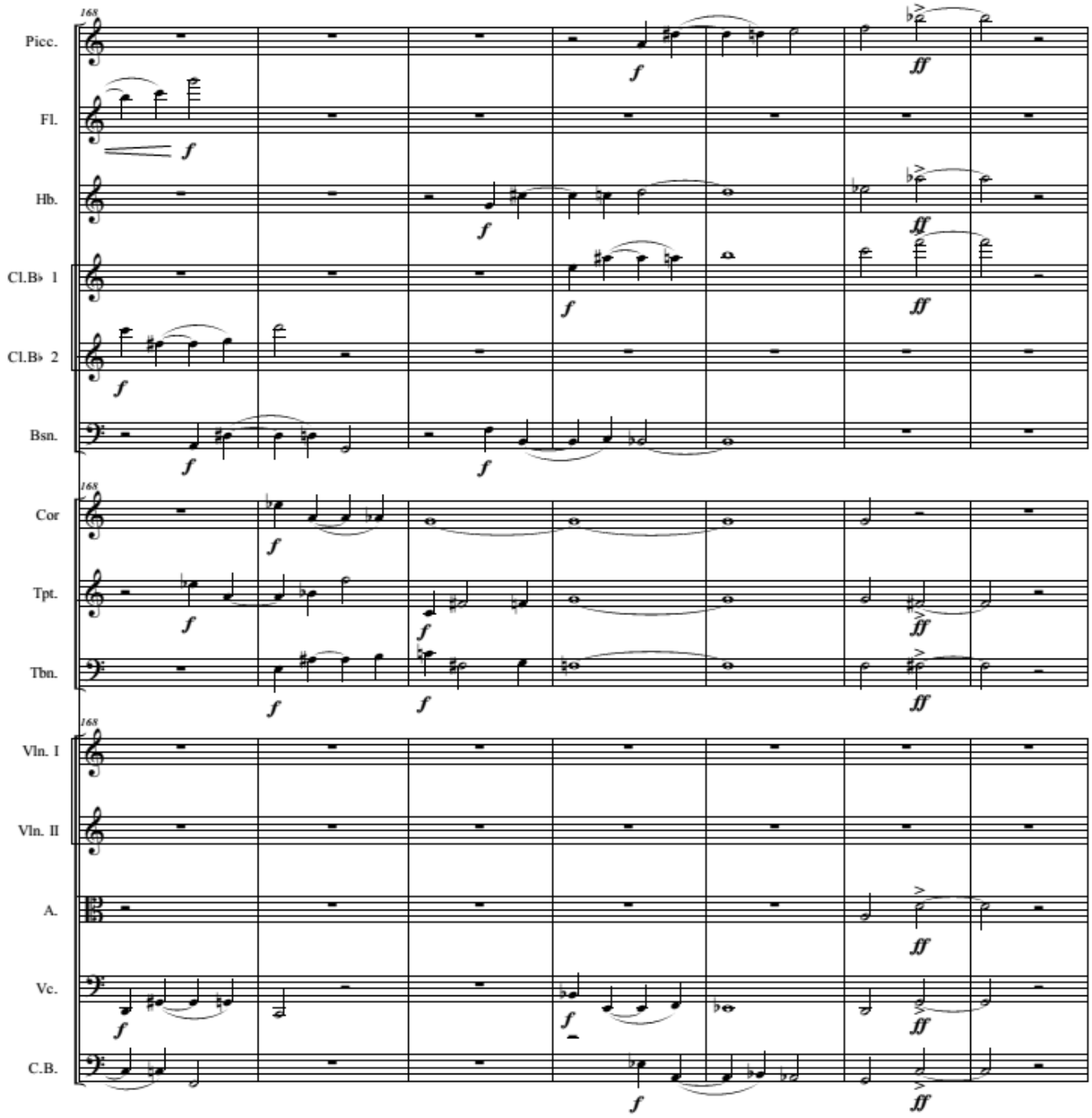
Ce tableau représente le modèle et l'inversion utilisée :



Les deux pages suivantes illustrent comment ces modèles ont été appliqués, quel(s) instrument(s) les jouent, et comment des variantes discrètes ont été introduites, surtout vers la fin, dans le but de préparer l'accord qui illustrera la dixième dimension :

Figure 53 - Mise en page clarifiant les évènements de la dixième section




168
Picc.
Fl.
Hb.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
168
Cor
Tpt.
Tbn.
168
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.

N - Analyse de la onzième section (mesures 175 à 189)

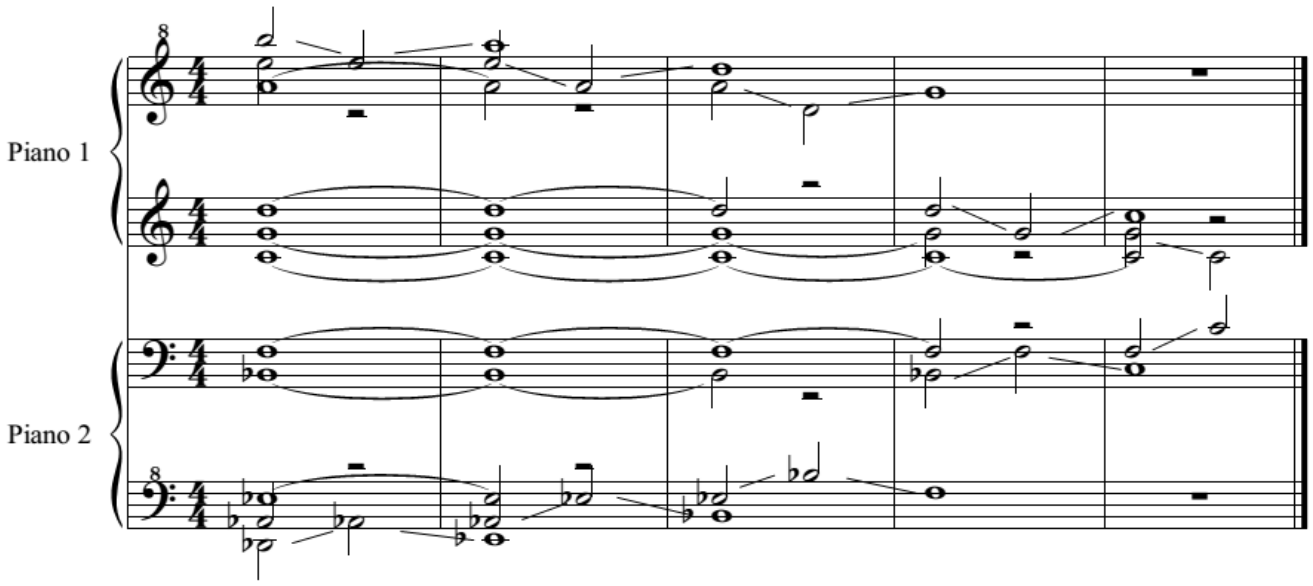
La dernière dimension se passe de citation, c'est un grand tout, tout englobant, tout-puissant.

Harmoniquement, il est représenté par le grand accord de onze sons, résolution du canon-synthèse fait d'un seul type d'intervalle.

Mélodiquement, il se replie à l'aide d'un nouveau canon à deux termes, le plus court de toute la pièce (y'en a-t-il un plus court qui soit possible, tout en répondant à la définition de canon?). Sa forme originale et son inversion sont exprimées simultanément par les voix du haut et du bas, leurs intervalles respectifs sont ceux qui étaient permis lors de la première variation thématique de la pièce.

Les mesures suivantes sont une réduction du dit canon :

Figure 54 – Réduction du canon de la onzième section



Rythmiquement et thématiquement, les blanches et les croches sont citées, car la trompette reprendra sa partie, celle de la variation où un « nouveau thème » a dû être créé aux cuivres pour représenter la septième dimension, pour présenter le *fa dièse* manquant à l'harmonie. Son obstination en croches, sur les notes *fa dièse* et *do*, finira par se résoudre et, alors, les trois notes fondamentales qui servaient de matériau pour la première variation mélodique (la seconde mineure, la quarte juste et quinte juste) seront présentées à nouveau, en miroir, par l'ensemble de l'orchestre, ou tous aboutiront, à la toute fin, sur leur *do* respectif.

D'un point de vue conceptuel, cette dernière section est un grand geste résolutif, à l'image d'une complexité absorbée de la façon le plus directe dans la dimension supérieure, et c'est ainsi que nous « retournons », d'une certaine façon, au début de la pièce.

Ici, faisons une petite blague philosophique pour terminer l'analyse de cette pièce : tous les *do* sont-ils égaux? Bien que, dans cette pièce, seulement certains intervalles puissent franchir par saut l'ensemble des hauteurs ou aient été permis de le faire sans l'intervention du reste des hauteurs (l'intervalle du triton/quinte diminuée), tous n'ont pas a franchir le même nombre *d'octaves* pour « retourner » à leur *do* respectif. Durant le dernier « accord », toutes les dispositions du *do* possible sont exprimées, et nous, pourrions dire, par excès de cérébralité, qu'aucun intervalle (mêmes ceux qui n'ont pas été explorés à fond durant cette pièce, ou mêmes les intervalles

microtonaux faisant partie d'un tempérament égal) ne pourrait aspirer, a ce moment-ci de la pièce, à conquérir une nouvelle octave, et donc qu'ici, tout est bel et bien résolu, dans le plus absolu des mondes. Ainsi, pour le bénéfice philosophique de cette pièce nous pourrions dire, pour paraphraser un dicton populaire qu'« une octave n'est pas une octave ».

O – Conclusion et perspectives compositionnelles.

Le tableau suivant résume l'ensemble des variations :

Variation	mesures	texture	nouvel élément/nouveaux éléments
0	1 à 10	Unisson orchestré	Dispositions orchestrales
1	11 à 29	Monodique	Thème
2	30 à 39	Contrapuntique	Voix libre
3	40 à 66	Contrapuntique (3 voix)	Tenues
4	67 à 87	Semi-Homophonique	Synthèses verticales du thème
5	88 à 114	Canonique	Dispositions canoniques du thème
6	115 à 132	Homophonique	Harmonies synthétisant les matériaux du premier thème
7	133 à 139	Polytonale	Nouveau "theme" ayant l'effet d'un clair-obscur
8	140 à 157	Monodique élargie	Synthèse monodique des variations thématiques
9	159 à 174	Canonique	Synthèse canonique de la synthèse monodique
10	175 à 189	Homophonique/canonique	Synthèse harmonique, canonique et thématique de l'ensemble

Lorsqu'on regarde, avec un peu de recul, l'ensemble des variations, nous nous rendons compte de l'aspect cyclique des textures qui sous-tendent la complexité croissante des variations : c'est, en effet, une autre caractéristique du texte qui devait être mise en musique : certaines dimensions ont un lien de parenté, selon l'auteur. C'est ce que j'ai tenté de représenter à la fois par la répétition des textures, mais aussi par le fait que les différentes sections imageaient soit un élément nouveau (hauteur, mouvement mélodique, simultanéité, autonomie de plan), l'extension d'une logique mise en marche dans une variation précédente (contrechants, canons) ou une unification exhaustive (ou peu s'en faut) des éléments présentés précédemment, selon l'endroit de la partition ou les variations débutaient.

L’ensemble de cette analyse en fait, selon mon humble avis, la pièce la plus consistante et la plus élaborée de l’album d’un point de vue musical, mais aussi conceptuel. Car il a fallu, pour réussi réussir à naviguer entre ces textures et entre ces différentes techniques, non seulement une éloquence suffisante pour confectionner le détail de la pièce, mais aussi une certaine adresse dans la prédiction des différentes problématiques; ce dont témoigne le désordre des plans (en effet la dixième variation a été esquissée presque en même temps que la première, et la sixième immédiatement après) et le fait que l’échéancier de deux mois qui m’a été donné pour la conception et l’achèvement de la pièce ait été scrupuleusement respecté (car elle a été jouée, ou, du moins, répétée avec succès, ce qui atteste aussi sa faisabilité).

Conclusion

Nous pouvons maintenant, après avoir examiné en détail ces quelques pièces, porter un jugement sur la validité de la thèse de départ qui disait que, lors de l'élaboration d'un langage musical personnel, une grande variété musicale, à travers plusieurs pièces différentes, pourrait être exigée et qu'une gradation de difficulté d'exécution et de composition entre les pièces serait une façon originale d'établir et de mettre à l'épreuve ce langage personnel. Cette variété serait commandée, entre autres, par : des contraintes précises de textures, de mondes harmoniques, d'idées et de formes.

En effet, les fugues témoignent, à mon avis, d'une perspective valide et personnelle à propos d'une forme déjà maintes fois éprouvée. L'originalité du concept qui les a générées en témoigne, mais c'est surtout la profondeur de son application, jusqu'aux détails, qui, j'espère, en ont fait des exercices valables et dignes du nom dont elles ont hérité.

La pièce pour orchestre de chambre, quant à elle, expose une perspective personnelle et de qualité sur la musique instrumentale d'aujourd'hui. Elle le prouve, je l'espère, par la synthèse des différentes techniques utilisées lors de celle-ci, lorsqu'on la met en perspective avec l'ensemble de l'album et par la profondeur de l'influence du texte sur la musique.

Pour ce qui est de l'avenir, le destin de l'album est incertain : les pièces pourraient devenir des opus officiels, une bonne partie de l'album pourrait être arrangé pour un instrument ou une famille d'instruments en particulier pour établir une méthode originale, plusieurs autres pièces pourraient être insérées et alors elles pourraient servir de matériel didactique pour un cours de composition. Toutes ces options sont pertinentes et possibles.

Bibliographie

Adler, Samuel. *The study of orchestration, third edition (1982, 1989,2002).* W.W. Norton & Company, Inc.

D'indy, Vincent et Sérieyx, Auguste. *Cours de composition musicale (1897-98)*. A.Durand et fils. Paris

Gédalge, André. *Traité de la fugue (1949).* Paris, Enoch. Paris.

Hindemith, Paul. *The craft of musical composition (1945).* Ass. Music Publishers, inc., New York.

Schoenberg, Arnold. *Theory of Harmony, 100th anniversary edition (2009).* University of California Press.

Sessions, Roger. *Harmonic Practice (1951)*. Harcourt, brace and company, inc. New York.

Ulehla, Ludmila. *Contemporary harmony : From romanticism through the twelve-tone row (1994).* Advance music.

Médiagraphie

Byranton, Rob. *Imagining* the tenth dimension, [http://www.tenthdimension.com/], (page consultée le 5 septembre 2014).

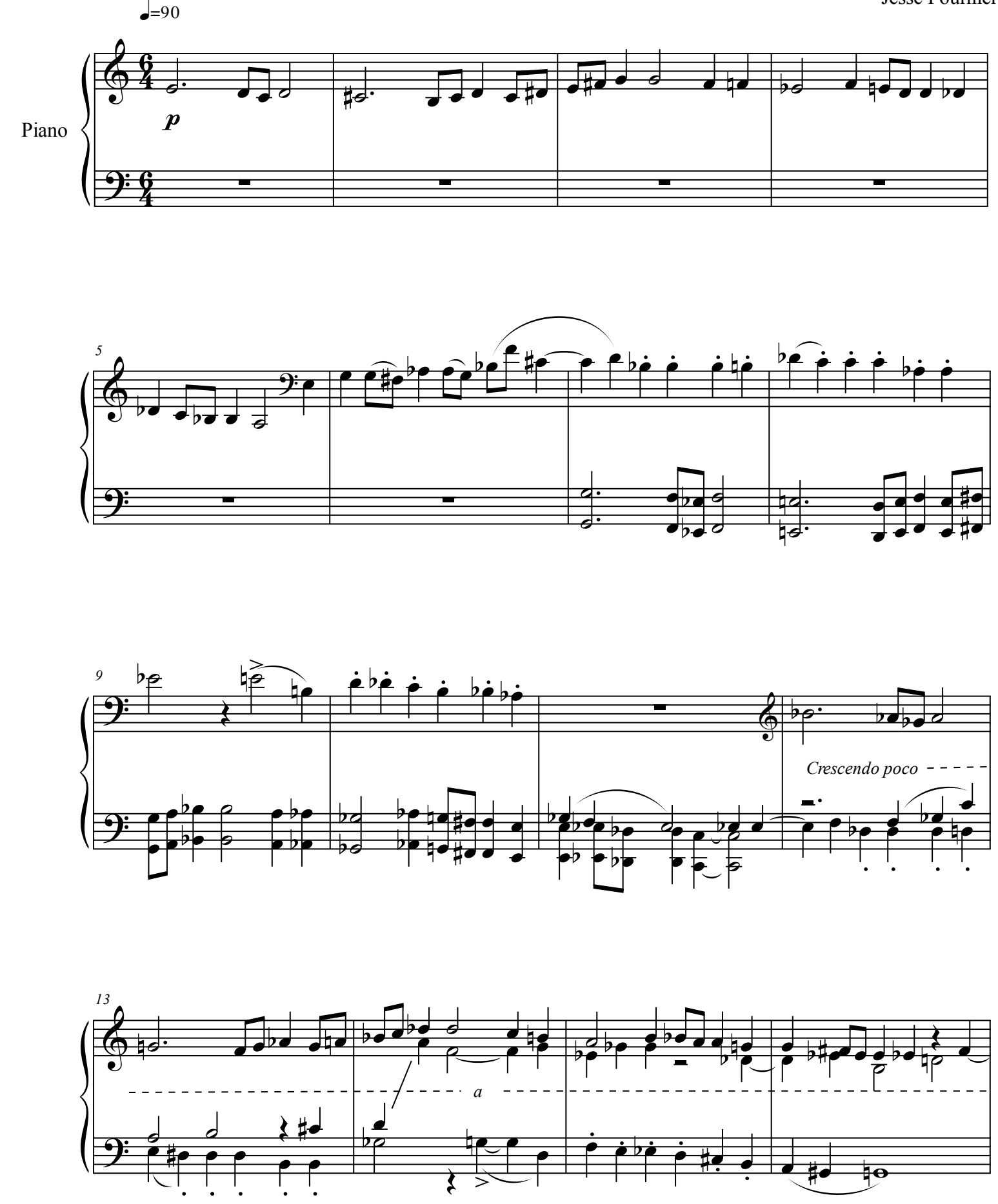
« Fugue a 4 »

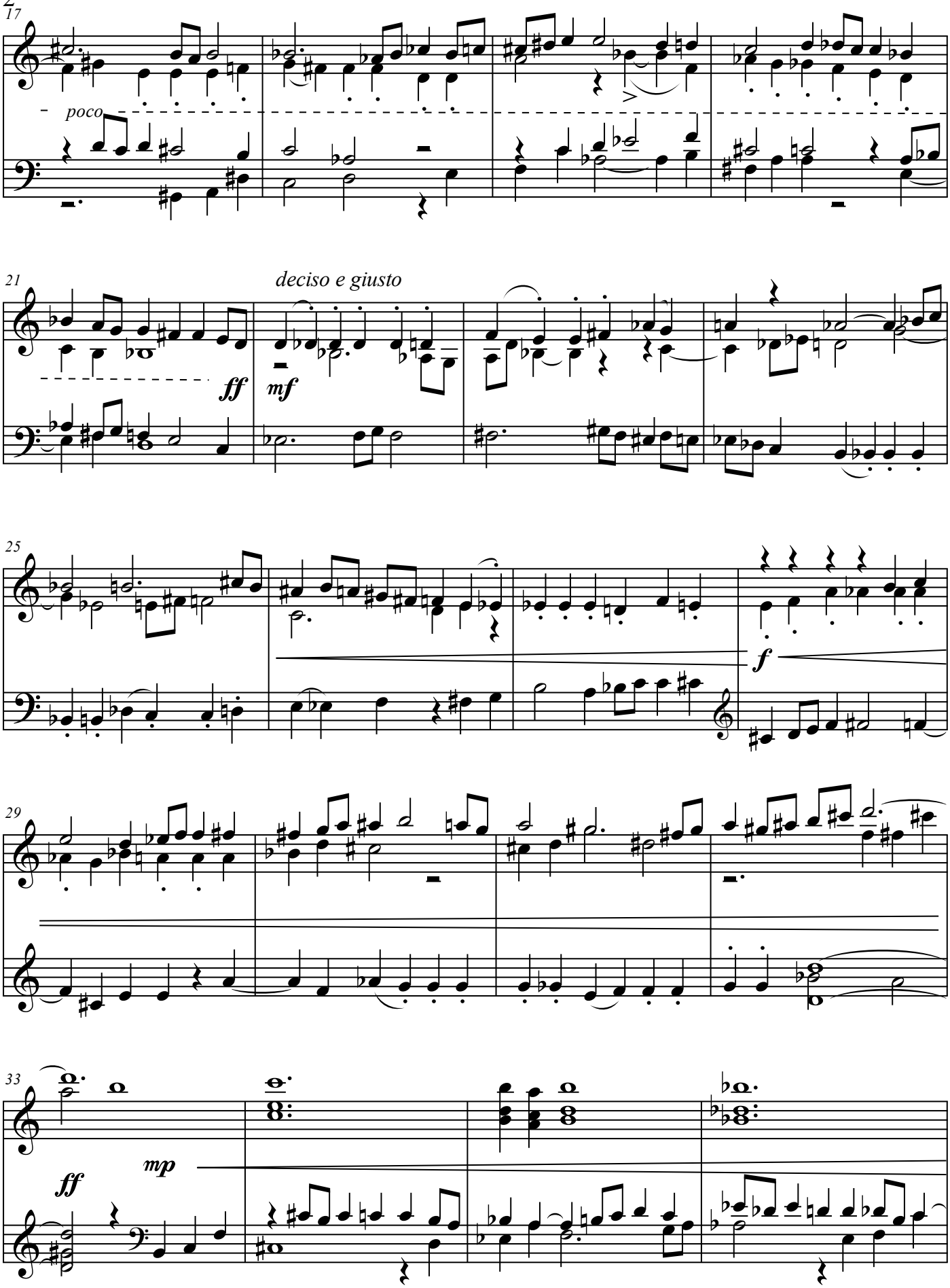
Pour piano solo

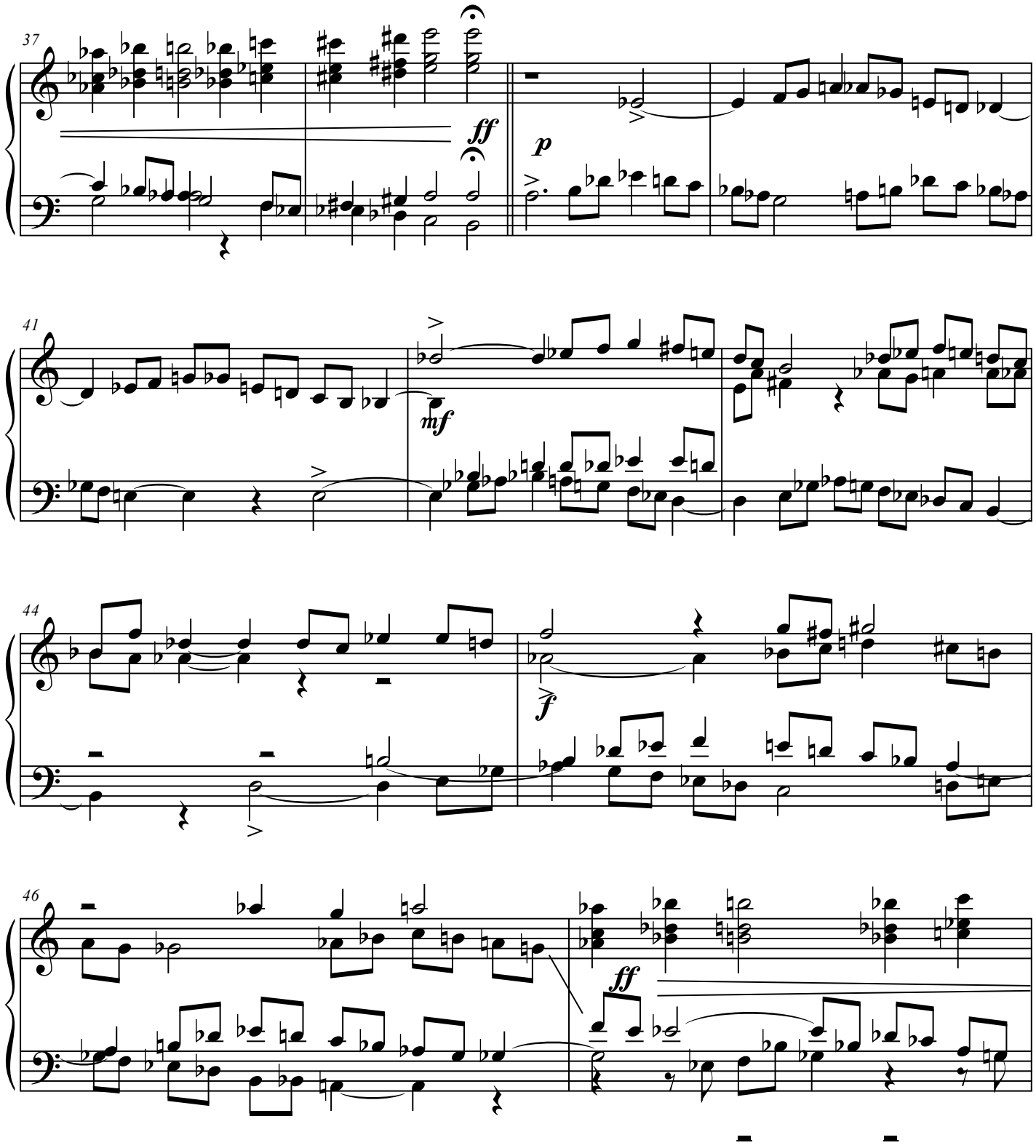
Par Jesse Fournier

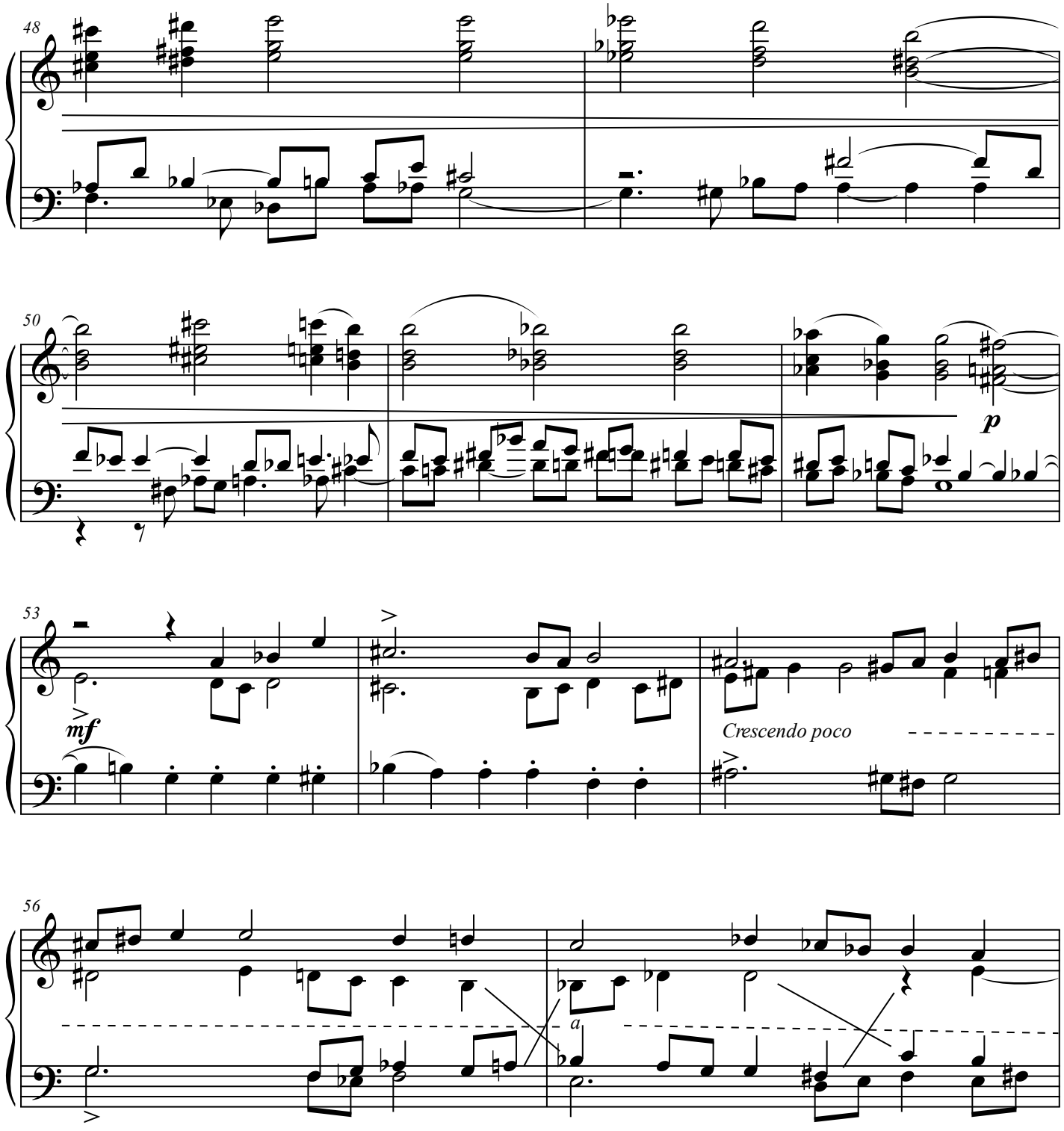
Fugue a 4

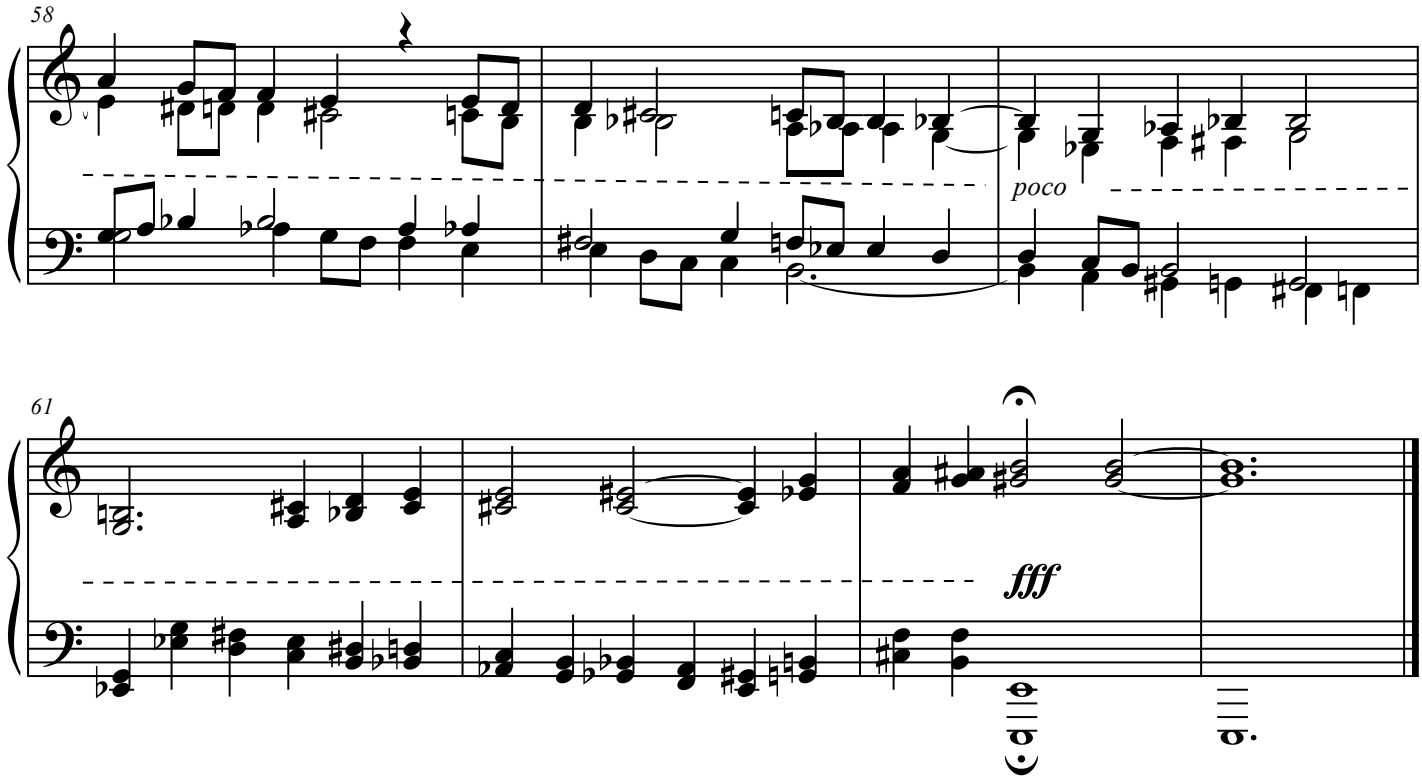
Jesse Fournier




17
poco
21
deciso e giusto
ff
mf
25
f
29
33
ff
mp


37
ff
p
41
mf
44
f
46
ff


48
50
p
53
mf
Crescendo poco
56
a


58
poco
61
fff

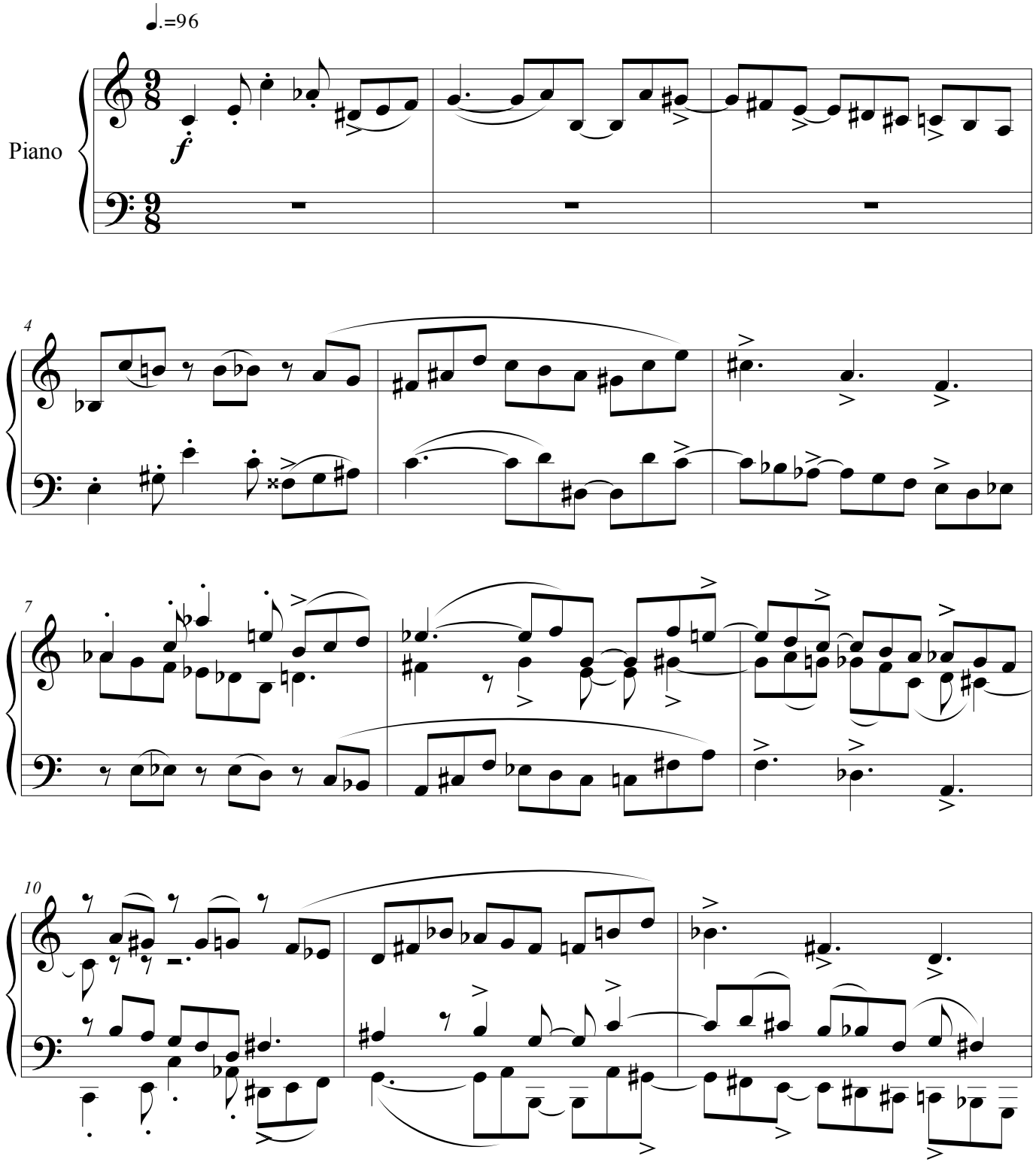
« Fugue a 3 »

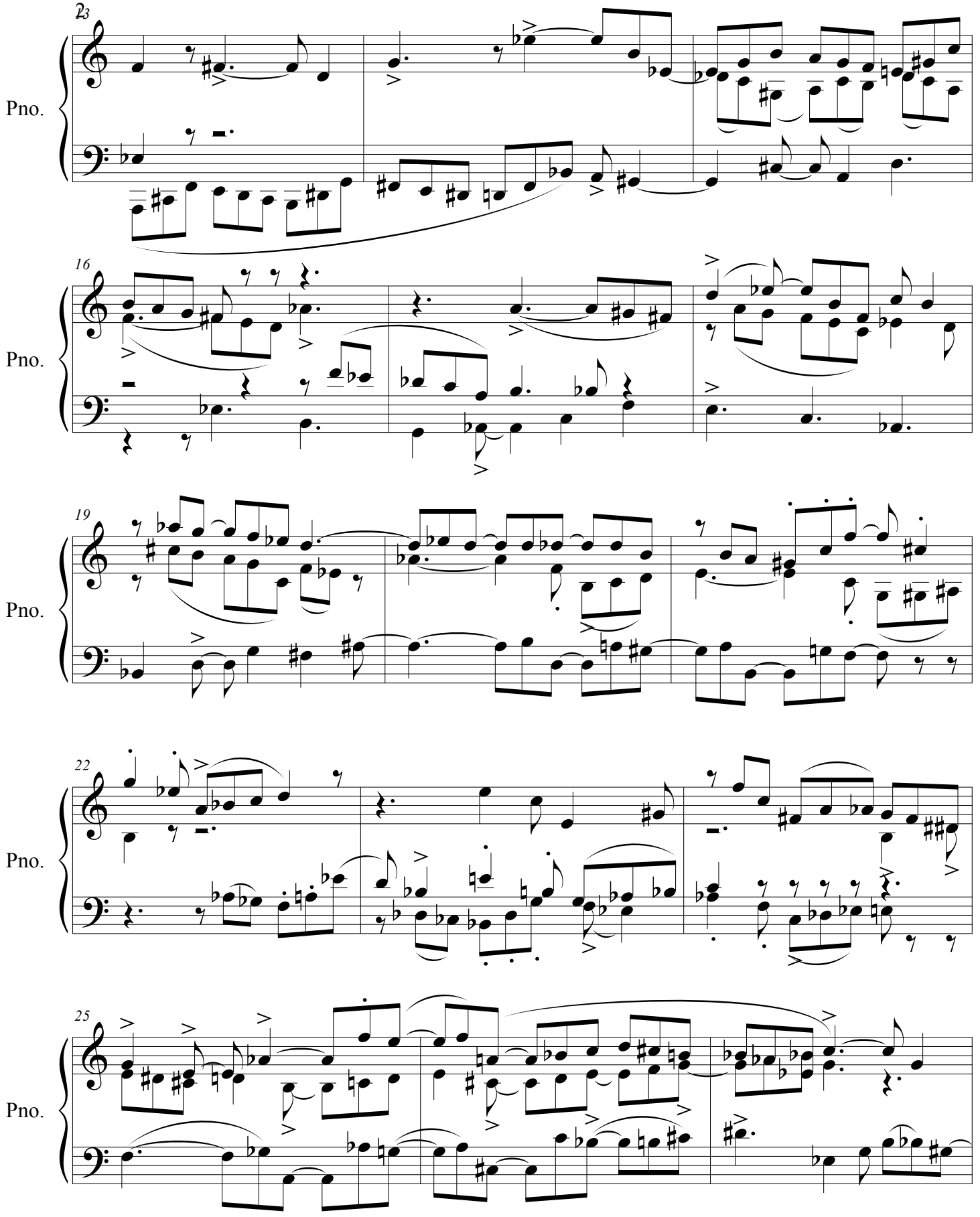
Pour piano solo

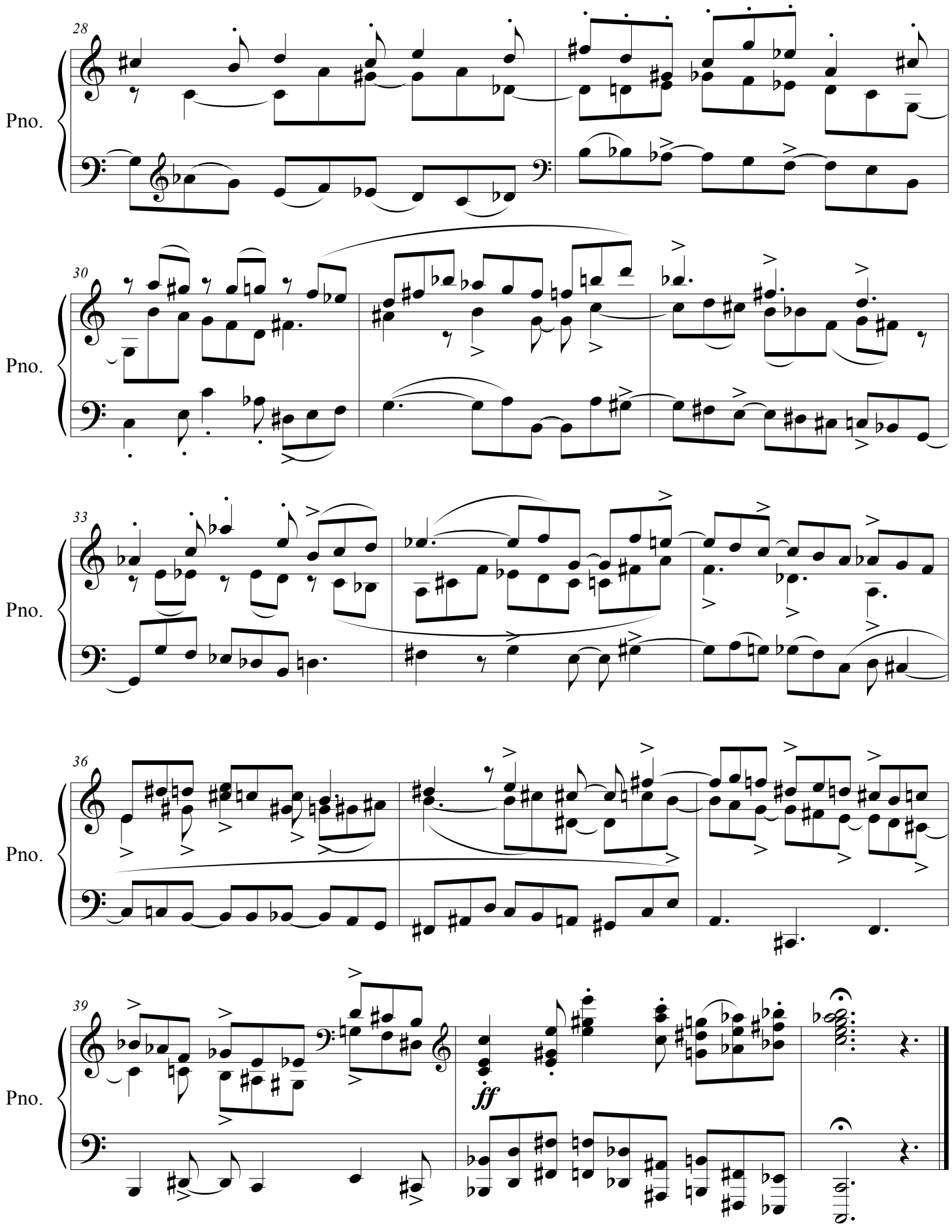
Par Jesse Fournier

Fugue a 3

Jesse Fournier




23
Pno.
16
Pno.
19
Pno.
22
Pno.
25
Pno.


28
Pno.
30
Pno.
33
Pno.
36
Pno.
39
Pno.
ff

« Fugue a 6 »

Pour orchestre à cordes

Par Jesse Fournier

Instrumentation

Violons I, II

Altos

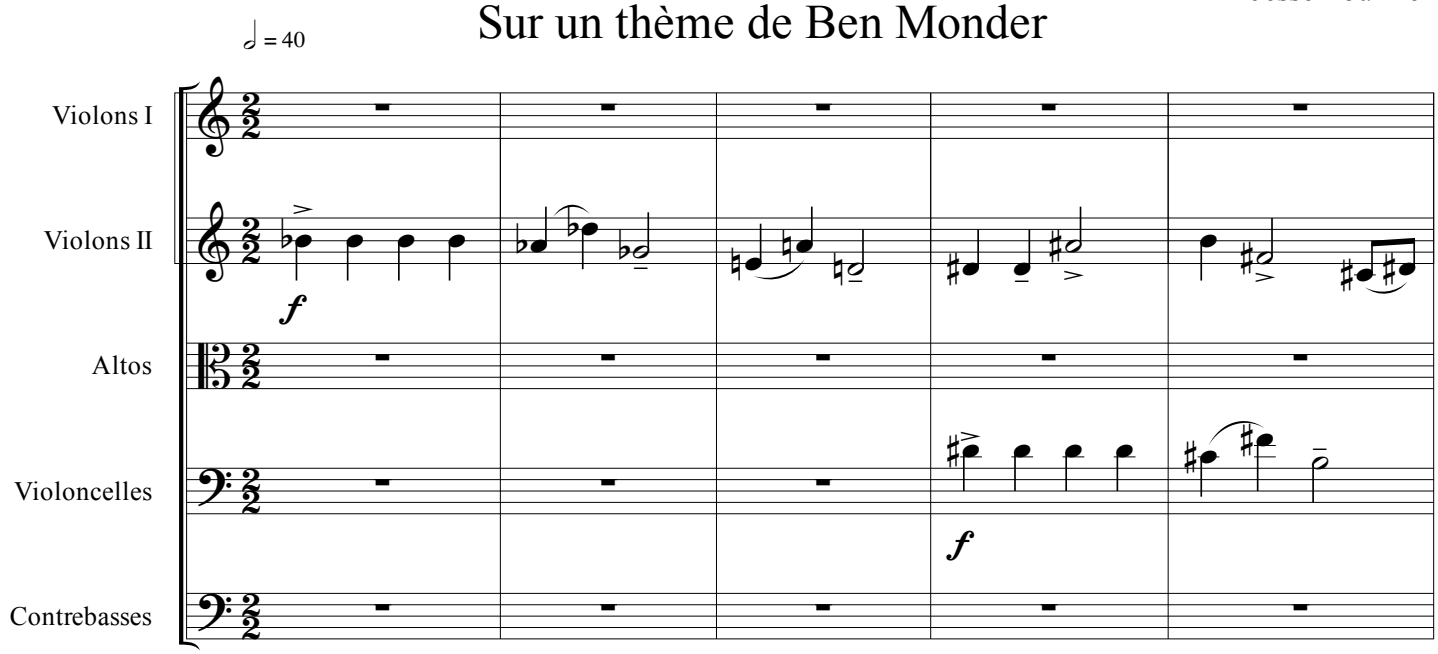
Violoncelles

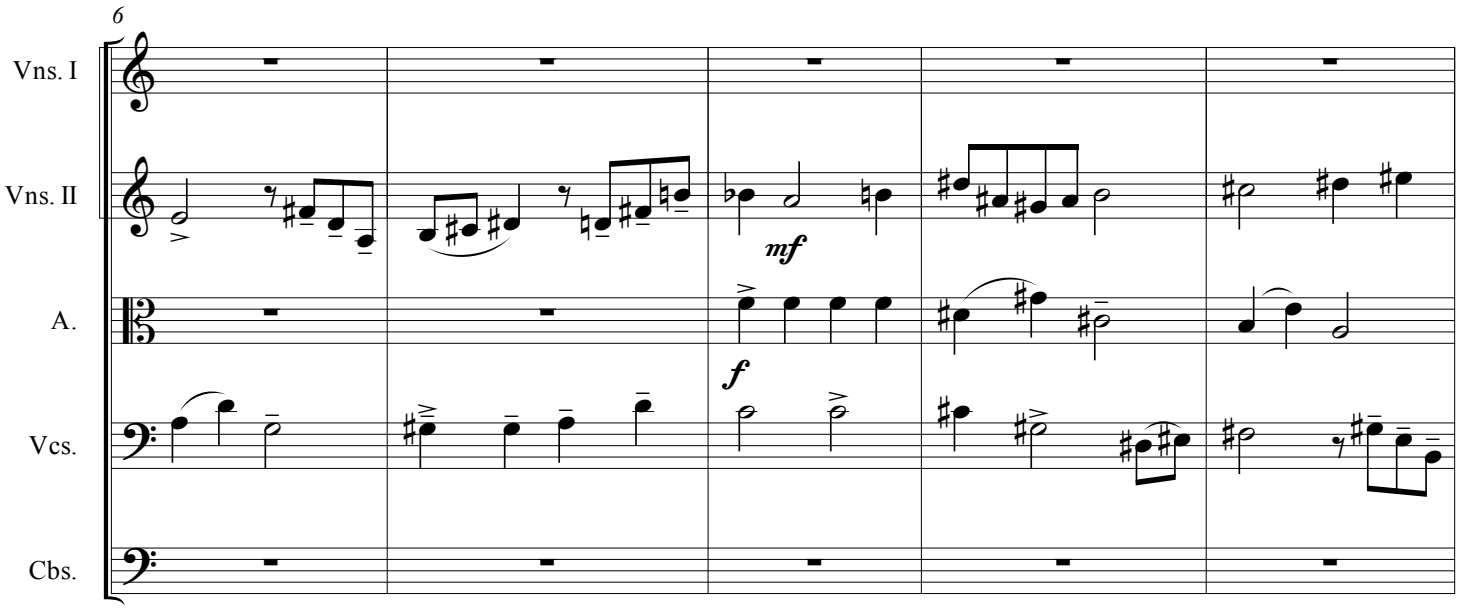
Contrebasses

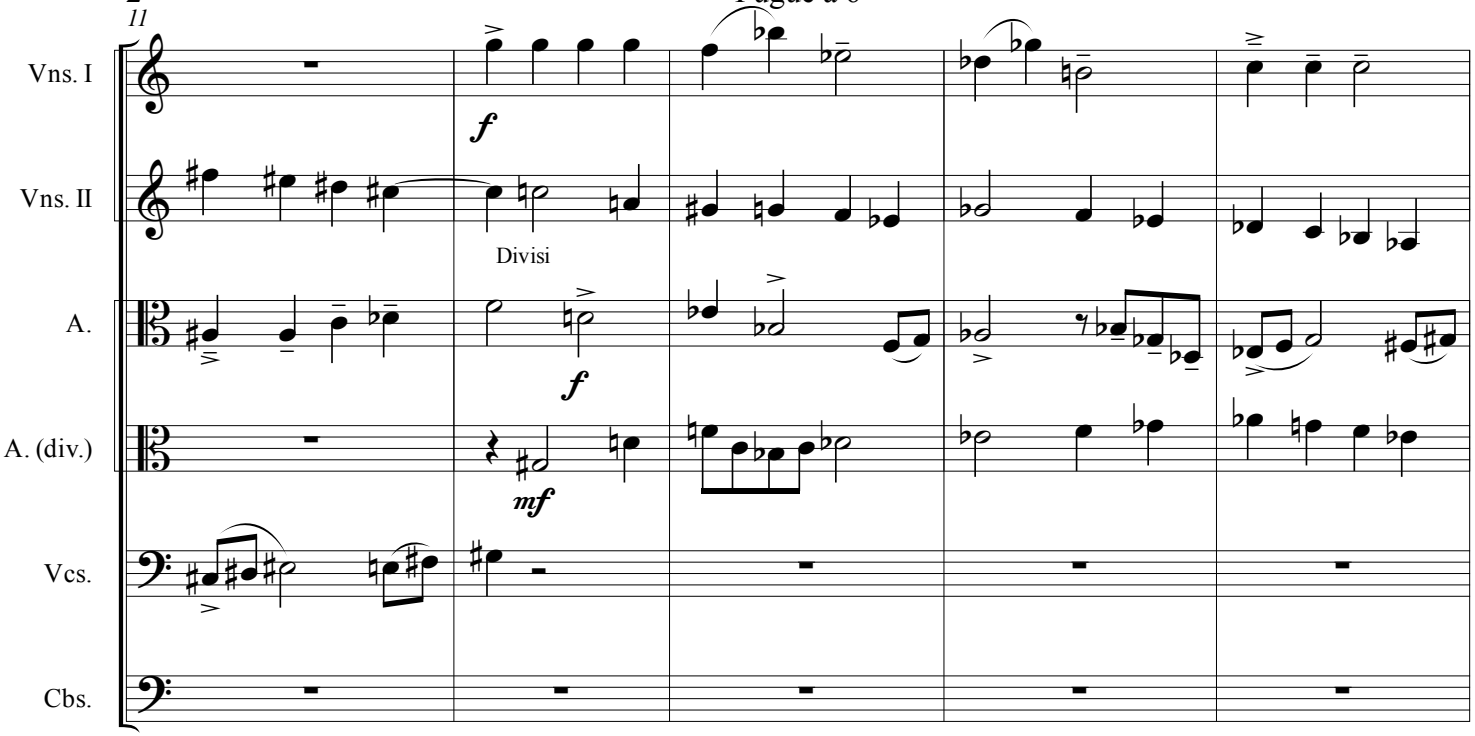
Fugue a 6

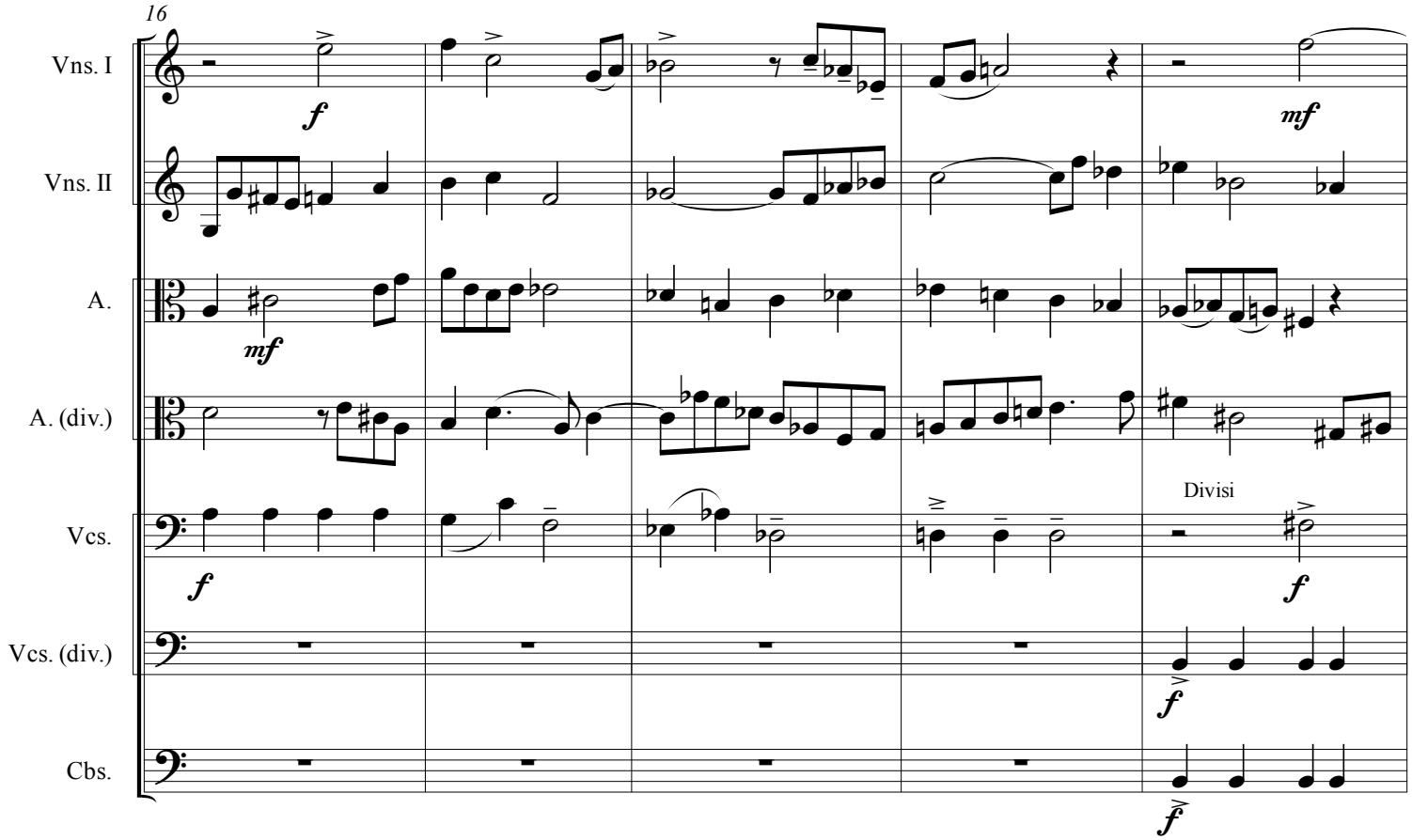
Sur un thème de Ben Monder

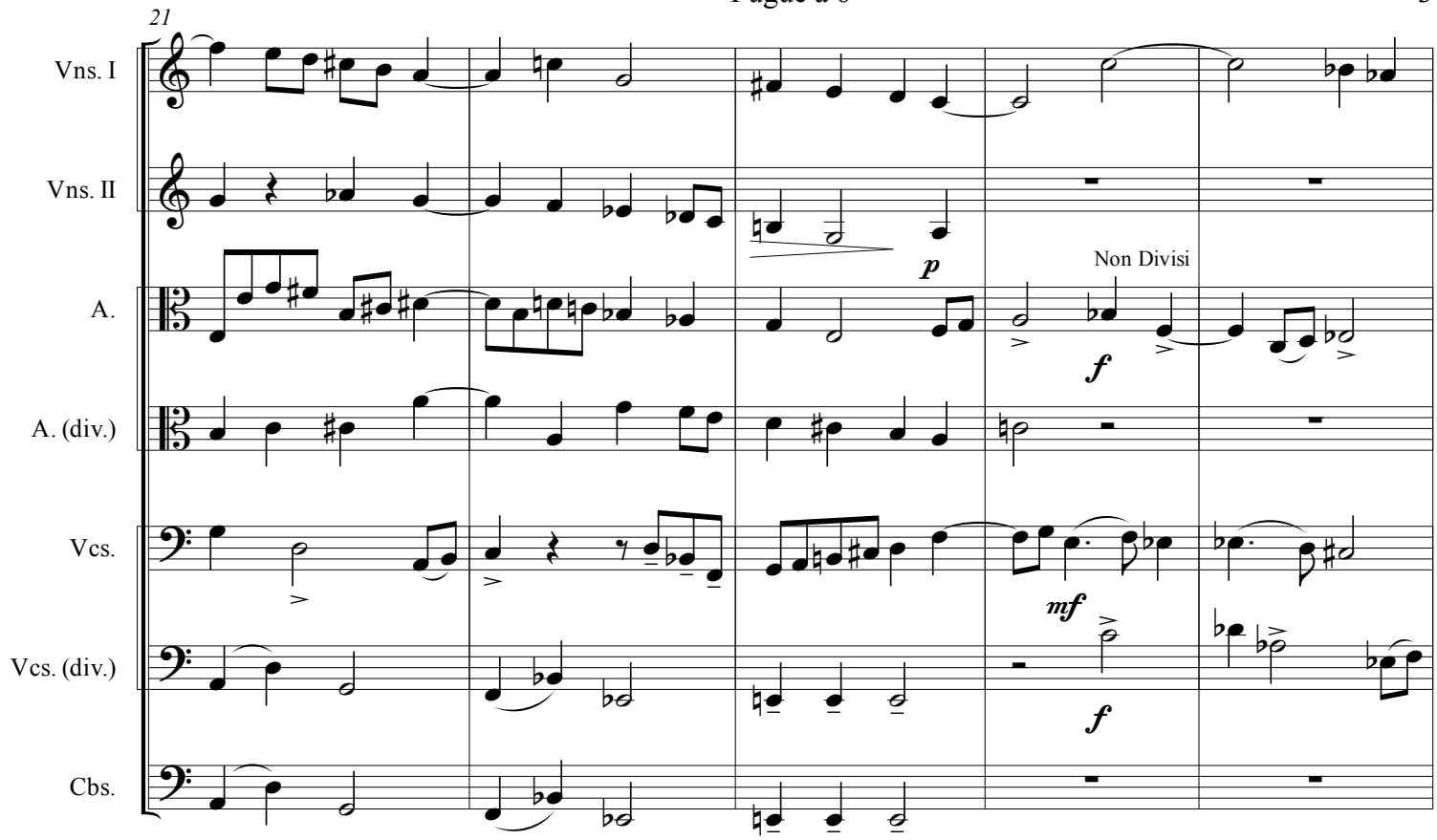
Jesse Fournier

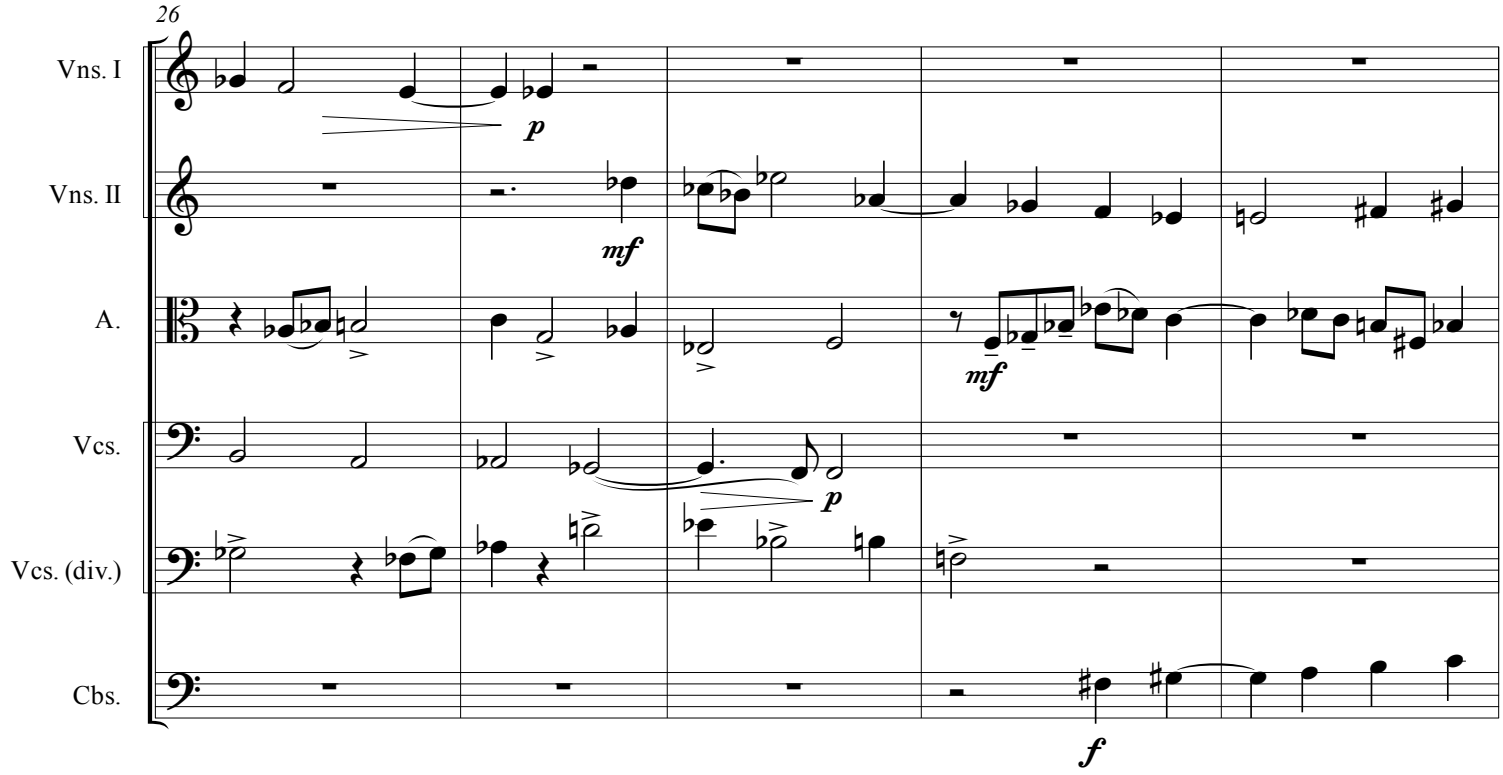


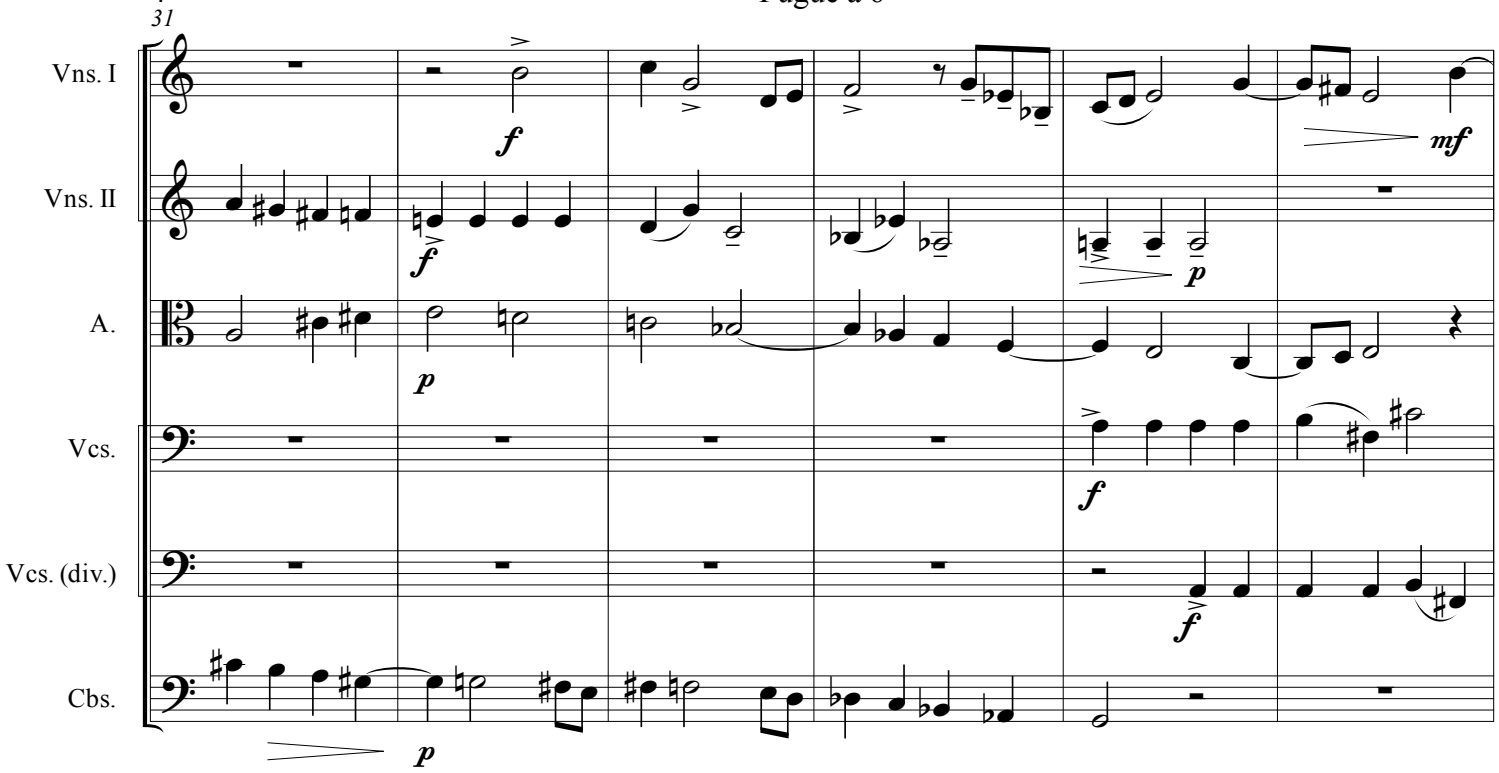


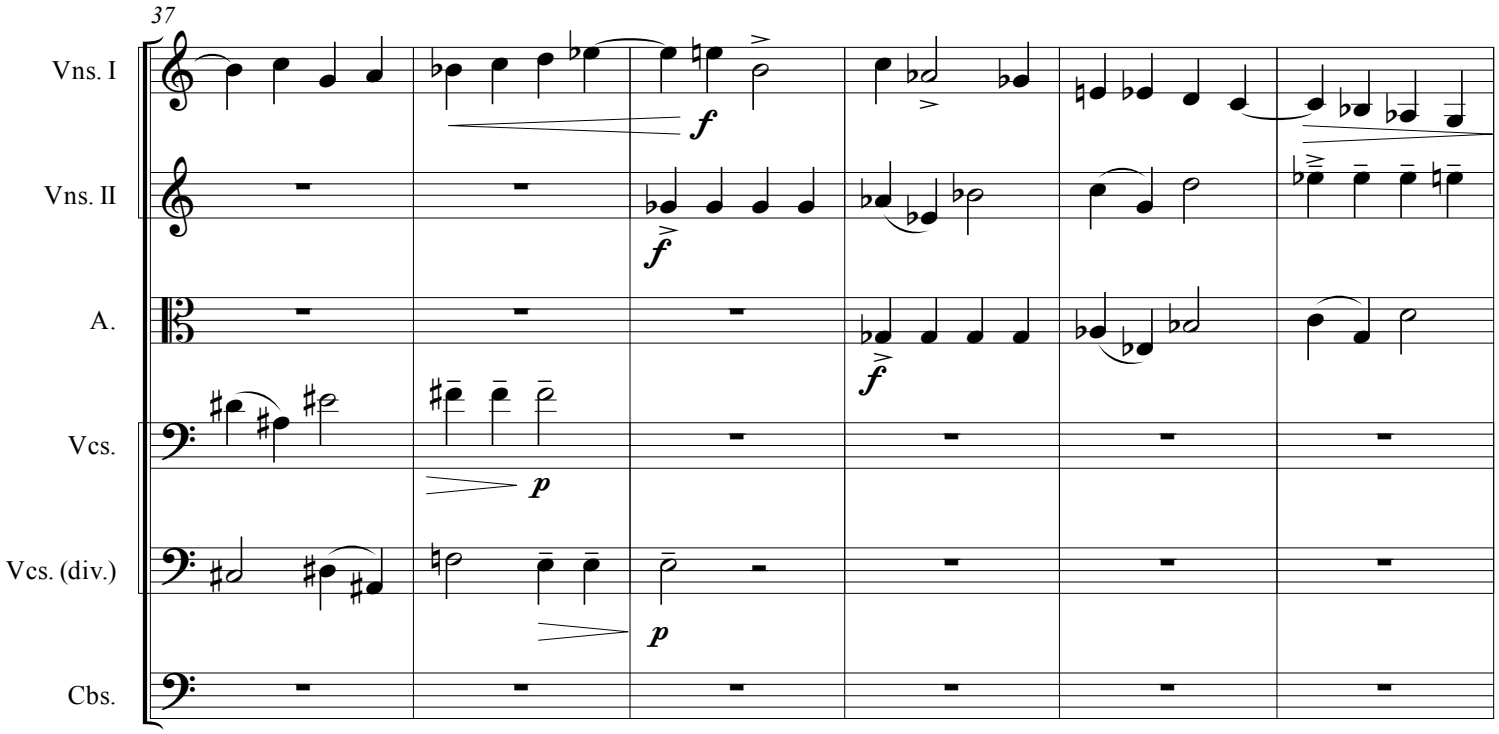

11
Vns. I
Vns. II
A.
A. (div.)
Vcs.
Cbs.
Divisi

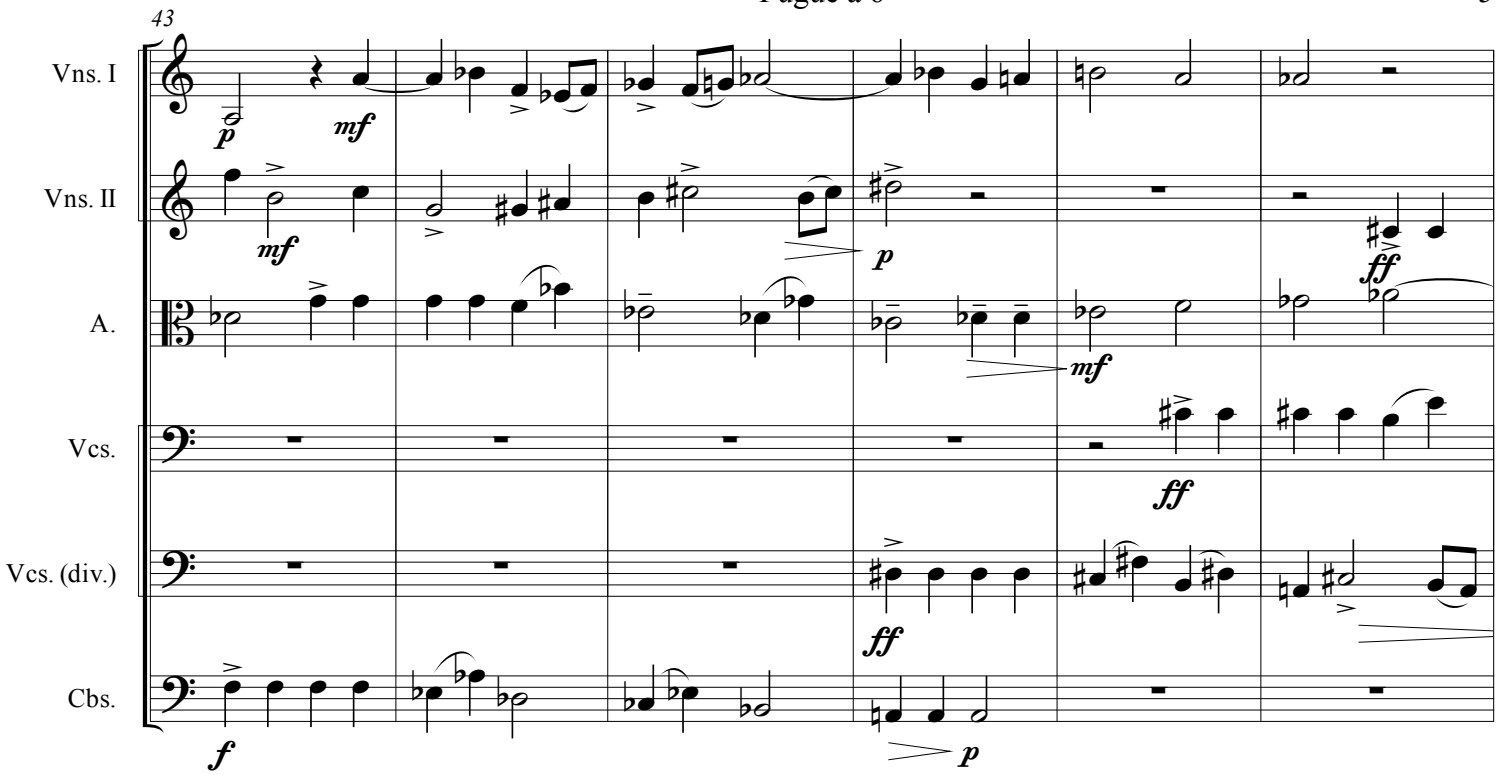

16
Vns. I
Vns. II
A.
A. (div.)
Vcs.
Vcs. (div.)
Cbs.
Divisi

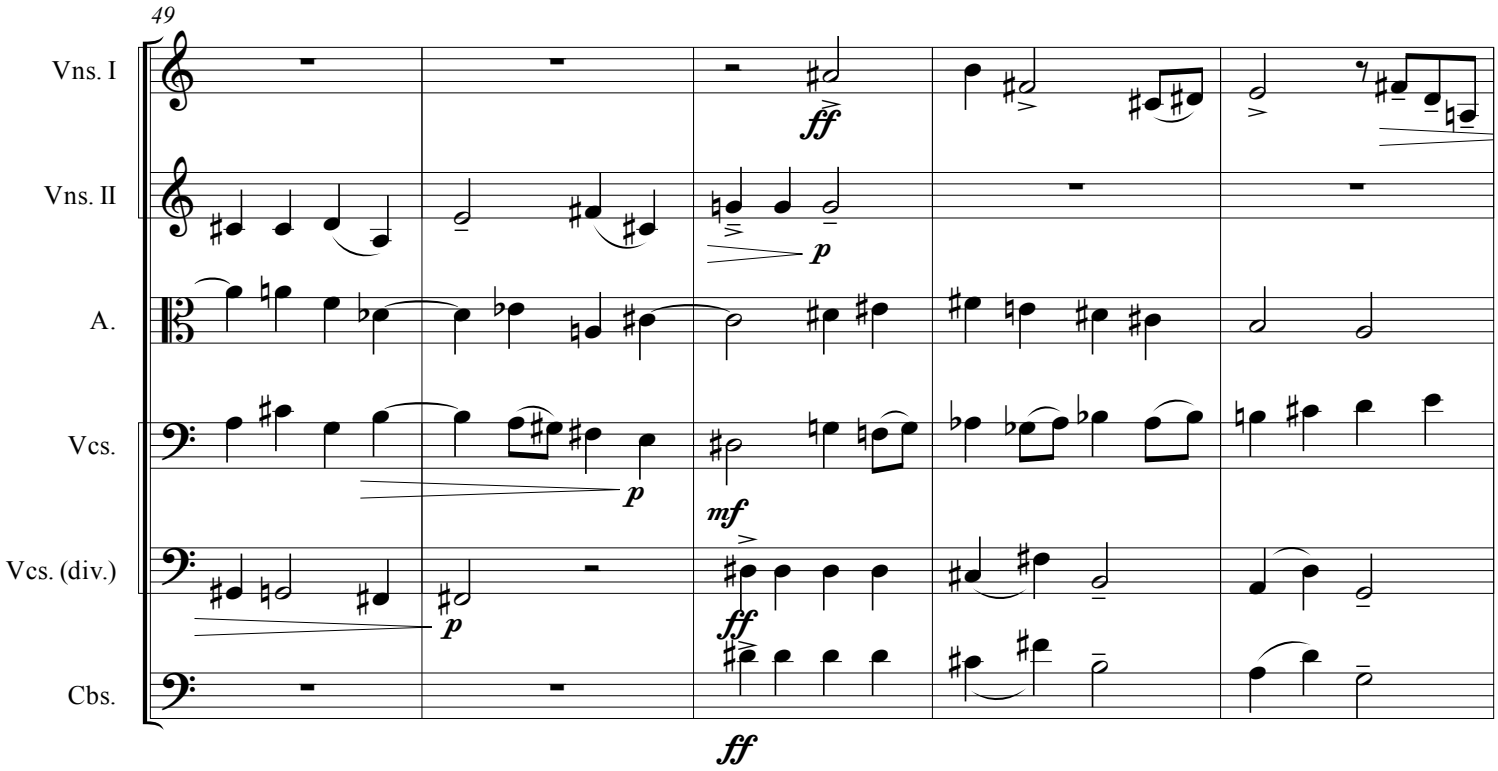

21
Vns. I
Vns. II
A.
A. (div.)
Vcs.
Vcs. (div.)
Cbs.
p
Non Divisi
f
mf
f

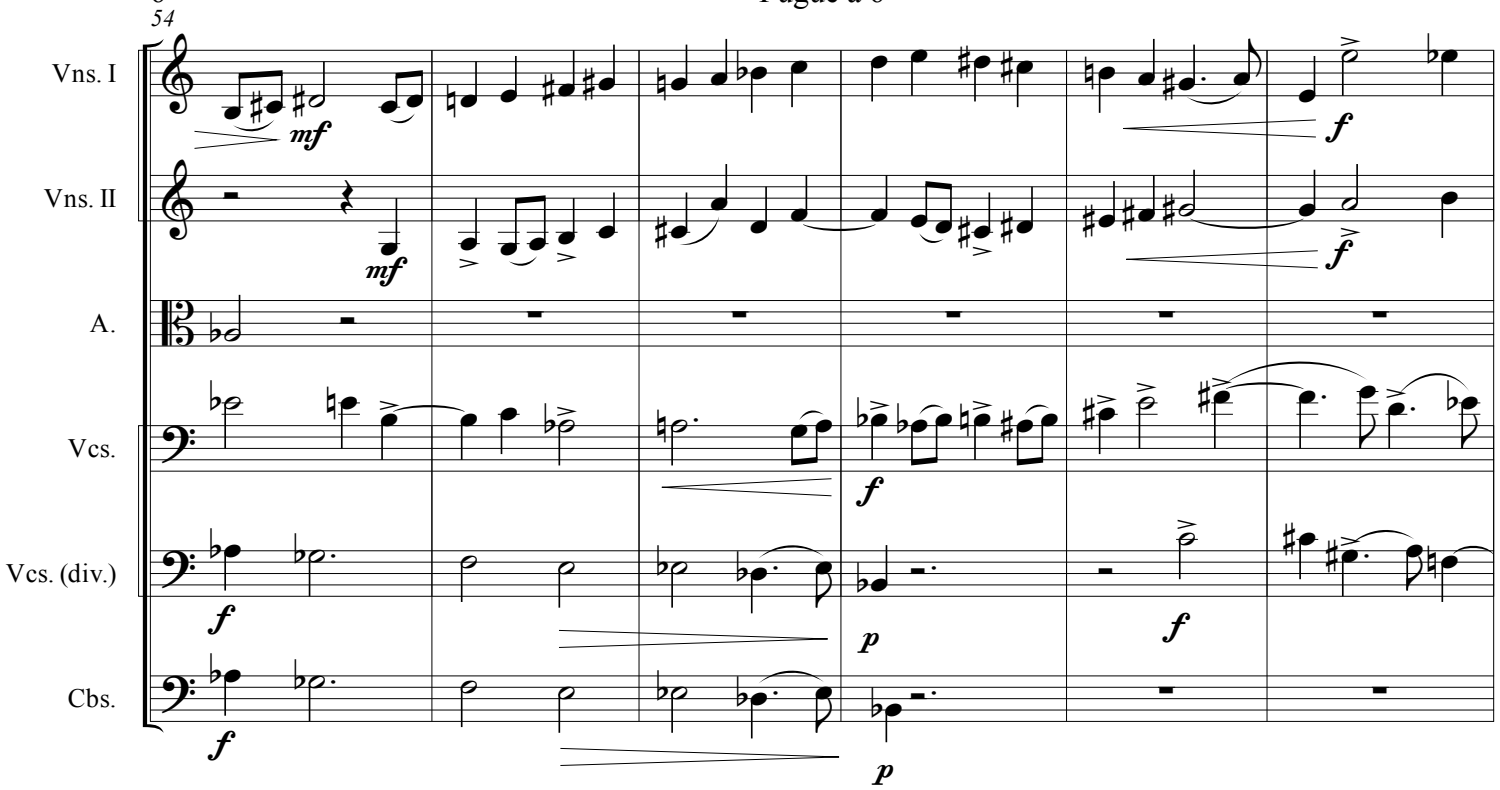

26
Vns. I
Vns. II
A.
Vcs.
Vcs. (div.)
Cbs.
p
mf
mf
p
f

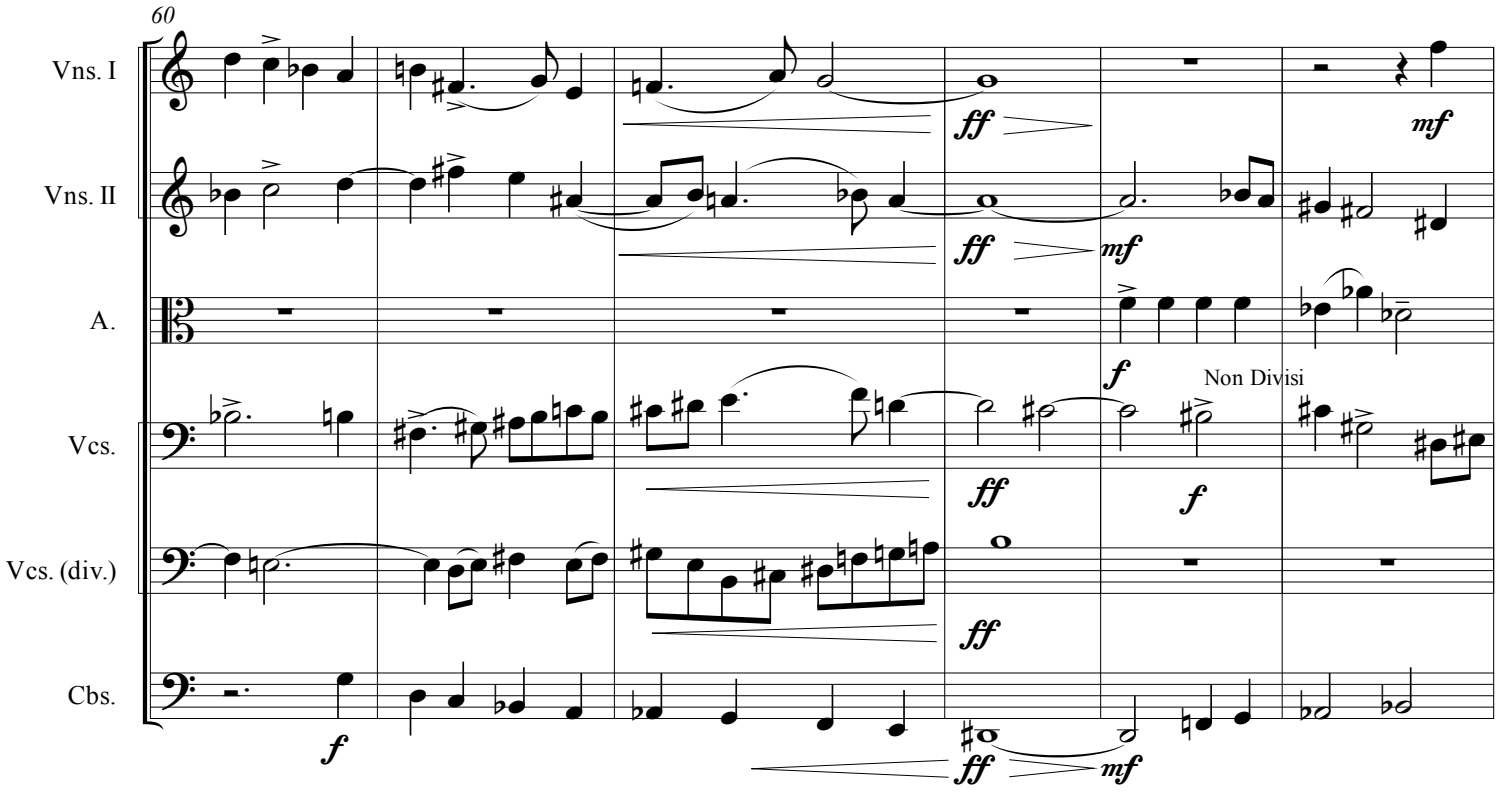

31
Vns. I
Vns. II
A.
Vcs.
Vcs. (div.)
Cbs.
f
mf
p

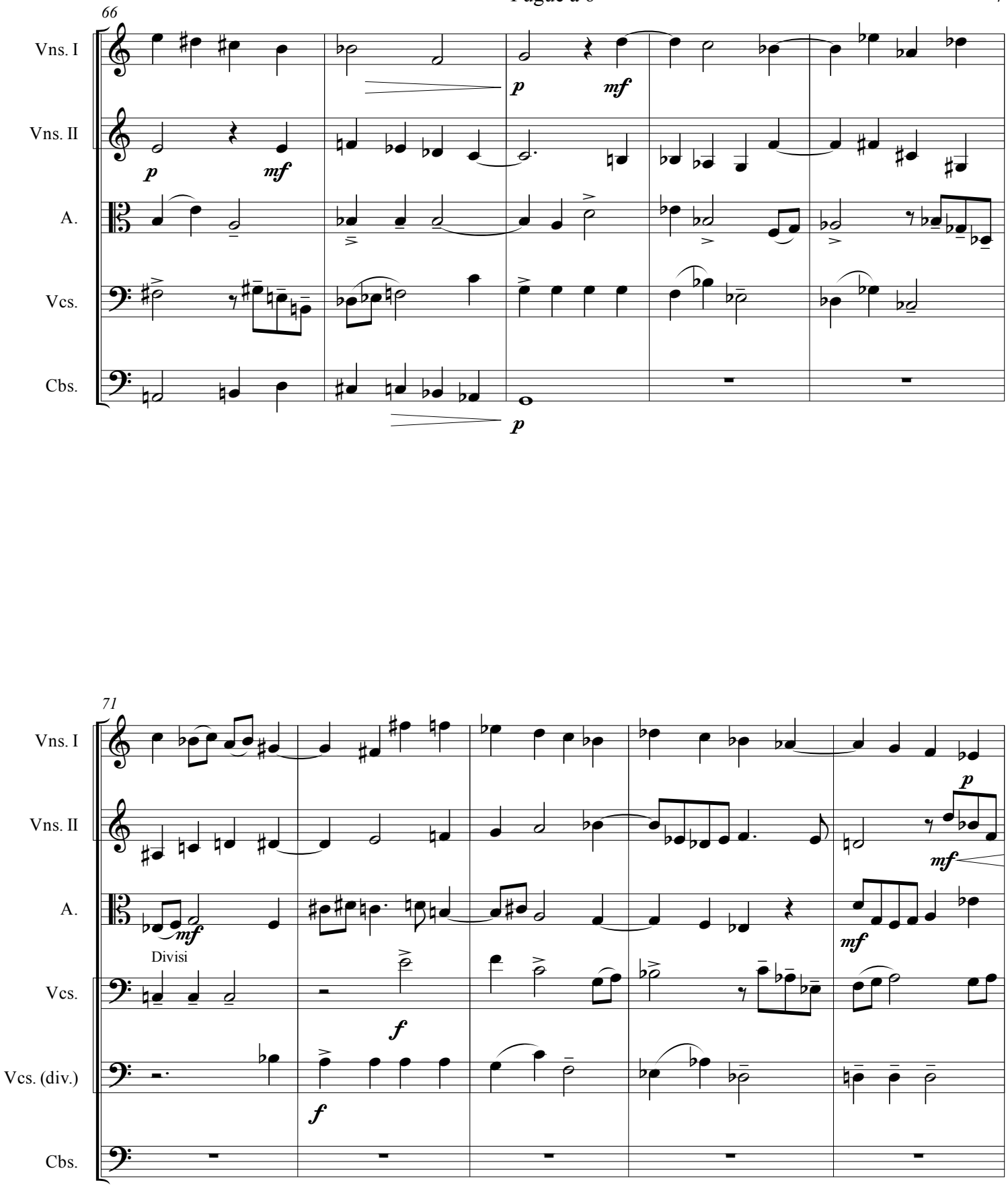

37
Vns. I
Vns. II
A.
Vcs.
Vcs. (div.)
Cbs.
f
p

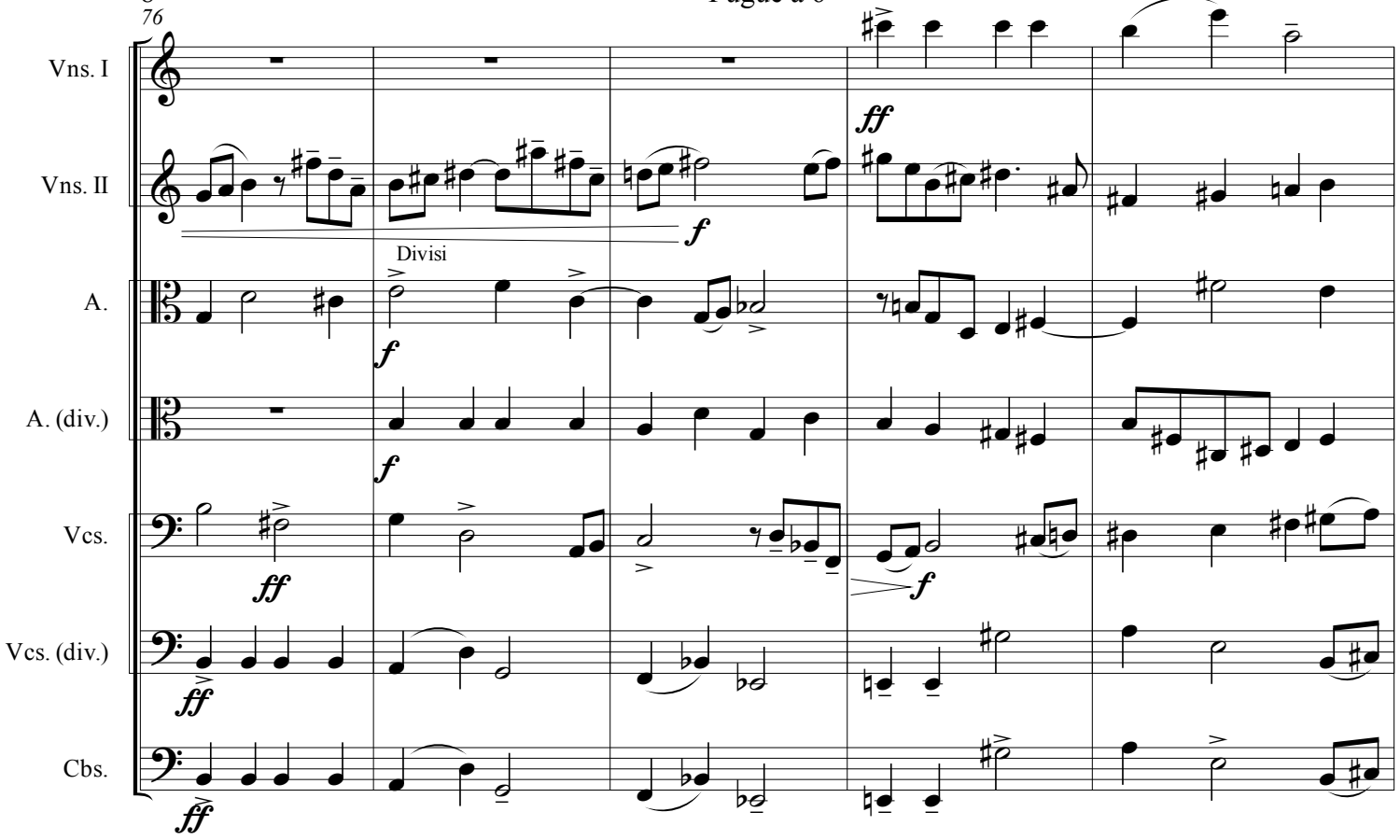

43
Vns. I
Vns. II
A.
Vcs.
Vcs. (div.)
Cbs.
p
mf
mf
p
ff
mf
ff
ff
f
p

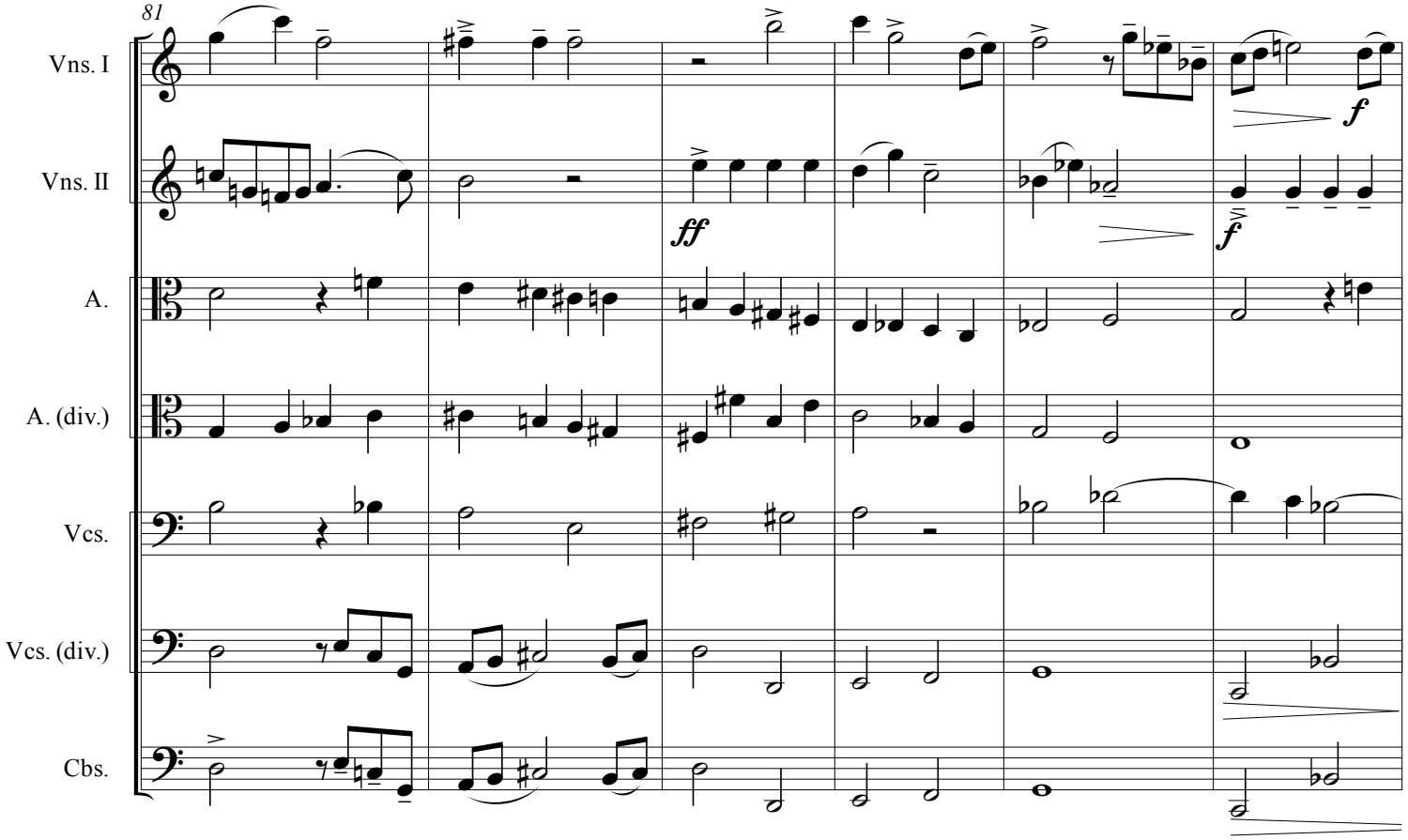

49
Vns. I
Vns. II
A.
Vcs.
Vcs. (div.)
Cbs.
ff
p
p
mf
ff
ff

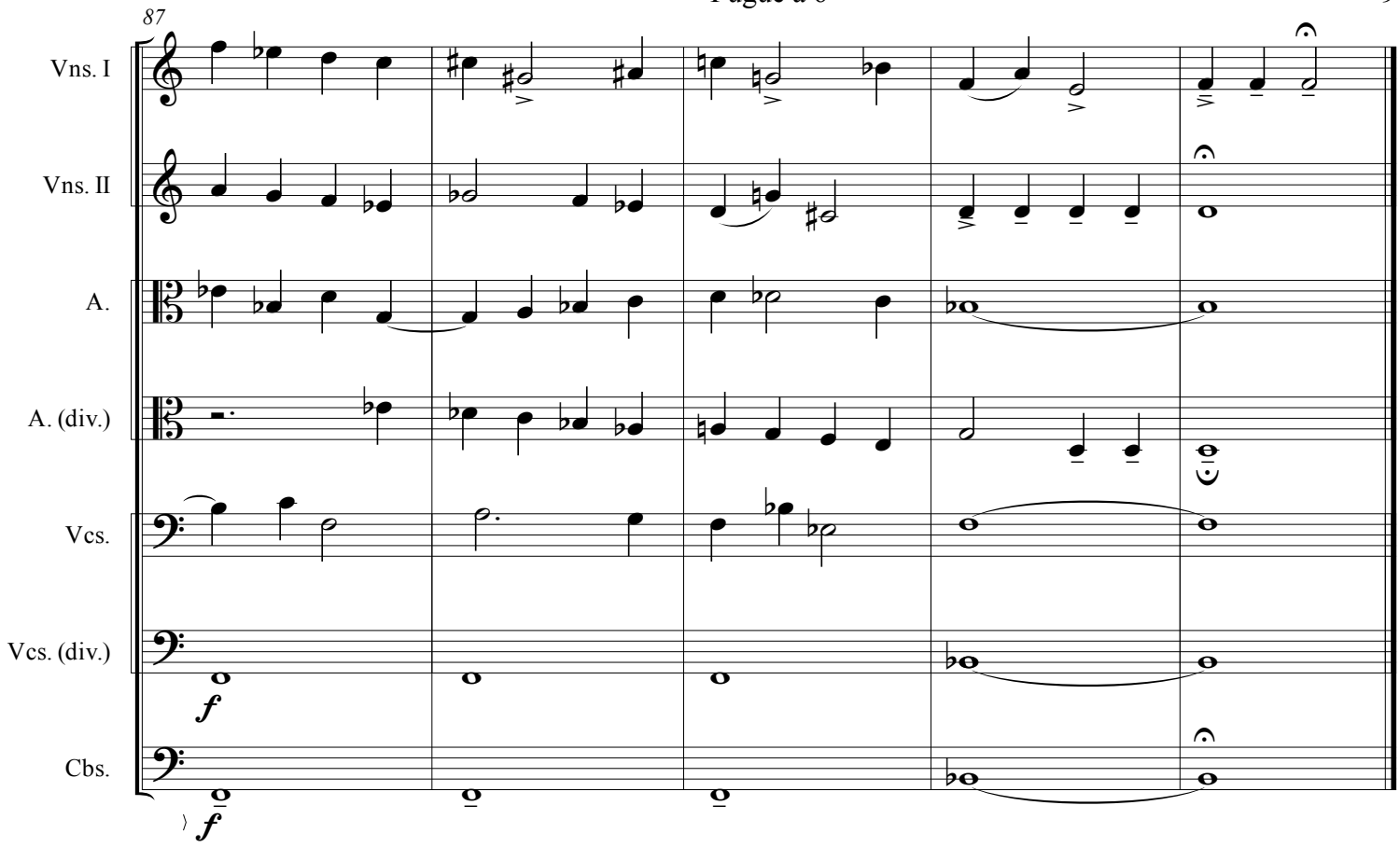

54
Vns. I
Vns. II
A.
Vcs.
Vcs. (div.)
Cbs.
mf
f
p


60
Vns. I
Vns. II
A.
Vcs.
Vcs. (div.)
Cbs.
ff
mf
f
Non Divisi


66
Vns. I
Vns. II
A.
Vcs.
Cbs.
p
mf
71
Divisi
f
Vcs. (div.)


76
Vns. I
Vns. II
A.
A. (div.)
Vcs.
Vcs. (div.)
Cbs.
Divisi
ff
f


81
Vns. I
Vns. II
A.
A. (div.)
Vcs.
Vcs. (div.)
Cbs.
ff
f


87
Vns. I
Vns. II
A.
A. (div.)
Vcs.
Vcs. (div.)
Cbs.
f
f

« Fantasia quasi variazione»

Pour orchestre de solistes

Par Jesse Fournier

Instrumentation

1 Flute (et piccolo)

1 Cor anglais (et Hautbois)

2 Clarinettes en si bémol

1 Basson

1 Cor en fa

1 Trompette en Ut

1 Trombone

Timbales

1 Piano

1 Violon I

1 Violon II

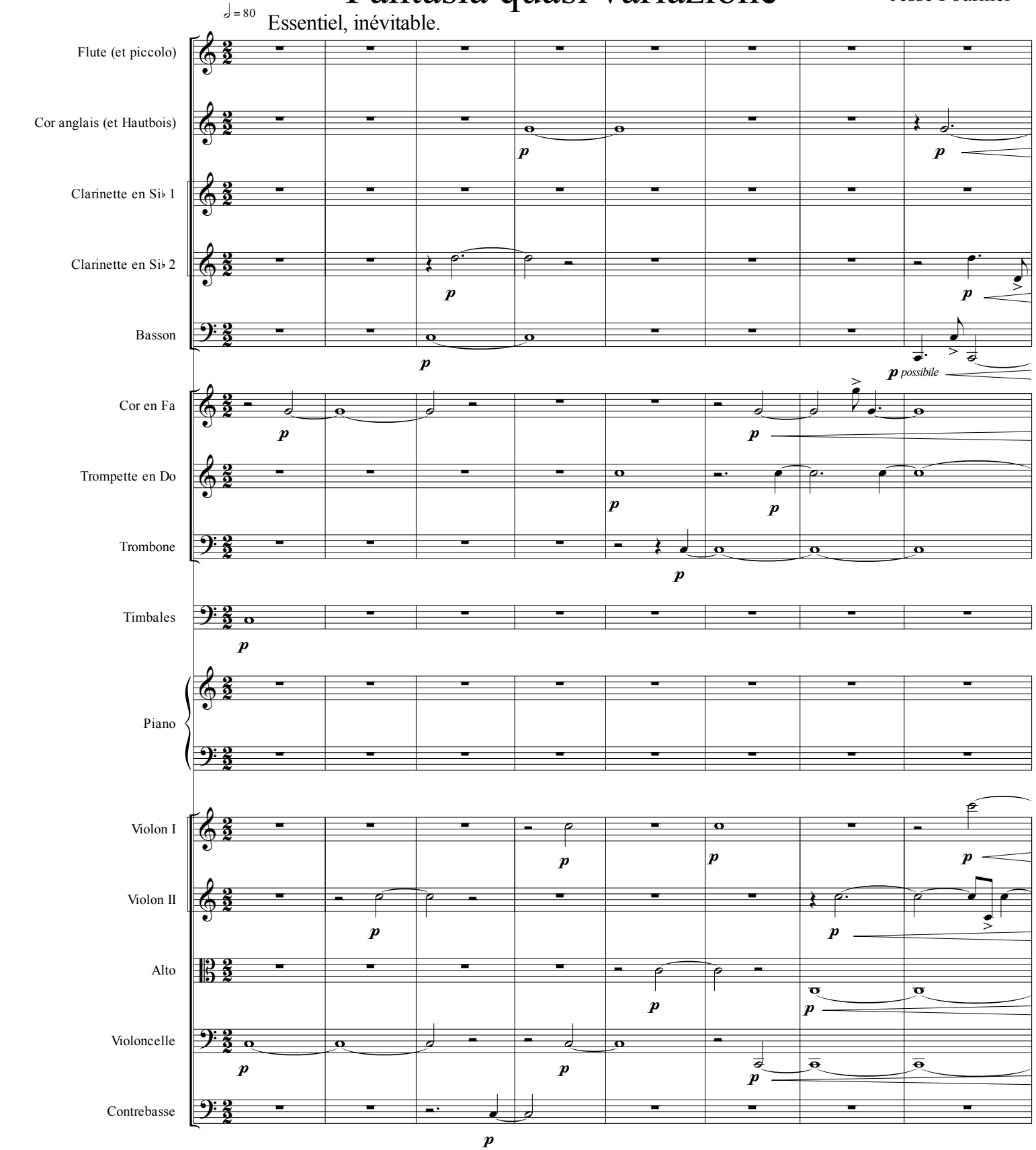
1 Alto

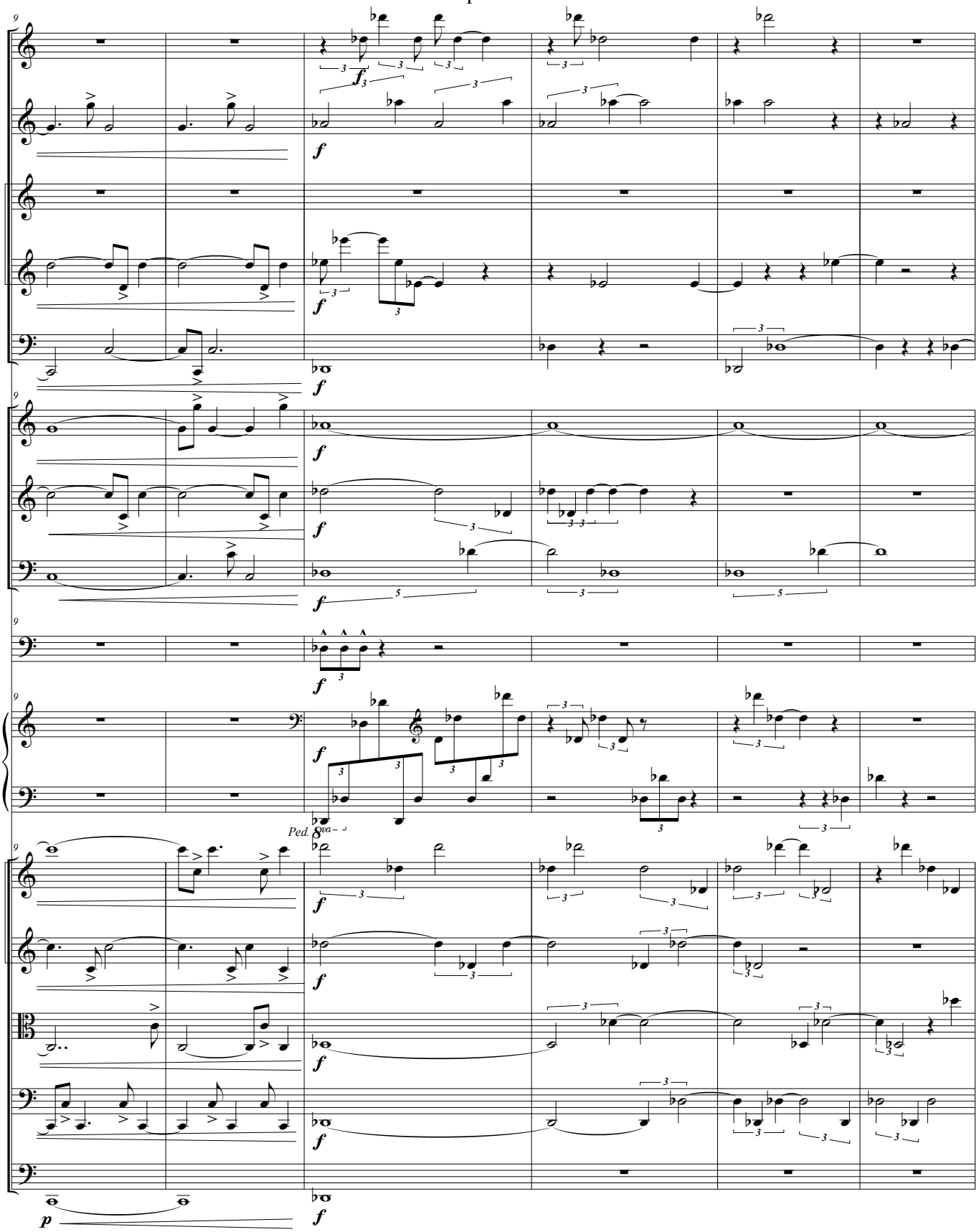
1 Violoncelle

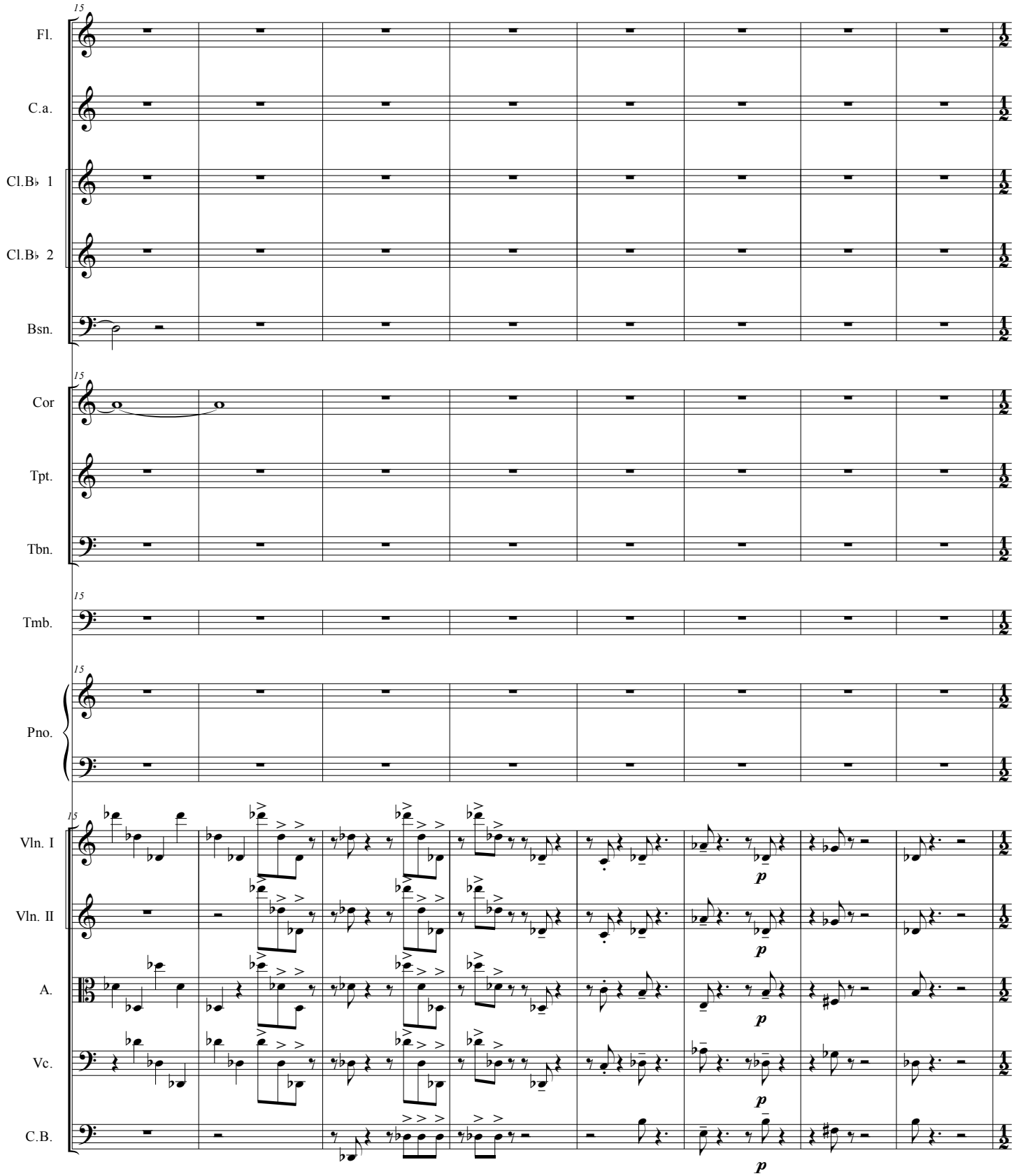
1 Contrebasse

Fantasia quasi variazione

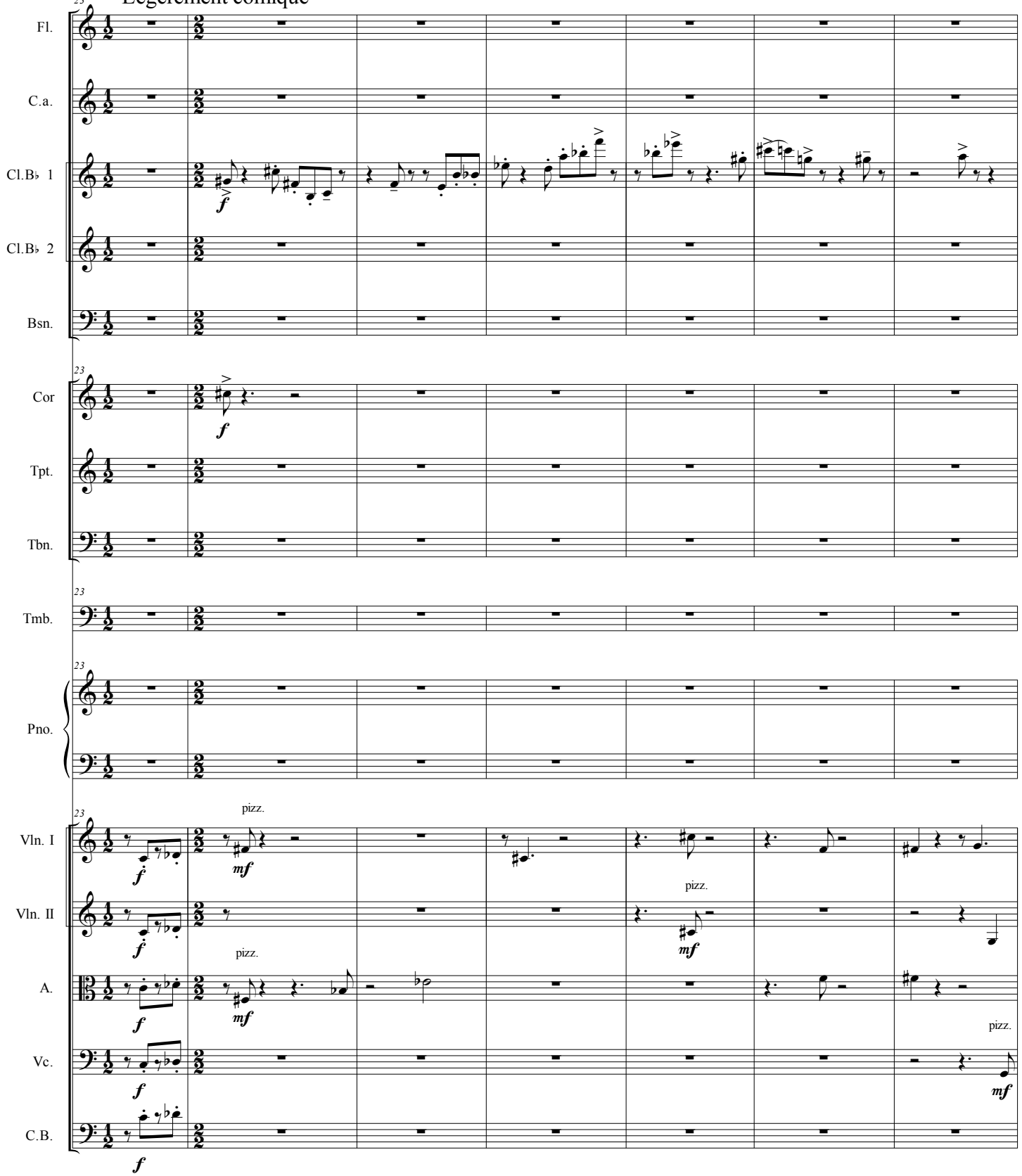
Jesse Fournier

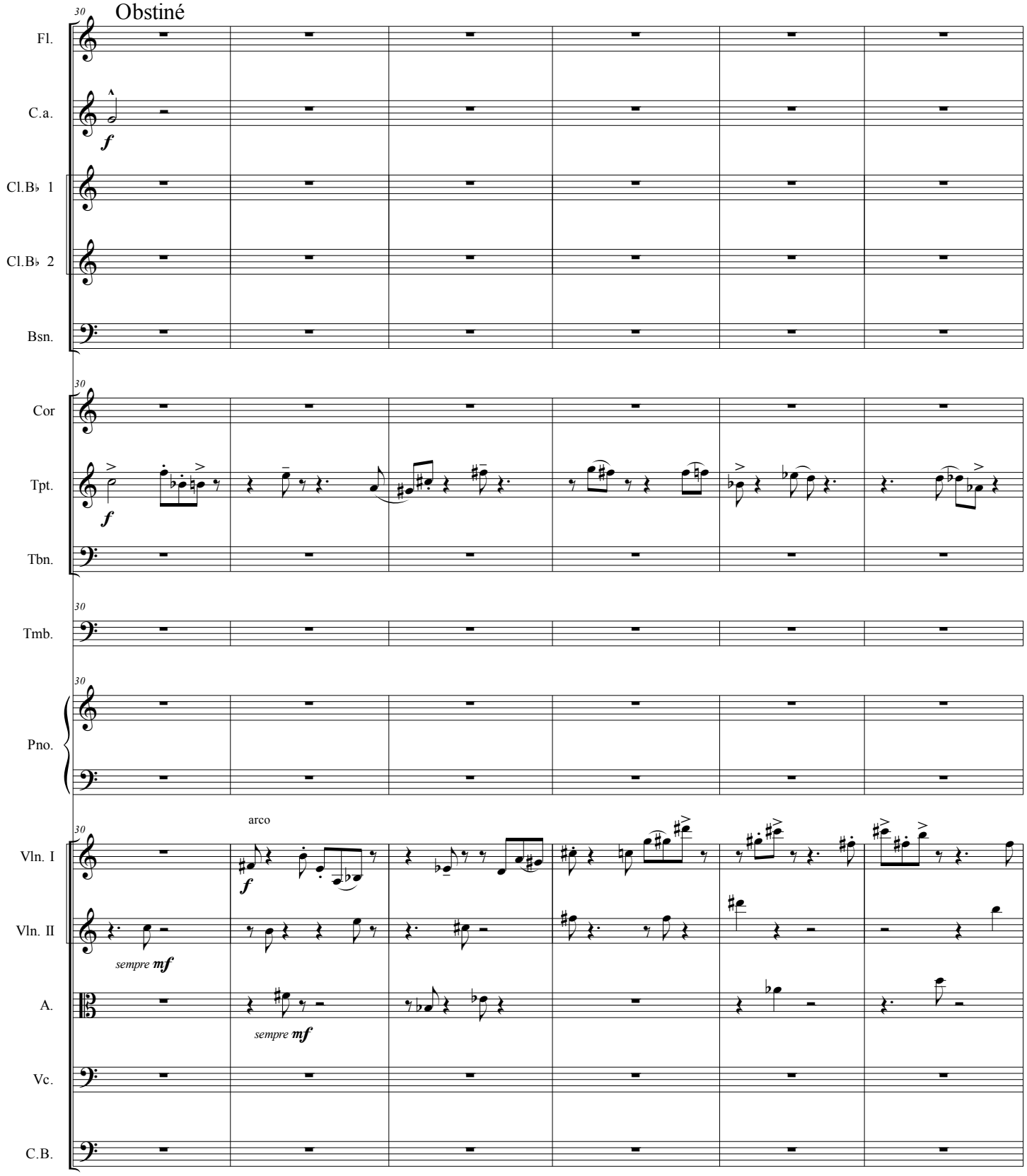



Fl.
C.a.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Ped.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.

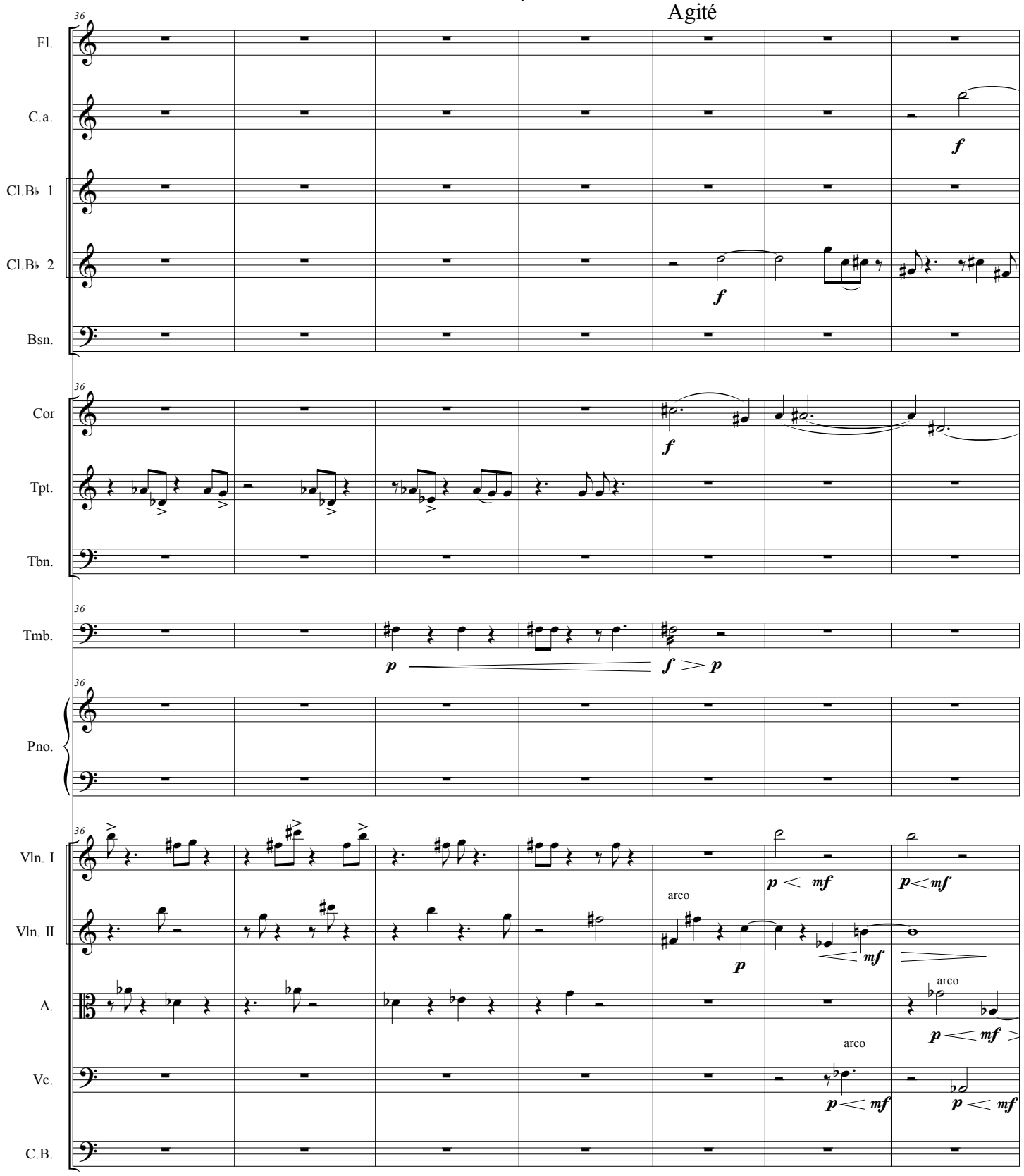

15
Fl.
C.a.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
15
Cor
Tpt.
Tbn.
15
Tmb.
15
Pno.
15
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
p
p
p
p
p

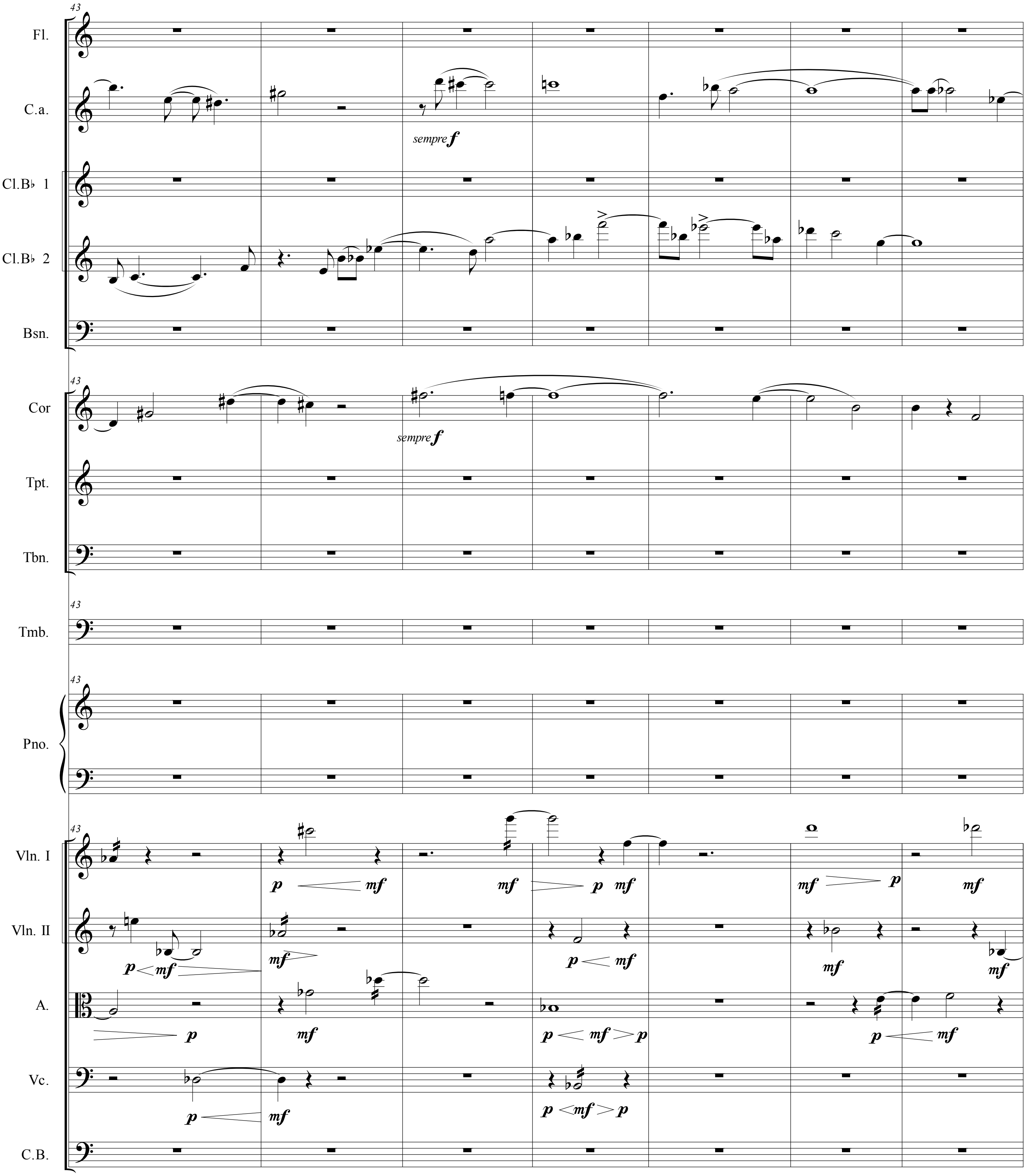
Légèrement comique

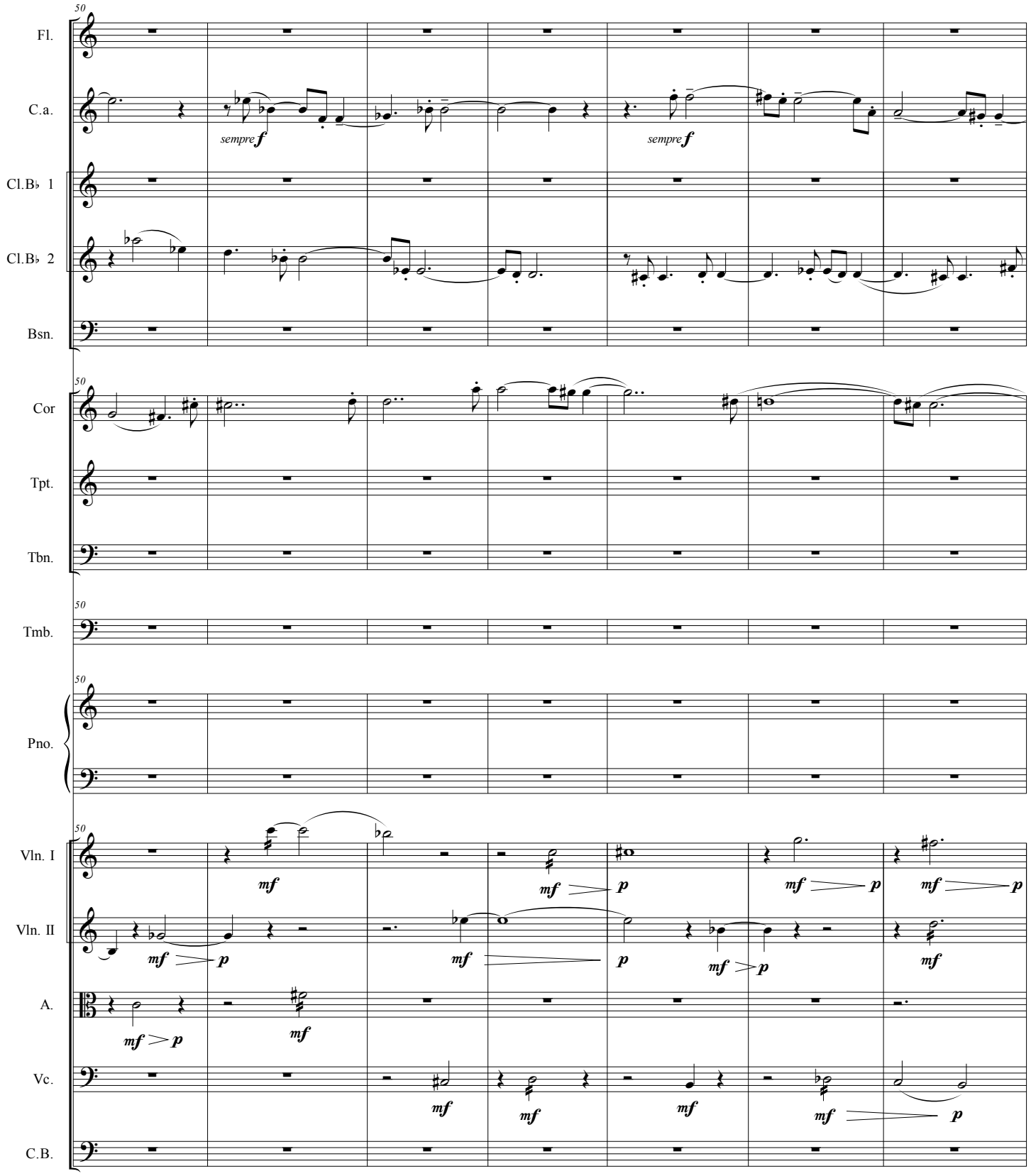


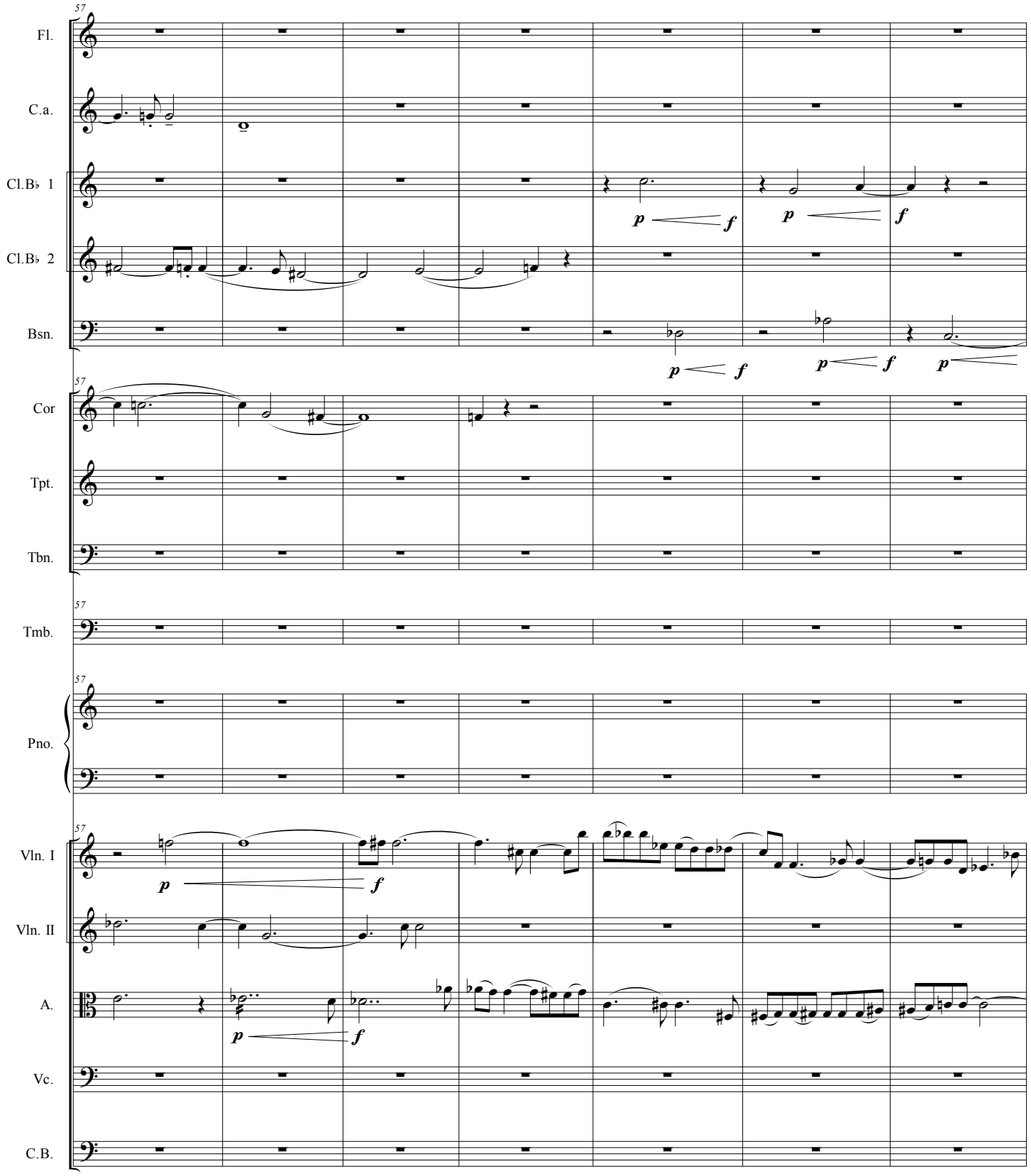

Obstiné
30
Fl.
C.a.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
f
arco
sempre mf

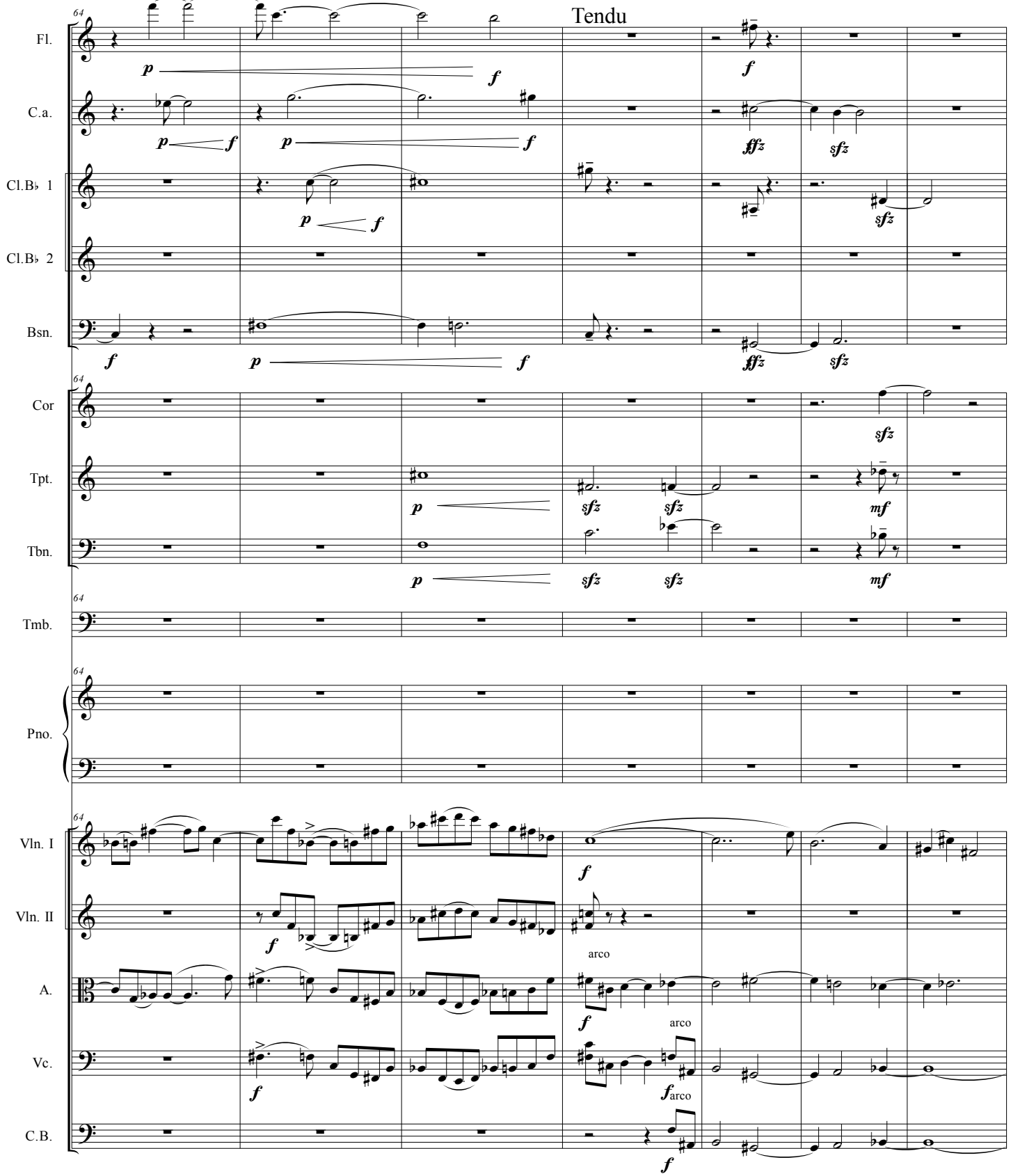
Agité

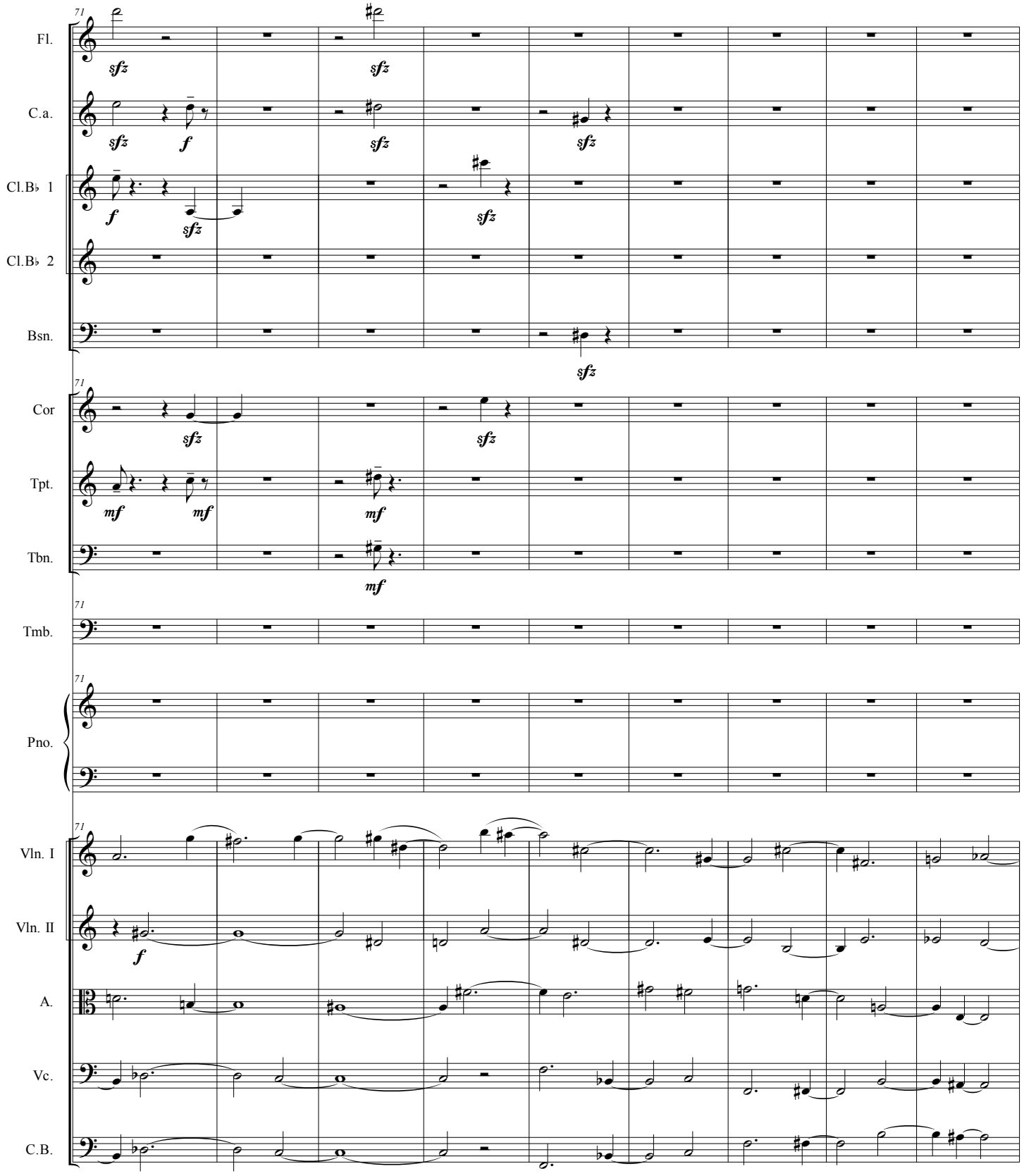

36
Fl.
C.a.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
f
p
mf
arco

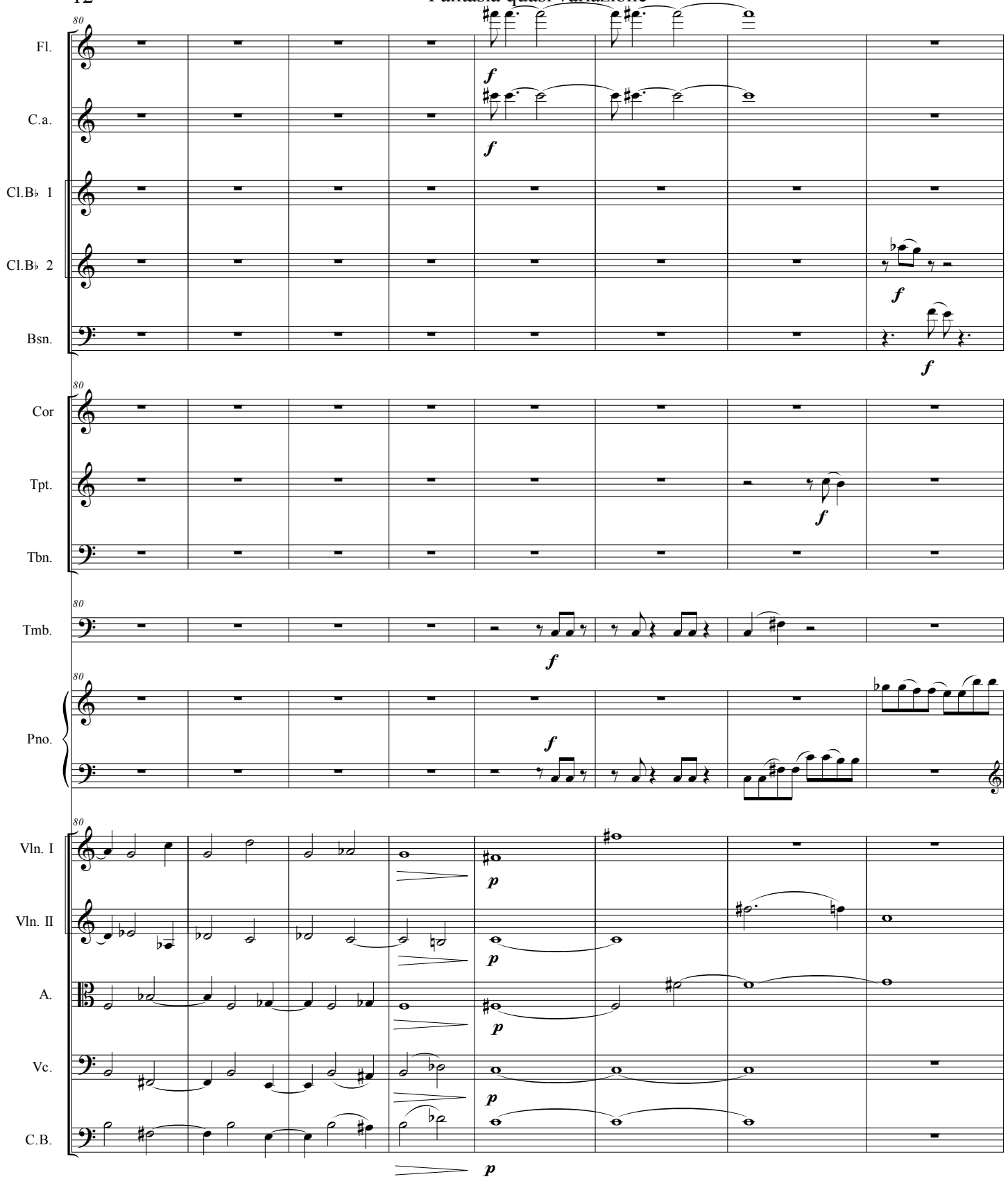

43
Fl.
C.a.
sempre f
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.

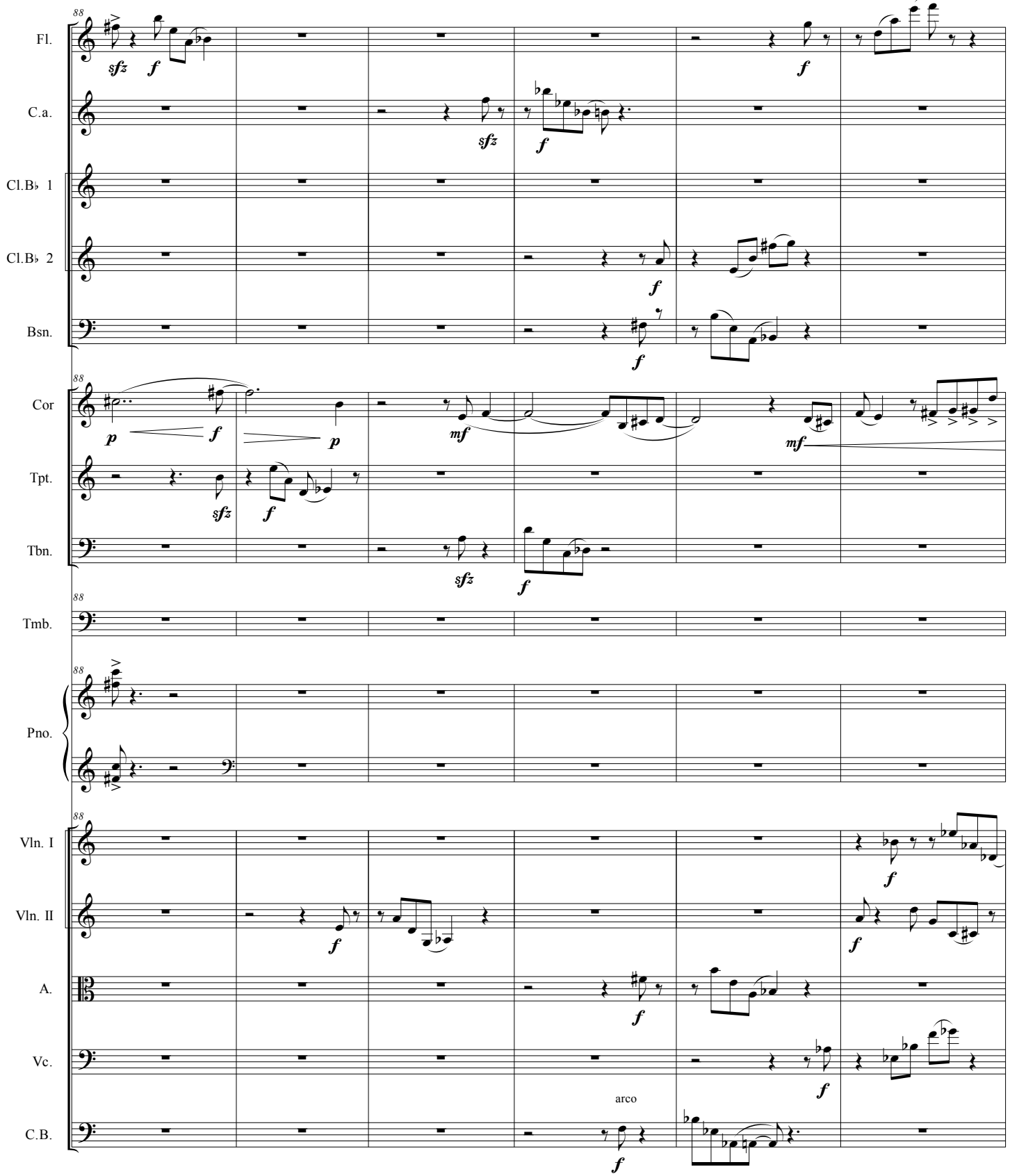

50
Fl.
C.a.
sempre f
sempre f
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
50
Cor
Tpt.
Tbn.
50
Tmb.
50
Pno.
50
Vln. I
mf
mf p
mf p
mf p
Vln. II
mf p
mf
p
mf p
mf
A.
mf p
mf
Vc.
mf
mf
mf
mf p
C.B.

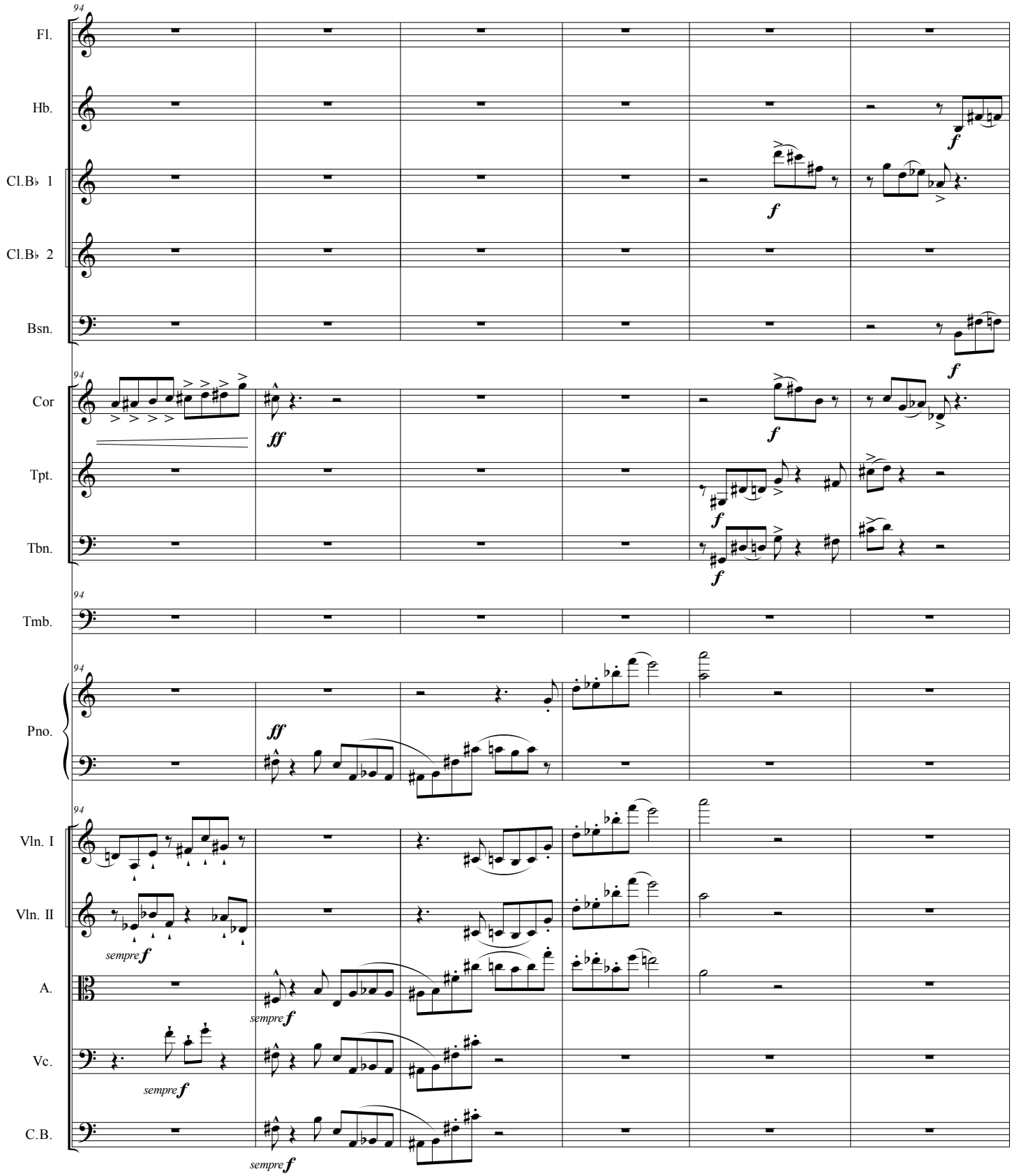

57
Fl.
C.a.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
p
f

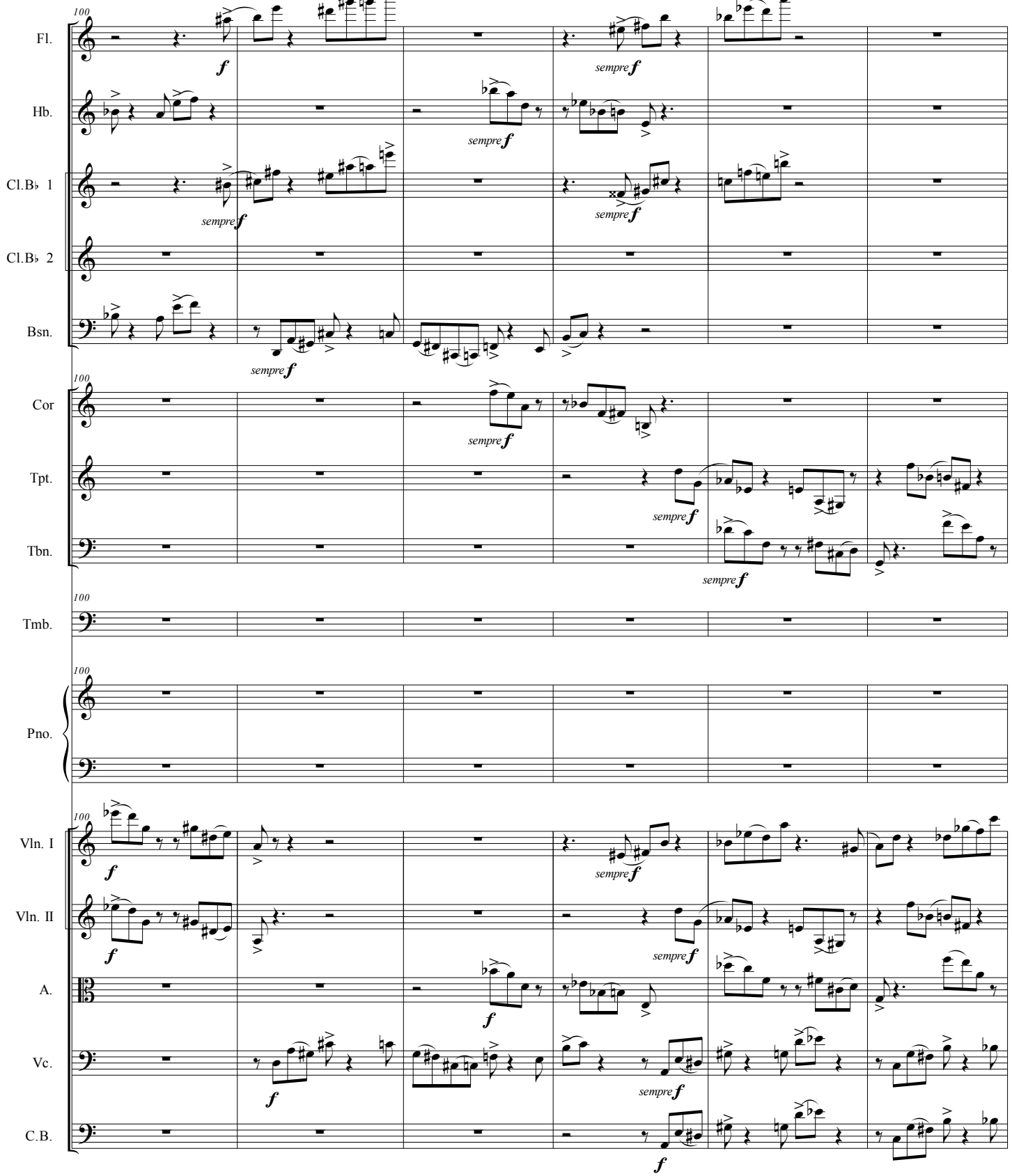

Tendu
Fl.
C.a.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
arco
arco

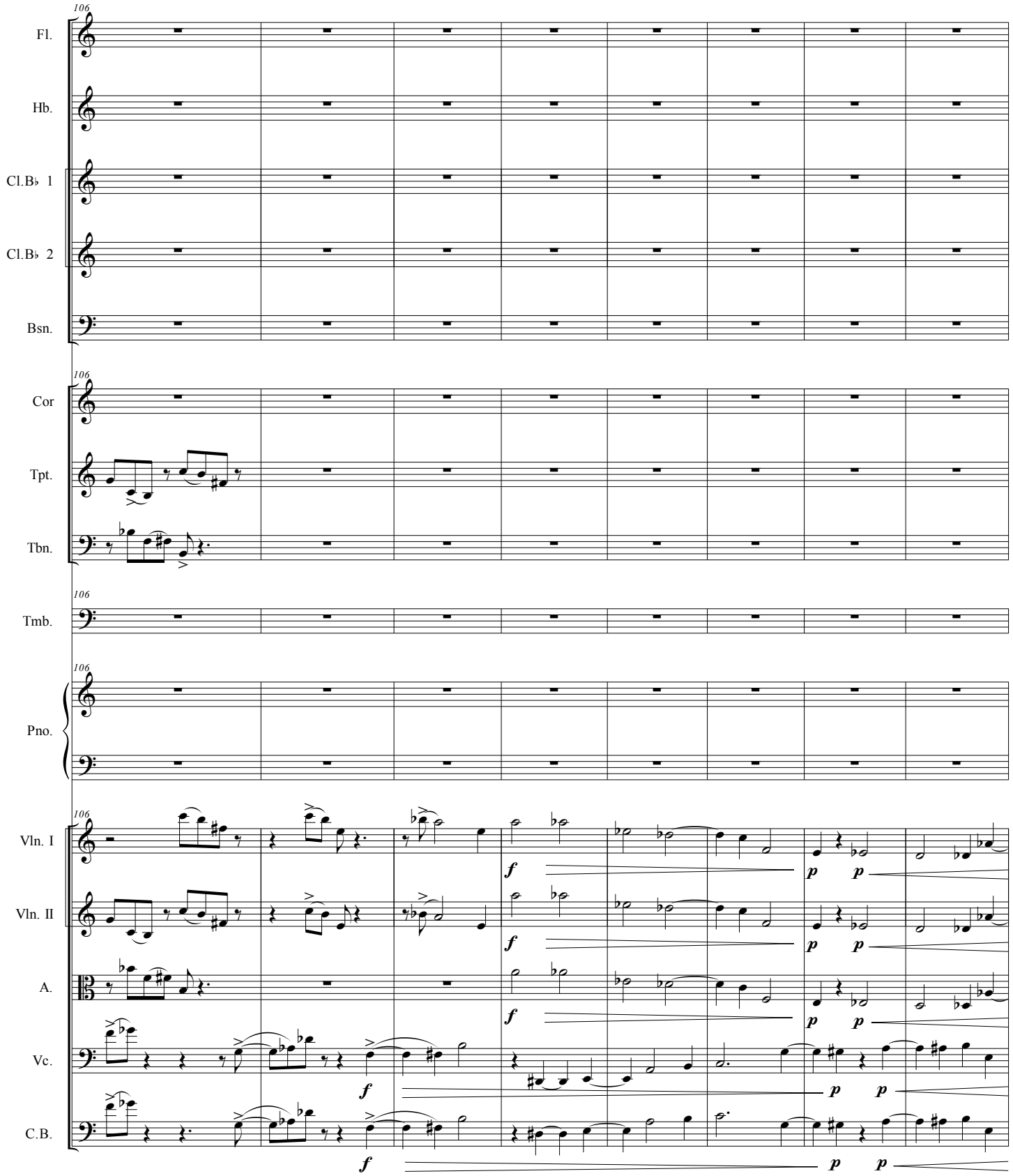

71
Fl.
C.a.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
sfz
f
mf


80
Fl.
C.a.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
f
p

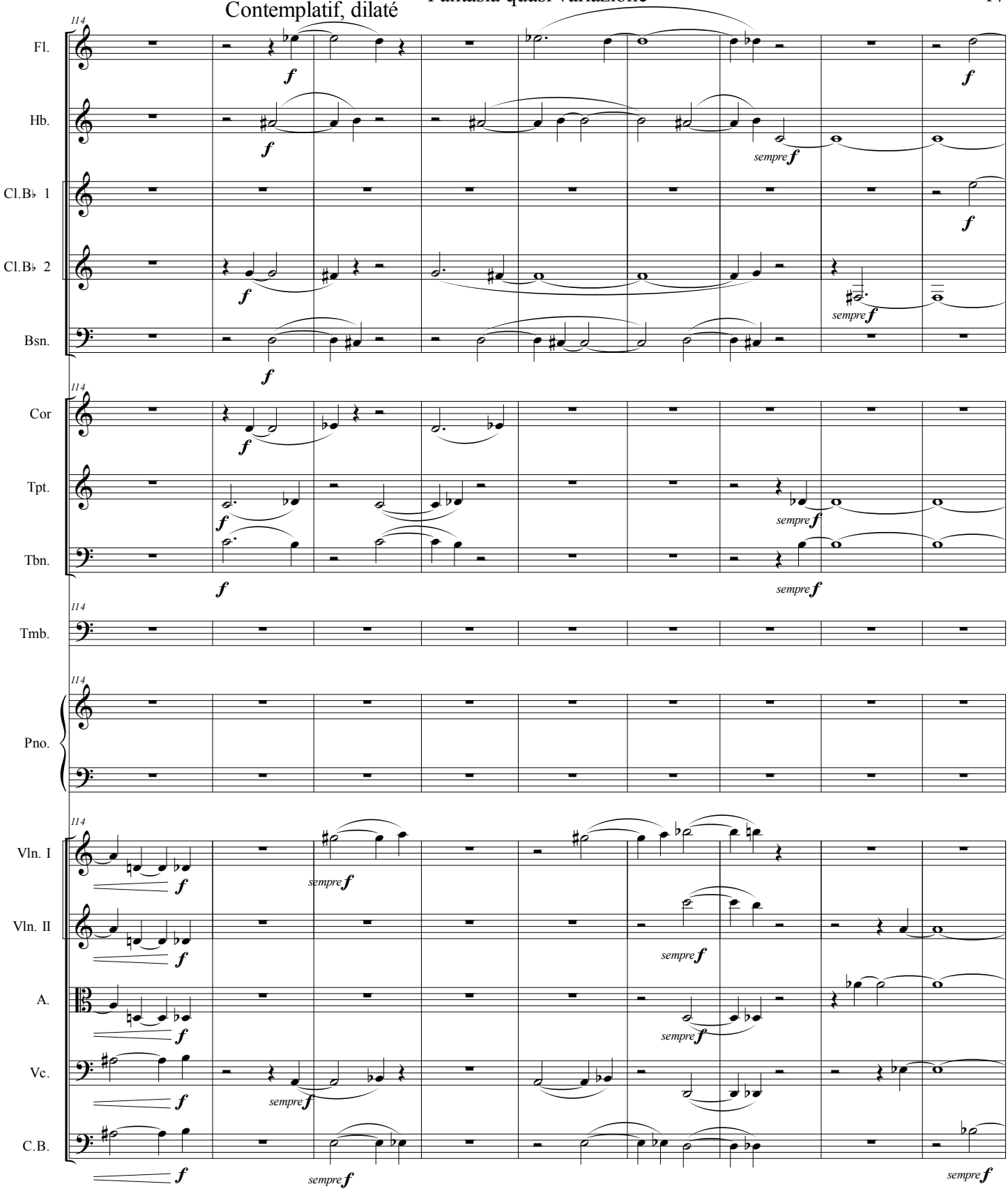

Fl.
C.a.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
88
sfz
f
p
mf
arco

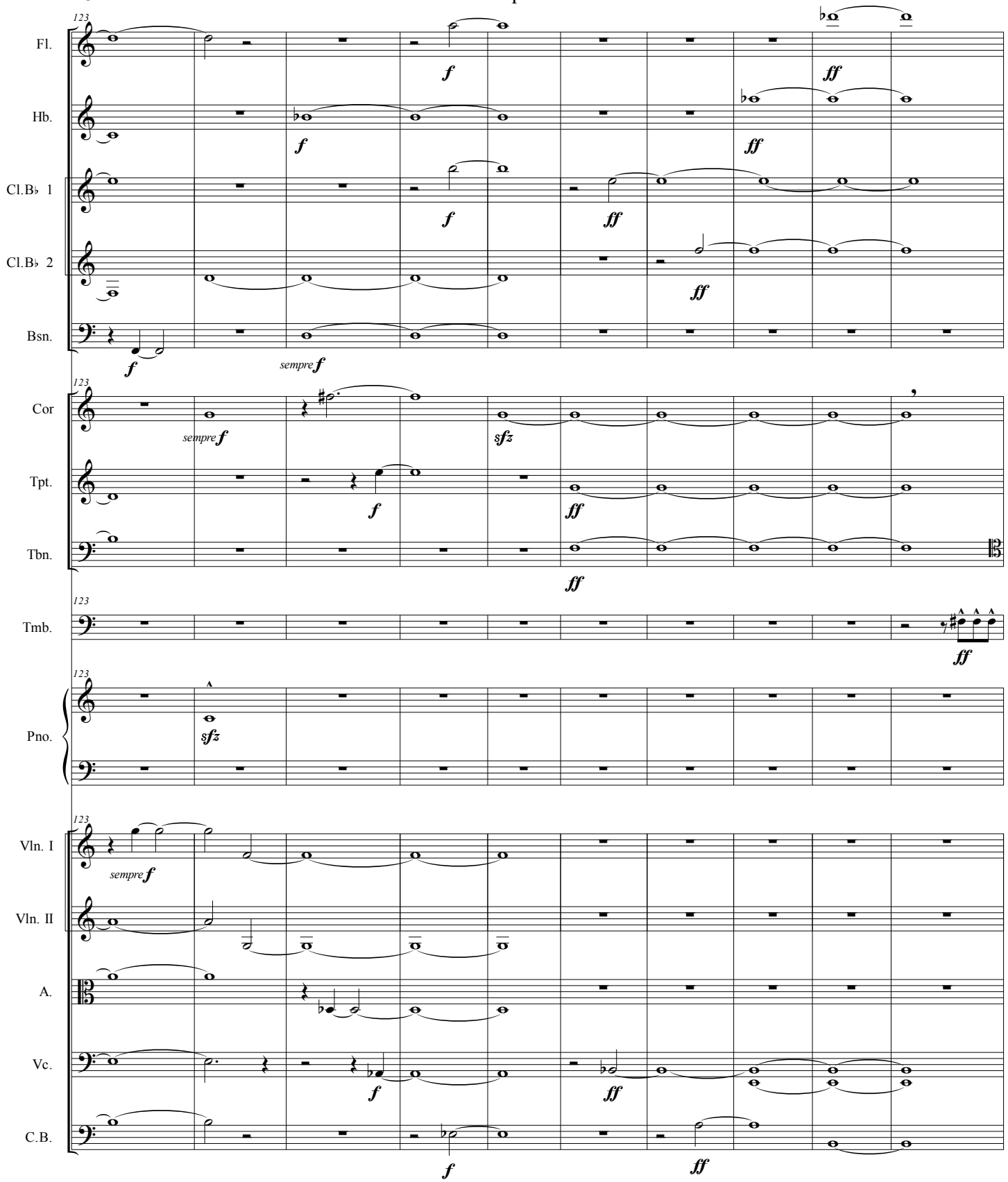

94
Fl.
Hb.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
f
ff
sempre f


100
Fl.
Hb.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
f
sempre f

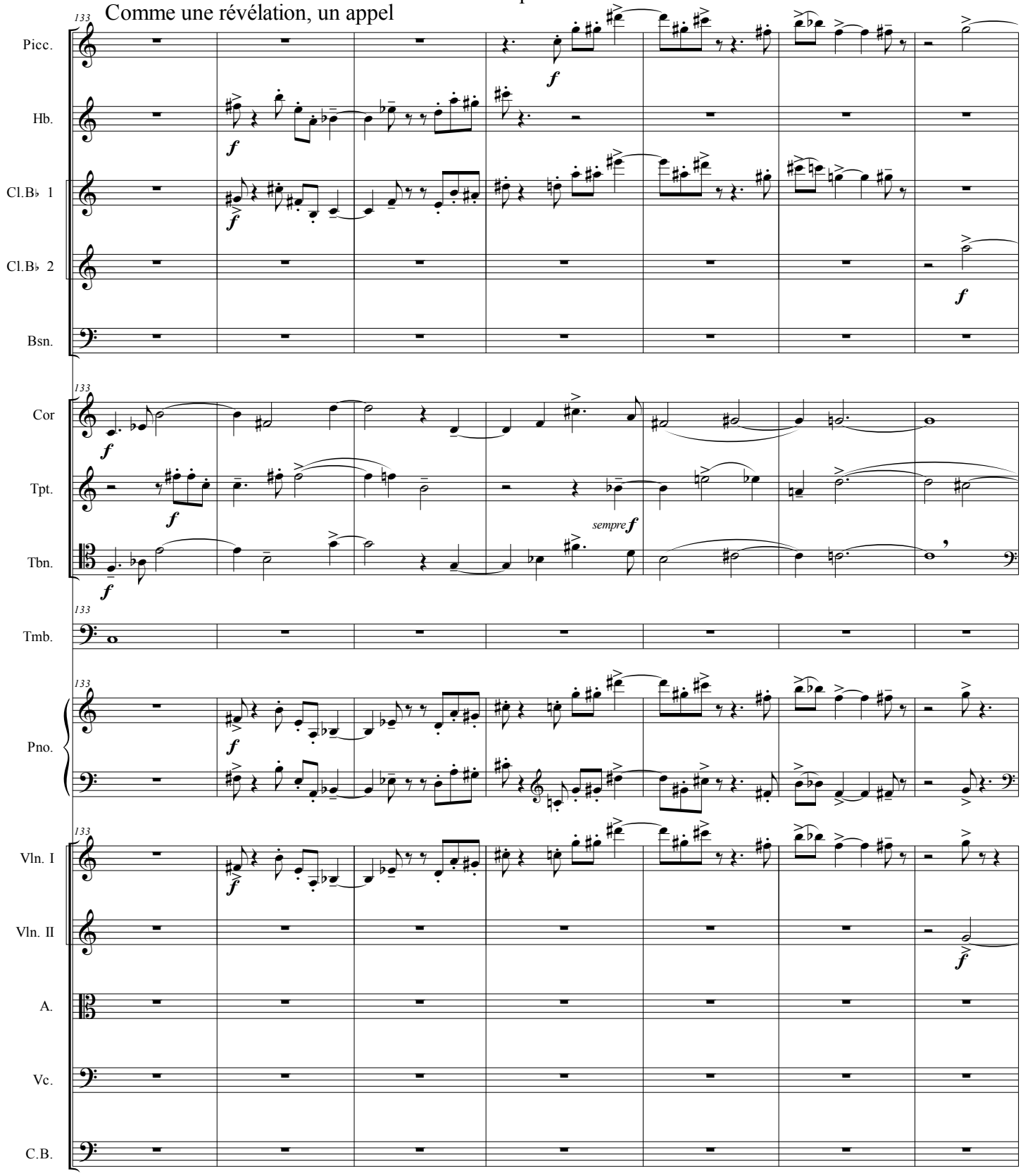

106
Fl.
Hb.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
106
Cor
Tpt.
Tbn.
106
Tmb.
106
Pno.
106
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
f
p

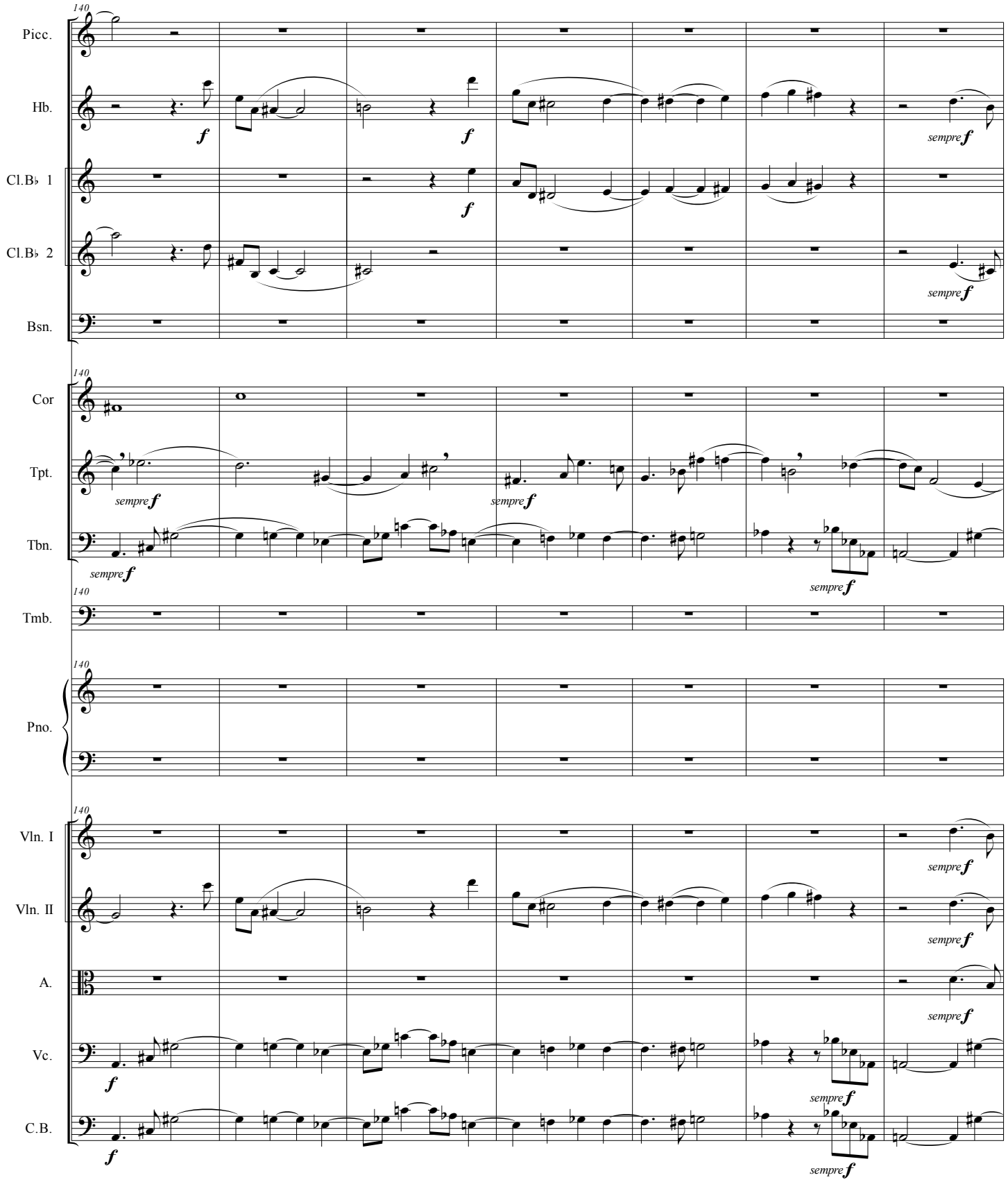
Contemplatif, dilaté

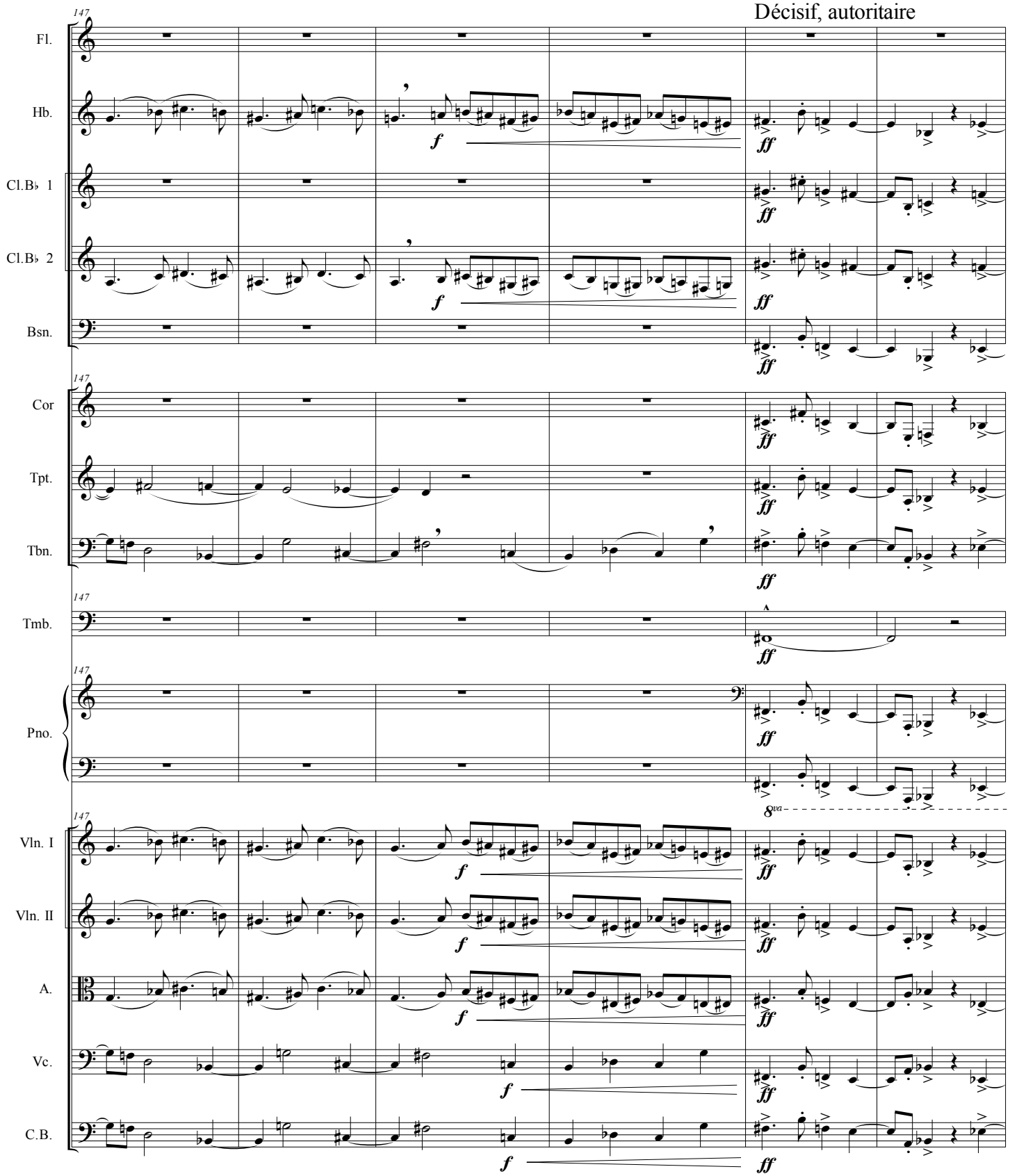


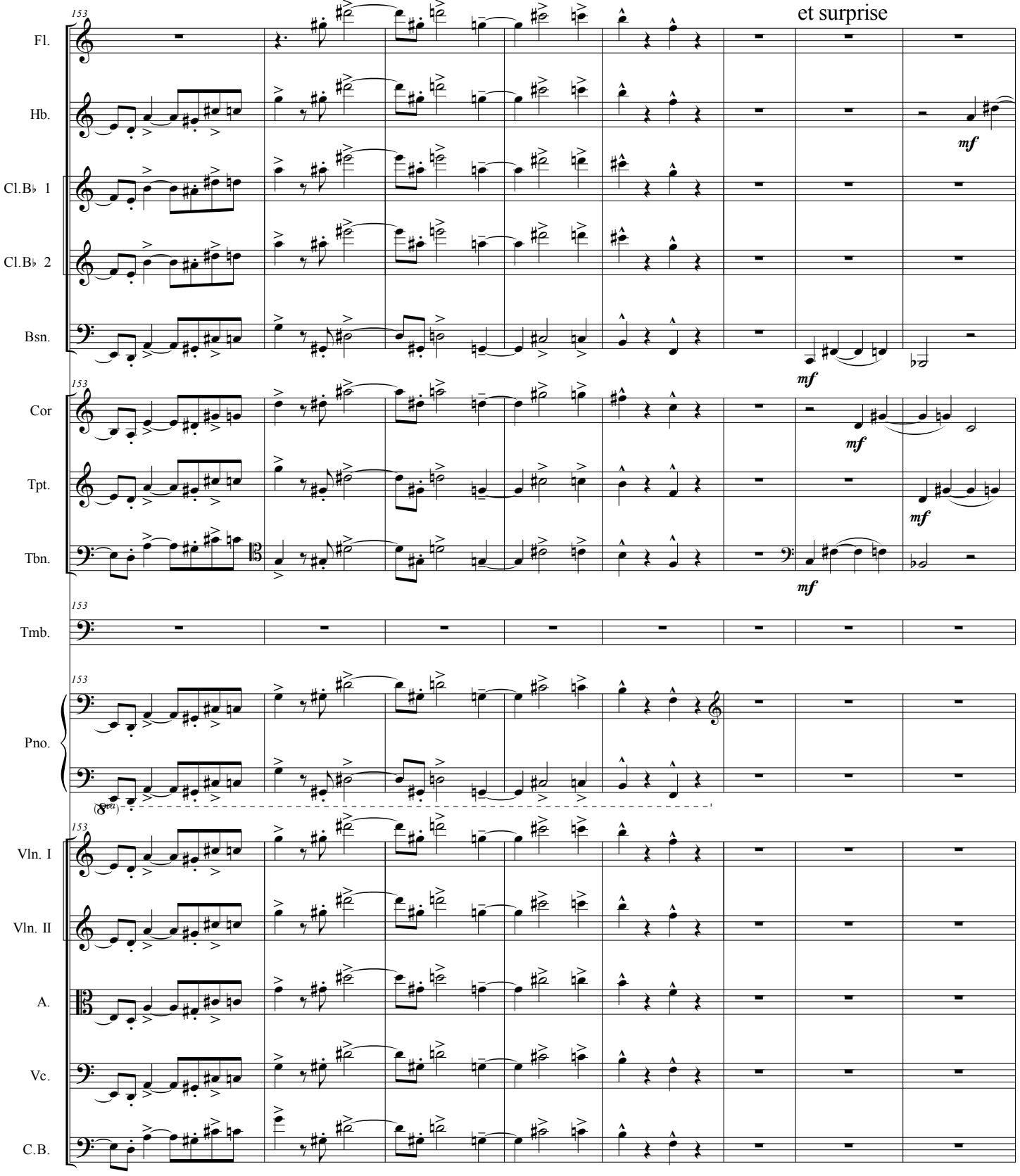

Fl.
Hb.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
123
f
ff
sempre f
sfz

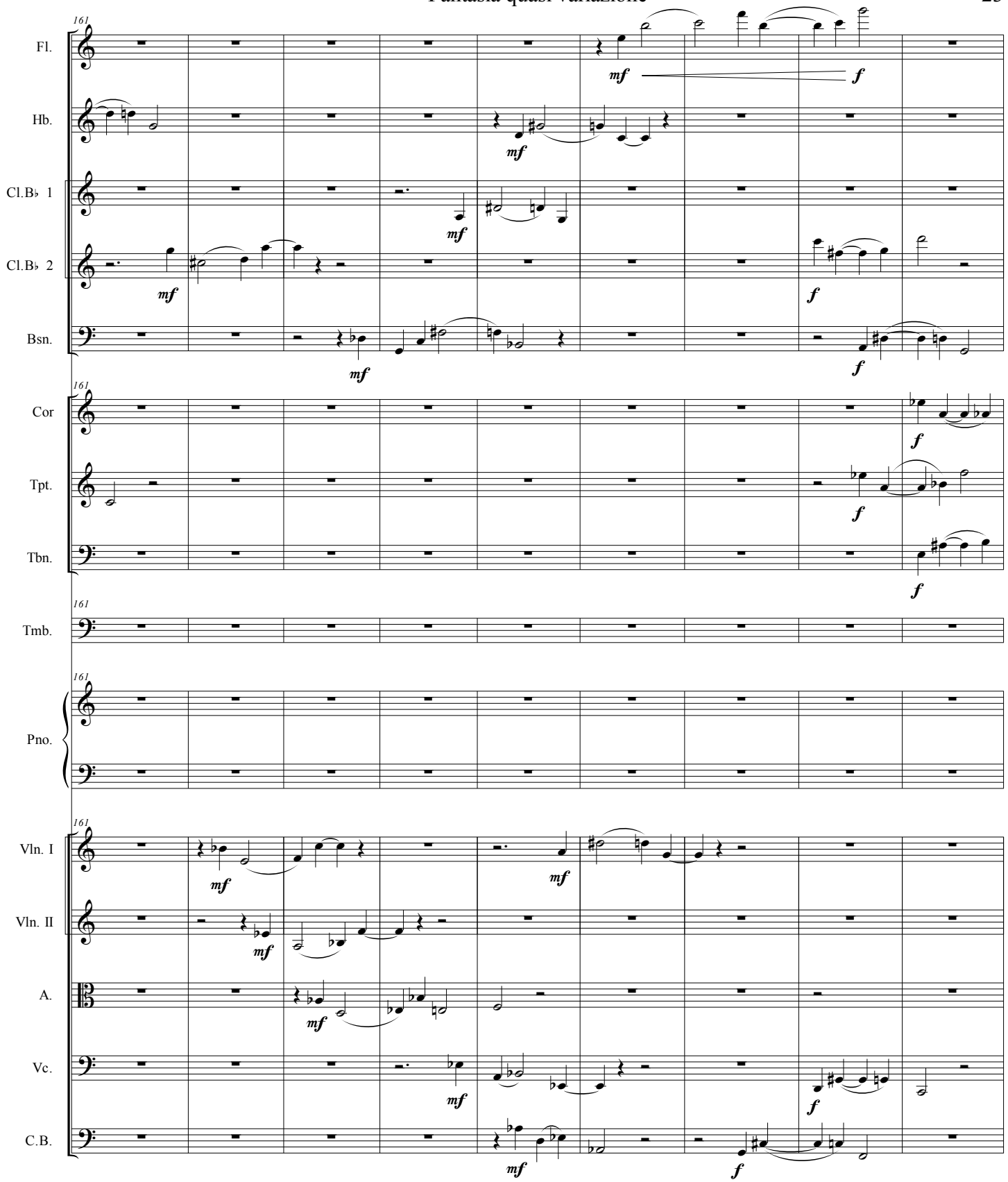
Comme une révélation, un appel



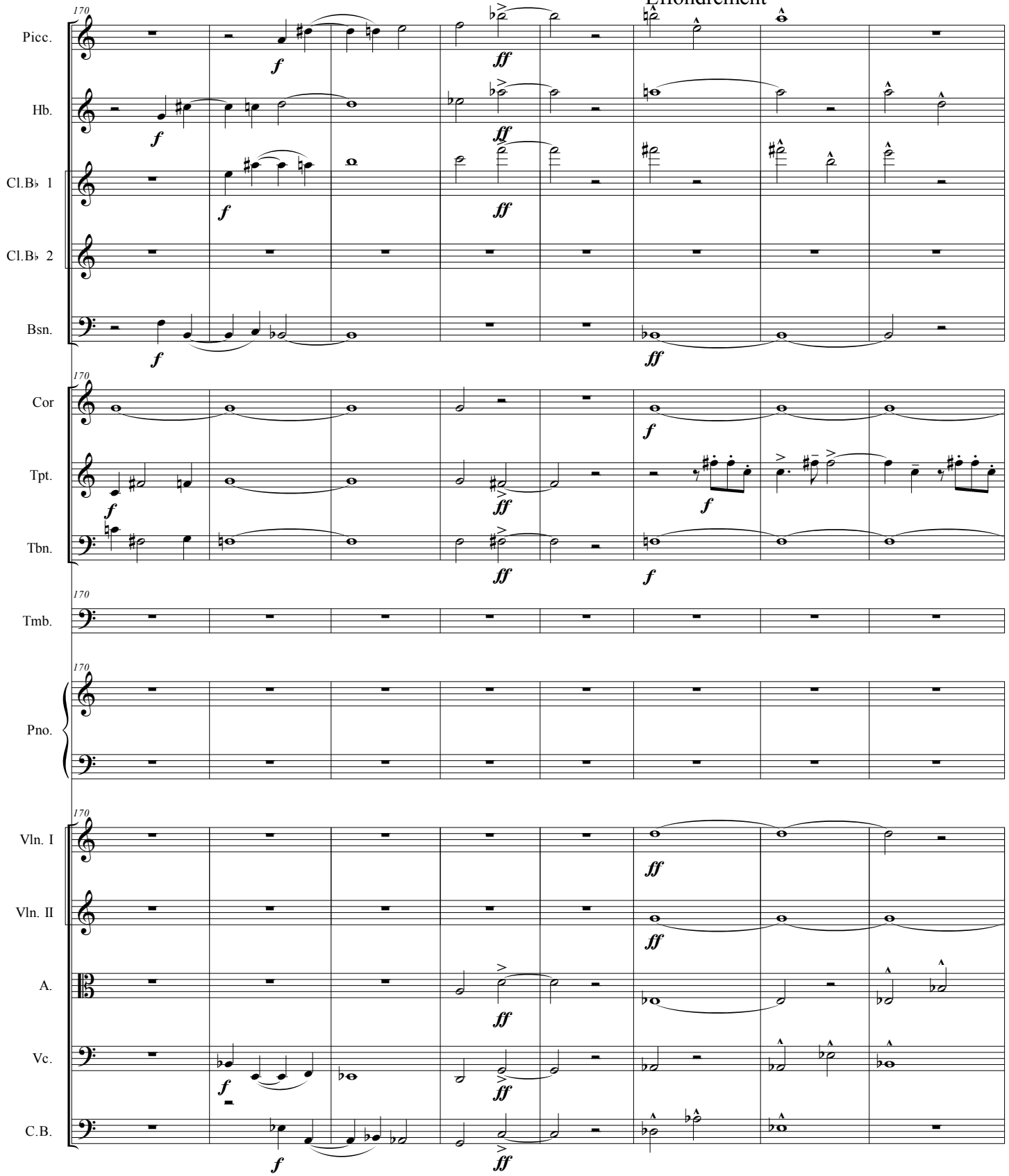

140
Picc.
Hb.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
f
sempre f

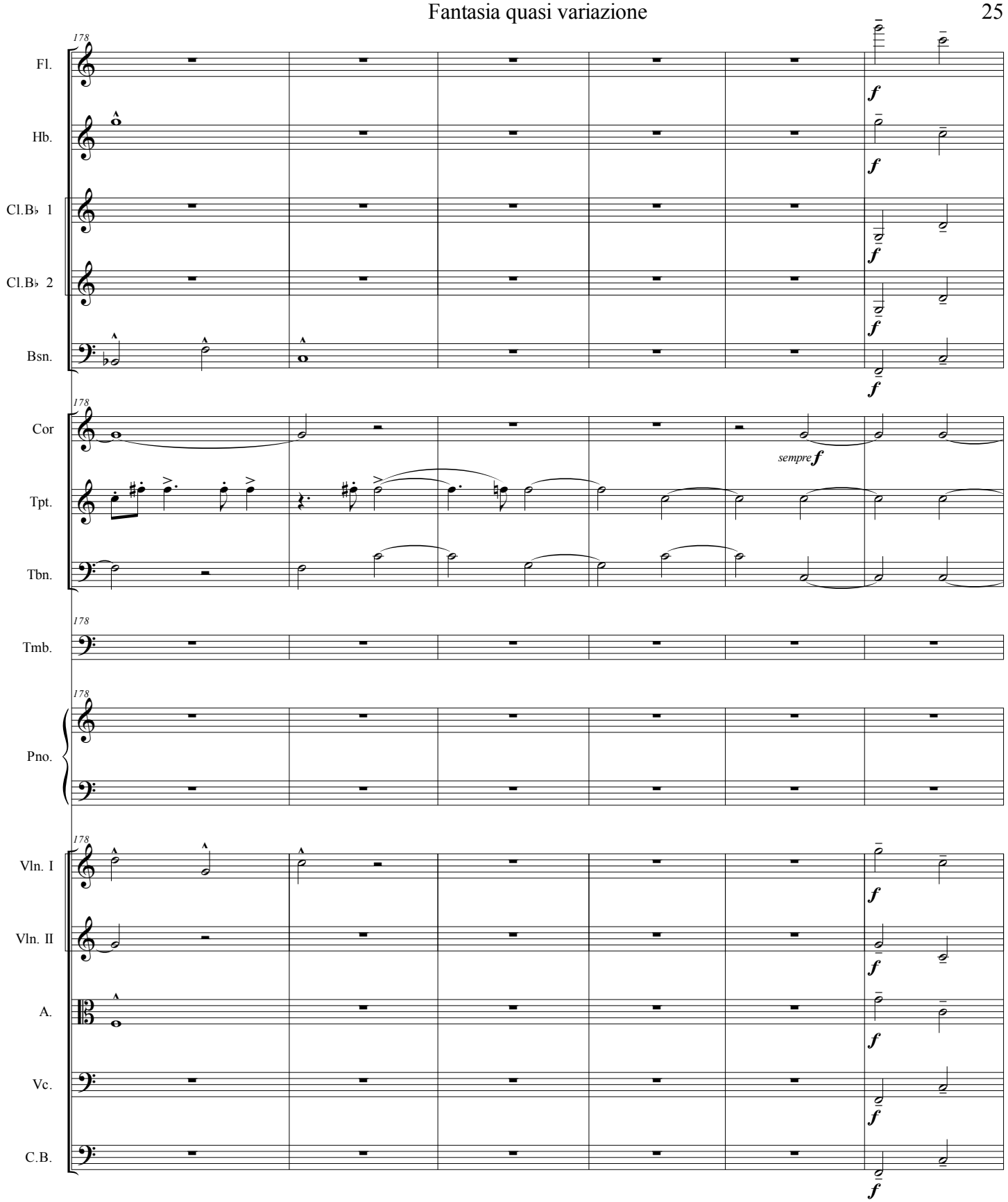

Décisif, autoritaire
147
Fl.
Hb.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
f
ff
8va

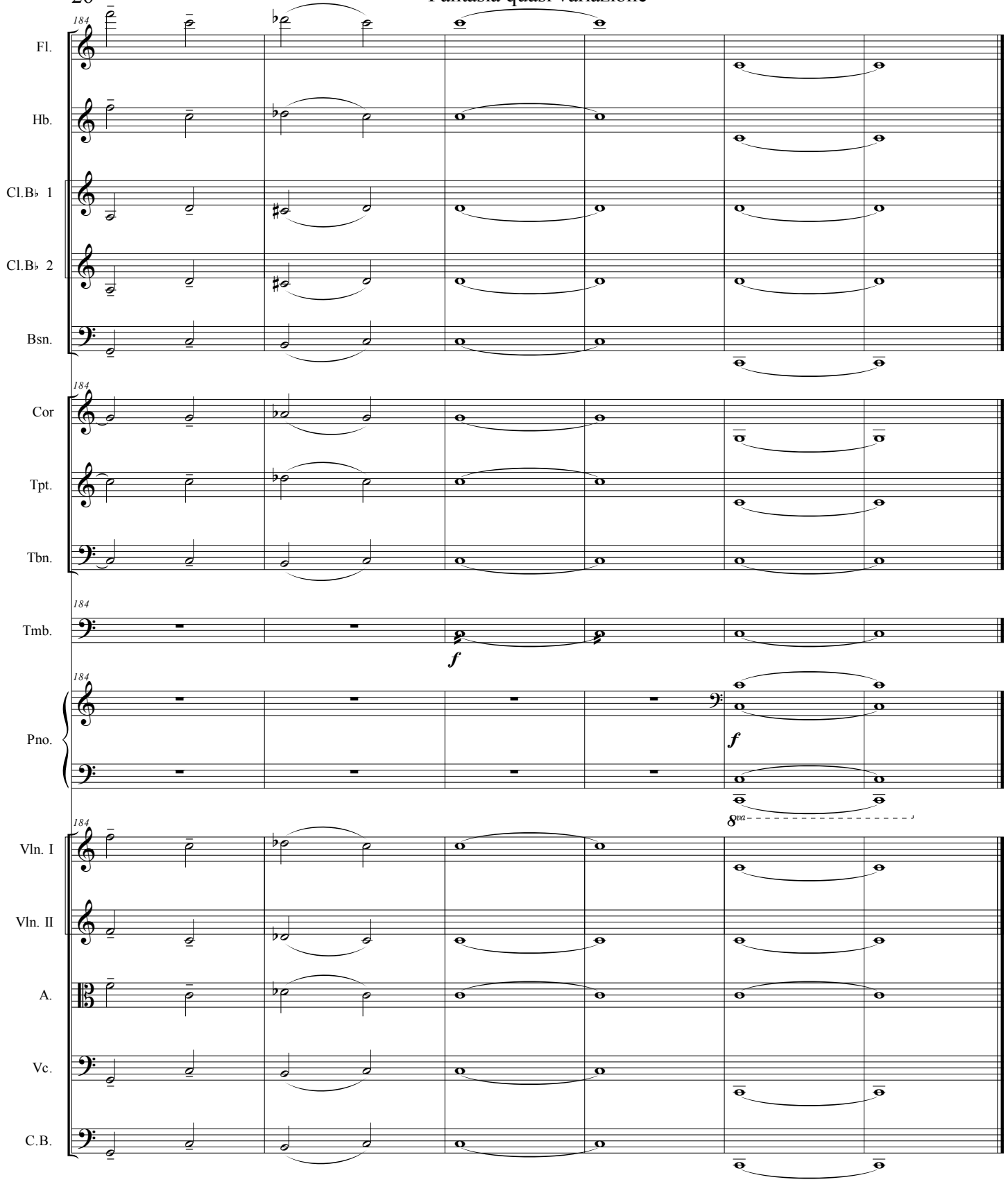

153
Fl.
Hb.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
mf
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.


161
Fl.
Hb.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
mf
f

Effondrement




178
Fl.
Hb.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
Cor
Tpt.
Tbn.
Tmb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.
f
sempre f


184
Fl.
Hb.
Cl.B♭ 1
Cl.B♭ 2
Bsn.
184
Cor
Tpt.
Tbn.
184
Tmb.
f
184
Pno.
f
8va
184
Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
C.B.