

**Université de Montréal**

**Composition et direction, un démarche complémentaire**

**rédigé par**

**Pascal Germain-Berardi**

**Faculté de Musique**

**Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de**

**Maîtrise en composition instrumentale**

**Mai 2016**

**© Pascal Germain-Berardi, 2016**

## Résumé

Ce mémoire fait état de ma démarche de compositeur à l'intérieur d'un cadre plus large qui inclut une démarche de direction. Croyant que ces disciplines vont de pair, j'ai consacré ma maîtrise à composer du matériel pour orchestre et pour chœur, deux ensembles qui exigent la présence d'un chef. Je pouvais ainsi approfondir ma connaissance de ces « instruments » à l'intérieur du cadre rigoureux offert par la Faculté de Musique de l'Université de Montréal. Parallèlement, mes activités de chef ont aussi eu une influence sur ma compréhension de ces ensembles et donc sur mon écriture. Ce travail récapitule donc le matériel que j'ai écrit pour ces ensembles, prenant soin de souligner à la fois où mon expérience d'écriture grandie, et où mon expérience de chef impacte mes choix de composition.

### Mots-clés:

Harmonie	Thème
Orchestration	Forme
Contrepoint	Écriture
Motif	Direction
Cellule	Chœur

## Abstract

This work is about the composition part of a larger ambition that also includes conducting. Believing that those two disciplines are closely related, I took most of my time as a master's student composing for orchestra and for choir, two ensembles that require a conductor. This way I could deepen my understanding of those "instruments" with the help of rigorous teachers at Université de Montréal's music faculty. At the same time, my conducting activities also had an influence on my understanding of those ensembles therefore on my composition. This work goes through the material I wrote for those ensembles, pinpointing where I felt my experience as a composer was growing, and where my experience as a conductor influenced my composition choices.

Keywords:

Harmony	Theme
Orchestration	Form
Counterpoint	Crafting
Motif	Conducting
Cell	Choir

## **Table des matières**

<b>Résumé français.....</b>	<b>p. i</b>
<b>Résumé anglais (abstract).....</b>	<b>p. ii</b>
<b>Liste des figures.....</b>	<b>p. iv</b>

<b>Mise en contexte de la démarche artistique.....</b>	<b>p. 1</b>
--	-------------

## **Analyse**

<b>Quelques principes généraux.....</b>	<b>p. 9</b>
<b>Premier mouvement symphonique.....</b>	<b>p.16</b>
<b>Deuxième mouvement symphonique.....</b>	<b>p.22</b>
<b>Troisième mouvement symphonique.....</b>	<b>p.30</b>
<b>Les arts univers.....</b>	<b>p.42</b>
<b>Premier mouvement symphonique révisé.....</b>	<b>p.53</b>
<b>Ouverture ambitieuse.....</b>	<b>p.65</b>

<b>Conclusion: vers l'avenir, mise en application de mes acquis.....</b>	<b>p.80</b>
--	-------------

<b>Bibliographie.....</b>	<b>p.86</b>
---------------------------	-------------

## Listes des figures

Figure 1.1 - Extrait des premières mesures de la partition <i>Les arts univers</i> .....	p. 10
Figure 1.2 - Présentation thématique du premier mouvement symphonique.....	p.12
Figure 1.3 – Nouvelle itération du thème du premier mouvement symphonique....	p.12
Figure 1.4 – Motif rythmique du troisième mouvement symphonique.....	p.13
Figure 1.5 – Motif rythmique du troisième mouvement symphonique orchestré....	p.15
Figure 2.1 – Tableau formel du premier mouvement symphonique.....	p.17
Figure 3.1 – Tableau formel du deuxième mouvement symphonique.....	p.24
Figure 3.2 – Jeu harmonique au début du deuxième mouvement symphonique.....	p.25
Figure 3.3 – Cellule motivique jouée par la trompette.....	p.26
Figure 4.1 – Premier élément thématique du troisième mouvement.....	p.31
Figure 4.2 – Deuxième élément thématique du troisième mouvement.....	p.31
Figure 4.3 – Tableau formel de la première partie du troisième mouvement.....	p.32
Figure 4.4 – Tableau formel de la deuxième partie du mouvement.....	p.34
Figure 4.5 – Tableau formel de la troisième partie du mouvement.....	p.37
Figure 4.6 – Tableau formel de la quatrième partie du mouvement.....	p.39
Figure 4.7 – Phrasé irrégulier sur un rythme simple.....	p.41
Figure 5.1 – Nouvelle cellule rythmique pour le premier mouvement révisé.....	p.54
Figure 5.2 – Tableau formel du premier mouvement révisé.....	p.55
Figure 5.3 – Motif descendant de la mesure 12 du premier mouvement révisé.....	p.57
Figure 5.4 – Illustration de deux plans sonores.....	p.60
Figure 6.1 – Tableau formel de la première partie de l'Ouverture ambitieuse.....	p.67
Figure 6.2 – Le demi-ton, élément thématique de l'Ouverture.....	p.67
Figure 6.3 – Phrasé ascendant.....	p.70
Figure 6.4 – Cellule rythmique.....	p.71
Figure 6.5 – Tableau formel de la deuxième partie de l'Ouverture ambitieuse.....	p.71
Figure 6.6 – Approche rythmique en groupe de 3 doubles-croches.....	p.73
Figure 6.7 – Tableau formel de la troisième partie de l'Ouverture ambitieuse.....	p.75
Figure 6.8 – Échange entre trombones et trompettes.....	p.75

**Mise en contexte  
de la démarche artistique**

Depuis ma décision de consacrer mes énergies à la musique, à l'âge un peu tardif de 22 ans, alors étudiant en psychologie, mon objectif a toujours été de devenir chef d'orchestre. C'est peut-être empreint d'une certaine naïveté que je me suis donné un mandat aussi exigeant, alors que j'avais peu de connaissances théoriques, ayant échoué tous mes examens d'entrée à l'université (théorie, dictée, formules harmoniques), mais la discipline que je me suis imposée pour mener cette démarche jusqu'ici témoigne du sérieux de ma décision.

Sans connaissances théoriques, avec comme seule expérience le chant choral à l'intérieur d'un chœur d'enfants (les Petits Chanteurs du Mont-Royal), c'est en chant que j'ai amorcé mes études à l'Université de Montréal. L'objectif était de terminer mon baccalauréat en chant pour ensuite intégrer le programme de maîtrise en direction d'orchestre. Cela dit, au cours de mes études, je me suis découvert un amour pour les disciplines d'écriture : harmonie, harmonie avancée, contrepoint, orchestration. C'est dans ces disciplines que j'ai le plus trouvé mon compte, dans ces cours où l'on plongeait dans la microscopie du geste de composition, tout en portant un regard macroscopique sur l'œuvre résultante.

Cet amour a donné lieu à mes premières compositions, écrites parallèlement à mes études. Il s'agissait de pièces d'une messe pour chœur a capella. Le choix s'est fait naturellement. Comme j'avais beaucoup chanté dans des chœurs durant mon enfance, il m'apparaissait conséquent de proposer ma propre version de ce rituel liturgique. C'est ainsi que cette messe représente un hommage à la musique ayant bercé mon enfance.

À l'époque, Jacques Boucher était doyen de la Faculté de musique et, comme je m'impliquais au sein de l'AÉMUM (l'Association des étudiants en musique de l'Université de Montréal), nous nous étions rencontrés à quelques reprises. Ayant eu vent de l'existence de ma messe, il me proposa de la créer à l'Église Saint-Jean-Baptiste, où il était organiste titulaire. C'est ainsi que j'ai pu vivre ma première expérience de direction, et que j'ai pris pleinement conscience de l'importance de connaître une partition dans ses plus infimes détails.

Terminant mes études en chant, j'ai senti le besoin d'approfondir mes connaissances avant de m'engager dans des études en direction d'orchestre. Le baccalauréat en écriture m'apparaissait comme le choix logique; moi qui avais choisi de nombreux cours d'écriture au fil de mon parcours, je n'avais besoin que d'une année supplémentaire pour avoir tous les crédits requis pour le baccalauréat en écriture. Du même coup, suivre les cours de contrepoints 3 et 4 et le cours d'orchestration symphonique ne pouvait être que bénéfique pour la réalisation de mes aspirations à devenir chef. Une connaissance plus approfondie de ces techniques se traduirait par une lecture plus rapide et plus efficace des partitions et par une plus grande confiance en mes capacités d'analyse, des atouts considérables pour un chef.

À la fin de cette année supplémentaire, alors que je préparais mes auditions pour le programme de direction d'orchestre, une idée m'est venue en tête: pourquoi ne pas écrire une symphonie pour orchestre, dans le cadre d'un programme de maîtrise en composition où je jouirais d'un suivi de premier ordre, avant d'amorcer ces études en direction ? La perspective de pouvoir diriger ma propre symphonie à la fin de mes études en direction serait ainsi un témoignage puissant d'une démarche d'apprentissage cherchant à faire de moi un musicien complet. C'est ainsi que j'ai pris la décision d'entreprendre cette maîtrise en composition, avec comme objectif d'écrire une symphonie pour orchestre. Comme directeur de maîtrise, le choix d'Alan Belkin, auteur de huit symphonies, paraissait s'imposer.

Septembre 2013, mes études de maîtrise amorcées, j'eus tôt fait de me mettre à l'ouvrage. En plus de consacrer du temps à la composition, j'allais régulièrement voir les répétitions de l'OUM, partitions en mains. Je pouvais ainsi me familiariser avec les sonorités d'orchestre, les gestes d'orchestration et la dynamique des répétitions et voir le chef Jean-François Rivest à l'œuvre. En cours de session, M. Belkin m'a offert la possibilité de participer à la lecture de l'OUM (qui était prévue pour janvier 2014), ce qui m'a poussé à accélérer mon rythme d'écriture. Le jour venu, j'ai pu faire lire une section de ce qui allait constituer le premier mouvement de ma symphonie.

Au-delà de l'exercice de composition, le fait de préparer les partitions individuelles de chacun s'est révélé très formateur, dans la mesure où j'ai pris conscience du peu d'informations macroscopiques dont les musiciens de l'orchestre disposent dans leur partition. Étant habitué aux partitions de chœur où l'on voit toutes les voix (et la réduction piano au besoin), j'avais l'habitude de suivre la musique, de m'insérer dans le mouvement et de comprendre si je chantais un geste musical de ponctuation, de second plan ou de premier plan à l'intérieur de l'œuvre. Le travail est tout autre pour un instrumentiste d'orchestre, et c'est là que j'ai compris que l'architecture de mon écriture jouait un rôle extrêmement important en ce qui concerne l'efficacité avec laquelle les instrumentistes peuvent comprendre l'œuvre dont ils sont parties prenantes.

Cette conscience de la « psychologie de l'orchestre » cultive, à mon avis, un geste de composition plus méticuleux, plus posé et en pleine connaissance de cause. Avec suffisamment d'expérience, un compositeur peut prédire le temps de répétition nécessaire pour monter ses pièces

Fort de cette expérience enrichissante, j'ai entamé un deuxième et un troisième mouvement pour ma symphonie. Le deuxième mouvement est plus atmosphérique et plus ambiant que le premier, alors que le troisième mouvement est rapide, rythmé et explosif.

En février 2014, j'ai eu le privilège d'être invité à un stage de direction en compagnie du Vancouver Chamber Choir, dirigé par John Washburn où j'ai pu vivre le sentiment de travailler avec un ensemble de premier plan: lecture rapide et efficace comprenant déjà plusieurs nuances et phrasés, des choristes qui posaient des questions pointues qui parfois surpassaient ma propre compréhension des partitions. C'est là que de nouvelles prises de conscience sont venues, où j'ai pu découvrir qu'il était possible de creuser l'étude de la partition à des niveaux plus profonds que tout ce que j'avais envisagé auparavant.

À la suite de ce stage, , c'est avec un esprit enthousiaste, inspiré par mon séjour, que j'ai décidé de mettre ma symphonie de côté le temps d'écrire une nouvelle pièce pour chœur

reflétant toute la richesse, autant humaine qu'artistique, de l'expérience que je venais de vivre. Quelques semaines plus tard, je terminais *Les arts univers*, pièce imposante pour chœur a capella, dans laquelle j'incorporais notamment plusieurs notions apprises durant le séminaire *Harmonies du XX<sup>e</sup> siècle*.

La contribution de ce stage ne s'est pas arrêtée là. Inspiré par le parcours du chef fondateur du Vancouver Chamber Choir, Jon Washburn, j'ai pris la décision de créer mon propre ensemble vocal. Bien entendu, mon aspiration à devenir chef d'orchestre était toujours présente, mais mon séjour en chant classique m'avait amené à rencontrer beaucoup plus de chanteurs que d'instrumentistes. C'était aussi pour moi une occasion de faire jouer mes compositions (j'ai d'ailleurs créé *Les arts univers* avec l'ensemble, en décembre 2014).

Pour en revenir à la maîtrise, après avoir terminé ma nouvelle pièce pour chœur, et parallèlement à la création de mon ensemble vocal, j'ai repris le travail sur ma symphonie. J'eus tôt fait de terminer mon 2<sup>e</sup> mouvement, durant la session de printemps 2014, et à l'aube de la session d'automne 2015, j'avais presque terminé mon 3<sup>e</sup> mouvement.

Mon professeur, Alan Belkin, m'a permis une nouvelle fois de participer à l'atelier de lecture de l'OUM. L'occasion était parfaite pour moi, puisqu'avec l'expérience acquise l'année précédente, je sentais que je pouvais offrir une partition beaucoup plus signifiante. J'ai décidé de livrer une version de mon 3<sup>e</sup> mouvement, étant donné que la date butoir de remise des partitions pouvait me servir d'élément de motivation pour terminer l'écriture et apporter quelques correctifs.

Le premier élément révélateur de l'amélioration de ma plume est venu de la chef qui avait dirigé mon premier mouvement l'année précédente, qui a également été choisie pour diriger le 3<sup>e</sup>. Après avoir mis la main sur les partitions, nous avons eu une rencontre au cours de laquelle elle m'a fait part de ses impressions. Elle trouvait mon 3<sup>e</sup> mouvement beaucoup plus chargé et complexe que le 1<sup>er</sup>, tout en le trouvant plus facile à travailler dans le cadre de sa préparation.

Nous étions alors en octobre 2014 et la lecture devait avoir lieu en janvier 2015. J'ai dû mettre un frein à la poursuite de ma symphonie puisqu'un contrat professionnel m'est tombé dans les mains: l'Orchestre Philharmonie Jeunesse de Montréal m'a engagé pour orchestrer cinq pièces (pour environ 20 minutes de musique) de Luc De Laroche, chansonnier de la culture populaire québécoise, une occasion professionnelle que je ne pouvais pas refuser. Ce contrat (à noter que je planchais aussi sur l'organisation du concert de mon ensemble vocal, où j'allais créer *Les arts univers*) m'a occupé pour le reste de la session d'automne 2014; la livraison des partitions avait lieu en janvier 2015, quelques jours après la date de l'atelier de lecture de l'OUM.

À l'image de l'année précédente, l'expérience reliée à cette seconde lecture m'a permis de poursuivre ma démarche visant à prendre conscience de l'orchestre, des musiciens, de leurs réflexes, de leur capacité à lire du matériel, etc. De plus, le contrat que je venais de terminer ajoutait une expérience supplémentaire, avec un autre ensemble d'un niveau différent, dirigé par un autre chef, qui m'a donné l'occasion d'en apprendre tout autant.

De là, j'ai voulu reprendre le travail sur ma symphonie. Mon premier mouvement était très avancé et les deuxième et troisième mouvements étaient terminés. Avant d'amorcer le quatrième et dernier mouvement, je souhaitais terminer le premier. Je rappelle que je n'avais fourni qu'une section du 1<sup>er</sup> mouvement pour la première lecture de l'OUM. J'avais poursuivi son écriture au cours de la session d'automne 2013 et, à la suite de la première lecture de l'OUM, je l'avais mis de côté pour me mettre à l'écriture des deuxième et troisième mouvements.

Lorsque j'ai repris le travail de mon premier mouvement (délaissé depuis plus d'un an déjà), je constatai l'énorme différence entre mes habiletés techniques d'écriture du moment et celles qui étaient affichées sur la partition. Si bien que j'ai décidé de recommencer l'écriture du mouvement en entier, en reprenant les mêmes éléments thématiques, les mêmes sections, mais d'optimiser le tout à la hauteur de mes capacités d'écriture actuelles.

Rapidement, une nouvelle proposition de ce que j'avais offert à l'OUM en automne 2013 fût sur la table. J'étais beaucoup plus satisfait du morceau, et ce, sur tous les plans, du développement motivique à l'articulation de l'orchestration, en passant par la complexité harmonique. Il n'y avait pour moi aucun doute: la qualité du travail artisanal d'écriture était en tous points supérieure.

Souhaitant poursuivre sur la lancée (nous étions au printemps 2015), j'ai saisi deux belles occasions qui m'ont contraint une nouvelle fois à mettre un frein sur ma symphonie. Premièrement, j'ai été invité à un stage de direction à Bacau, en Roumanie, avec le International Institute for Conductors. Je devais préparer trois partitions, soit le *Requiem* de Mozart, le *Requiem* de Brahms et le *Gloria* de Poulenc. Sans surprise, j'allais devoir consacrer beaucoup de temps à la préparation du matériel, que je devais connaître pour le mois de juin.

Deuxièmement, j'ai remporté un prix de composition de l'OUM, me donnant le droit d'écrire une pièce d'environ sept minutes pour l'orchestre, pièce qui allait être présentée en automne 2015. Sachant qu'il s'agissait d'un concert (et non d'un atelier de lecture), je souhaitais présenter une pièce à part entière, et non un mouvement de ma symphonie. C'est pourquoi j'ai consacré du temps à la création d'une nouvelle œuvre, *Ouverture ambitieuse*, une pièce rapide, intense, aux textures denses et avec un déploiement énergétique justifiant le choix du terme *ambitieuse*. Il s'agissait, en quelque sorte, d'un défi d'écriture pour moi. Je souhaitais canaliser l'apprentissage de l'orchestre et de sa psychologie que j'avais effectué durant les deux dernières années, et proposer une œuvre intense qui pouvait, malgré tout, être montée en quelques répétitions à peine (puisque je savais que l'OUM avait peu de temps à sa disposition pour le concert en question). La date de remise des partitions était le 11 septembre 2015.

Une fois le matériel remis, j'ai dû faire face à une situation délicate. Je devais remettre mon mémoire de maîtrise rapidement et ma symphonie n'était pas terminée, mais j'avais tout de même sous la main quatre mouvements symphoniques, une ouverture pour orchestre ainsi qu'une œuvre pour chœur qui avait tous été écrits en lien avec mes aspirations de chef, que ce soit à la suite de stages de direction ou dans l'optique de maîtriser l'instrument qu'est

l'orchestre. Mon directeur Alan Belkin m'a alors proposé de réorienter mon projet de maîtrise vers la « pertinence de la discipline d'écriture pour un chef », j'ai accepté la proposition et j'ai rassemblé tout mon matériel pour le présenter d'une manière logique afin d'exposer l'évolution de mon parcours. C'est pourquoi, dans la prochaine section, j'analyserai mes œuvres dans un ordre chronologique: la première version de mon premier mouvement, mes deuxième et troisième mouvements, ma pièce pour chœur, la deuxième version de mon premier mouvement (ses différences avec la première, pourquoi je la juge supérieure) et finalement l'ouverture. Je tenterai de mettre en lumière les idées que j'ai voulu concrétiser et les vecteurs d'énergie qui m'ont habité lors de l'écriture de ces différentes pièces. J'illustrerai aussi les procédés harmoniques, les procédés d'orchestration et les techniques d'écriture que j'ai voulu utiliser pour construire ma musique, et je démontrerai en quoi elle reflète non seulement mes acquis du baccalauréat, mais aussi le mûrissement et l'approfondissement que m'a permis mon séjour à la maîtrise.

## **Analyse**

### **Quelques principes généraux**

En premier lieu, je souhaite souligner quelques principes qui guident mon écriture. Avec du recul, je peux affirmer que ce sont des éléments récurrents dans mes œuvres, et qu'au fur et à mesure que mon artisanat s'est développé, ce sont ces éléments qui ont été poussés de plus en plus loin et qui contribuent à construire mon langage.

Bien qu'elle ne soit pas tonale, ma musique repose sur des centres de gravité utilisés pour construire des jeux de tension et de résolution. Il y a donc une recherche harmonique fondée sur des consonances et des dissonances dures (demi-ton) et douces (ton) qui tournent constamment autour des centres de gravité qui sont utilisés à l'image d'une fonction « I » dans le langage tonal.

Un exemple provenant de ma pièce pour chœur intitulée *Les arts univers* est présenté ci-dessous.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time and marked *pp* (pianissimo). The lyrics for all parts are "Con-tre l'or et les ter - res,". The Soprano part starts on a whole note G4. The Alto part starts on a whole note E4. The Tenor part starts on a whole note C4. The Bass part starts on a whole note G2. The first measure of each part consists of a single whole note. The second measure of each part consists of a half note followed by a quarter note. The notes in the second measure are: Soprano (A4), Alto (F#4), Tenor (D4), and Bass (A2).

Figure 1.1 Extrait des premières mesures de la partition de *Les arts univers*. Exposant un jeu harmonique de tension et détente.

Comme il est possible de lire, le premier accord est construit en quintes (la pour les basses, mi pour les ténors, si pour les altos) avec la voix de soprano qui chante aussi un mi (formant une quinte à l'octave avec la voix de basse, et une quarte (inversion de quinte) avec l'alto). Le la

des basses et le si des altos, en neuvième majeure, forment une dissonance douce avec les voix en pianissimo. Le tout forme un accord à sonorité stable que j'utilise à l'image d'un accord de tonique. Le second accord (sol dièse pour les basses, ré pour les ténors, si bémol pour les altos et fa pour les sopranos) est construit par le mouvement conjoint de chacune des voix. En effet, toutes les voix ne se déplacent que d'un demi-ton (à l'exception des ténors, qui se déplacent d'un ton) par rapport à l'accord précédent. Les sopranos et les basses sont en mouvement contraire, ce qui assure l'effet choral tel qu'il est enseigné dès les premiers cours d'écriture, et le retour au premier accord (au 3<sup>e</sup> temps) articule le phénomène « point de départ, tension, résolution » que l'on pourrait observer dans un enchaînement « I-V-I ».

Il est intéressant de noter que ce 2<sup>e</sup> accord, enharmoniquement, est un accord de septième de dominante (si bémol, ré, fa, la bémol), mais que, compte tenu de sa place dans le discours, l'oreille ne l'interprète pas comme une fondamentale, tierce, quinte, septième au sens tonal du terme, mais bien comme un accord plus dissonant (triton entre le ré des ténors et le sol dièse des basses, tierce mineure (à l'octave) entre les ténors et les sopranos) que le précédent, donc générateur de tension, et résolu par la suite.

Cette façon d'envisager l'harmonie est très présente à l'intérieur de mes œuvres, et je pourrai montrer à travers les partitions comment cette approche a évolué au cours de mes études.

Un autre élément récurrent dans mon écriture est l'utilisation de motifs mélodiques thématiques. Qu'il s'agisse d'une cellule de deux ou trois notes ou d'une phrase thématique complète, l'utilisation de motifs mélodiques occupe un rôle très important dans ma musique. J'utilise le mot « mélodique » par référence à un thème possible à chanter par la voix humaine. Je suis d'avis qu'un trait virtuose articulé sur plusieurs octaves peut constituer un motif thématique. Cela dit, je ne considère pas ce trait comme mélodique puisqu'il est très complexe à chanter pour une voix humaine. C'est probablement mon bagage de chanteur qui me donne cette conception, qui est néanmoins devenue une constituante importante de ma musique. Un exemple issu du 1<sup>er</sup> mouvement de ma symphonie figure ci-après. En premier lieu, un thème est présenté de manière déconstruite au violoncelle (en début d'œuvre) et ensuite, une

version « complète » du thème, dans une autre modulation, est présentée d'un seul trait au violon.



Figure 1.2 Présentation thématique en début d'œuvre. Le thème est déconstruit en cellules et est ponctué par des silences.

Dans le cas présenté ci-dessus, on remarque des parcelles de mélodies qui débutent toujours sur la même note et qui, d'une manifestation à l'autre, se déploient graduellement pour former un contour mélodique bien défini.

Plus tard dans l'œuvre (que nous étudierons plus en profondeur à la prochaine section), le thème revient sous une autre forme, plus complète, à un moment clé de la pièce.



Le dernier élément que je souhaite mettre en relief est l'utilisation de cellules rythmiques (ou percussives) qui ponctuent plusieurs événements musicaux dans mes œuvres. En effet, j'utilise ces cellules à titre de points de repère afin d'accrocher l'oreille de l'auditeur, parfois pour apporter un élément d'instabilité dans une section plus stable, d'autres fois comme partie intégrante d'une phrase se trouvant à l'avant-plan. Voici un exemple provenant du troisième mouvement de ma symphonie.



Figure 1.4 Avec un tempo de 140 à la noire pointée, jeu rythmique d'octave et changement d'un 6/8 vers 3/4 à la mesure 57.

Tel qu'il est indiqué, le passage de la figure 1.4 est très rapide. Il est donc facile pour l'oreille de distinguer le jeu d'octave et le changement rythmique de la mesure 57 comme élément prépondérant du discours. Ce jeu rythmique revient plus tard dans l'œuvre, cette fois orchestré à grande échelle, tel qu'on peut l'observer à la Figure 1.5, à la page 16. Les premiers temps en pizzicato des violons de la Figure 1.4, aux mesures 54, 55 et 56, sont maintenant des coups de grosse caisse à l'orchestre (mes. 104, 105, 106), et les deuxièmes temps en pizzicato des violons, à l'octave, sont remplacés par la totalité de l'orchestre qui ponctue un immense coup en fortississimo.

Le changement de type métrique de la mesure 57 de la Figure 1.4 est lui aussi mis en relief, cette fois dans un geste où tout l'orchestre s'implique (mesure 107 de la Figure 1.5). J'ai décidé au moment de l'écriture de garder le jeu métrique du 6/8 au lieu de changer vers le 3/4 pour ne pas perdre d'élan. À mon sens, le remplissage orchestral de cette mesure, couplé avec la référence rythmique exacte des mesures précédentes, suffisait à justifier la connexion entre ce passage et celui de la Figure 1.4. Le tout est supporté par un roulement de timbale qui contribue à l'élan rapide et puissant du passage.

Dans cet exemple, la dimension rythmique est stable et à l'avant-plan du discours musical. Nous verrons d'autres exemples où cette idée de cellule rythmique/percussive sera en second plan, éparpillée sporadiquement, donnant une dimension différente au discours.

Cela conclut les quelques principes généraux que je souhaitais mettre en lumière avant de plonger dans une analyse plus approfondie de mes œuvres. Dans les prochaines pages, nous scruterons les pièces une à une et je pourrai ainsi montrer leur apparition et leur évolution à mesure que mon expérience en tant que compositeur et chef s'est enrichie au cours de ma maîtrise.

1.2

FL.

Hrb.

Cl.

Bs.

C.

Tpt.

Tbn. T.

Tbn. B.

Timb.

S. Dr.

B. Dr.

Vln. I

Vln. II

Ab.

Vc.

C.-B.

Figure 1.5 Section homologue à celle qui est présentée dans la Figure 1.4, avec une orchestration lourde.

**Premier mouvement symphonique**

**pour orchestre**

Comme je m'attaquais à une symphonie pour la première fois, j'ai décidé de prendre une formation classique avec les bois par deux, sans piccolo, clarinette basse ni cor anglais, 3 trompettes, 3 trombones, 4 cors et quelques percussions (timbales, cymbales frappées, tam-tam, grosse caisse). Avec une formation dite de base, je souhaitais m'imprégner des rudiments les plus fondamentaux de l'orchestre.

Deux éléments narratifs guident la structure musicale du discours. En effet, tel qu'indiqué précédemment (Figures 1.2 et 1.3), un motif thématique est utilisé à répétition sous divers couverts harmoniques et adapté selon différentes gammes (octotonique, chromatique, mineure, majeure) pour faire progresser l'œuvre. L'autre élément narratif est une cellule percussive (développée à l'image des Figures 1.4 et 1.5) de deux coups rapides. Allant de la timbale aux cordes en *pizzicato*, cette cellule percussive revient constamment tel un *ostinato* pour déstabiliser le mouvement musical ou encore pour nourrir un moment de grande tension.

Le mouvement est divisé en deux grandes sections, des mesures 1 à 57, et des mesures 63 à 113. Les mesures 57 à 62 servent de point de connexion. Le tableau suivant présente un découpage de la structure de sa macroscopie vers sa microscopie.

1er mouvement symphonique									
Première partie					Deuxième partie				
Début		Deuxième section		Pont	Troisième section		Quatrième section		Coda
Mes. 1-15	16-33	34-47	48-56	57-62	63-69	70-78	79-84	85-102	103-113

Figure 2.1 Tableau exposant la structure du 1<sup>er</sup> mouvement symphonique.

Le tout débute avec une pédale de mi, tenue par les contrebasses pour créer un fond sonore, et dès lors les deux éléments narratifs se présentent (violoncelle et basson pour le premier et timbale pour la cellule rythmique). La phrase mélodique est construite sur le mode octotonique (débutant avec un demi-ton) à partir de mi. Le fa dièse de la cinquième mesure est présent en guise de chromatisme ajouté pour enrichir le phrasé. À la huitième mesure, un la sert de pivot modulatoire pour le passage des mesures 9-10-11 (mode octotonique débutant avec un ton à partir de la). On retourne ensuite au premier mode octotonique (débutant avec un demi-ton sur mi) aux mesures 12-13, avec le la qui sert encore une fois de point de connexion. Tout ce

phrasé mélodique est ponctué avec la timbale. Ces deux éléments se répondent jusqu'aux mesures 14-15, où l'entrée en scène des clarinettes, dans leur registre chalumeau pour conserver l'atmosphère sombre, annonce le début de la nouvelle phrase à la mesure 16.

Cette nouvelle phrase reprend essentiellement le même parcours avec une couleur ajoutée par les clarinettes et bassons. Souhaitant avoir un jeu harmonique clair, sans être tonal, j'ai débuté avec un jeu d'intervalles. Les clarinettes et bassons font une quinte à la mesure 15 qui se résout sur une quarte à la mesure 16. Le registre chalumeau des clarinettes, cultive les couleurs sombres présentes depuis le début, et la doublure des violoncelles et contrebasses (de concert avec les deuxièmes basson et clarinette) assurent la prédominance du thème.

Graduellement, les intervalles des bois se transforment en tierces mineures (mesure 18), l'homophonie harmonique laisse place à un jeu plus contrapuntique (mesures 20-21), les contrebasses et violoncelles arrêtent de jouer à l'octave (mesures 24-25) et un déploiement s'opère des mesures 28 à 33 avec l'entrée des cordes, qui épaississent la texture; les coups de timbales se transforment en roulement de grosse caisse, et les bois changent de registre à la fois pour augmenter la tension et pour rester au premier plan. Les premiers violons font leur entrée à la mesure 33 pour un l'apogé de tension du passage, interrompu dès la mesure 34, alors que tous les instruments sont coupés par les timbales qui rejouent la cellule de deux coups rapides.

Au début de la deuxième section de la première partie, les flûtes et premier hautbois font leur entrée pour la première fois, proposant de nouvelles couleurs sonores avec le thème mélodique (à l'image des mesures 2 et 3), harmonisée (en référence aux mesures 15-16). Les cordes, en écho, répondent avec la cellule rythmique de deux coups en pizzicato. Le geste se répète avec une instrumentation différente pour cultiver une progression dans le discours jusqu'à la mesure 39, où les cordes et les bois s'unissent pour ponctuer un premier effet *tutti*. Le phrasé qui s'ensuit (jusqu'au premier temps de 47) est le dernier avant l'arrivée en scène des cuivres, c'est pourquoi il suit un long parcours (sommet à 40, baisse de tension et retour vers le sommet de 47) pour récapituler une dernière fois la sonorité de l'orchestre « cordes et bois ».

Les cors (supportés par les cordes) font une entrée remarquée à la fin de 47 avec une version harmonisée du thème et invoquent un esprit puissant. Chaque note tenue est enrichie par les premiers violons qui insistent sur le mouvement en demi-ton caractéristique du thème. Une trompette fait son entrée à 52 pour annoncer l'arrivée graduelle de tous les cuivres et des bois, créant le plus grand moment de tension jusqu'ici. Chaque instrument se trouve dans un registre lui permettant de jouer très fort, et de nombreuses notes étrangères viennent donner un effet de *cluster* harmonique, qui atteint son apogée au dernier temps de 56. Il est intéressant de noter que ce bruyant sommet est à l'image de celui des mesures 32-33, mais avec une orchestration beaucoup plus lourde. C'est dire que les fins des deux sections de la première partie sont similaires. À mon avis, ce choix renforce la cohérence du discours.

Un coup de cymbale vient ponctuer l'arrivée du pont (mesure 57) et les trombones, aidés des bassons, répètent une version du thème mélodique dans leur registre grave pour garder l'effet massif des mesures précédentes avec les cordes qui enveloppent le tout. Les mesures 61-62, par le *crescendo* des instruments et chromatisme du thème, agit comme point de modulation pour la section suivante. À travers tout cela, les hautbois et clarinettes proposent un jeu mélodique en triolet de croches qui prépare la deuxième partie. Les quatre instruments jouent à l'unisson pour assurer leur audition (en arrière-plan) à travers les trombones, les cordes et la grosse caisse.

Un coup de tam-tam annonce la fin du pont et le début de la deuxième partie (mesure 63). Construit à l'image du début du mouvement. Les violoncelles reprennent le jeu de triolet en fond sonore sur lequel les autres éléments musicaux se développeront (comme les contrebasses qui tenaient une pédale de mi en fond sonore durant les premières mesures). Les flûtes et hautbois reprennent le thème harmonisé (à l'image des violoncelles et du basson au début de la première partie), les clarinettes proposent un petit écho (nouvel élément) et le reste des cordes font le motif rythmique de 2 coups rapide en pizzicato (à l'image des coups de timbales au début). Cette « répétition » macroscopique, fort différente au plan microscopique, traduit une lente augmentation de tension qui se mesure à grande échelle dans la structure de la pièce.

L'augmentation lente de tension se poursuit à la mesure 70, où les altos suivent les violoncelles une tierce mineure au-dessus pour épaissir l'arrière-plan, les pizzicatos des cordes deviennent plus nombreux et font parfois un motif d'un demi-ton (référence au début du thème qui est constitué d'un demi-ton), en plus d'être accompagnés des timbales pour une ponctuation plus nerveuse et insistante. Les flûtes, hautbois et clarinettes jouent le même rôle qu'au premier phrasé, mais les flûtes sont une octave au-dessus pour une plus grande tension musicale. Aussi, un basson propose un nouveau phrasé mélodique, aussi basé sur le thème, ajoutant un nouveau plan pour garnir le tout.

Ce travail d'épaississement se poursuit avec les deuxièmes violons (mesure 74) qui se couplent au basson ainsi que les flûtes, hautbois et clarinettes qui articulent un long phrasé. Le tout culmine à la mesure 77, où les premiers violons, dans leur registre aigu, hissent le jeu de triolets à l'avant-plan. Ce sommet perd ensuite graduellement de la vitesse pour faire place à la section suivante qui débutera à la mesure 79.

Un coup de *pizzicato* aux cordes coupe l'ensemble des effectifs. Les deuxièmes violons tiennent une pédale de si bémol (enharmonique de la dièse qui constituait le pôle harmonique) qui créent un suspense soudain, le motif de triolets revient au basson, cette fois court et éphémère. Un autre aller-retour est fait à la clarinette, et un autre à la flûte. Ces petites interventions rapides, ponctuées par quelques coups de cordes en *pizzicato*, génèrent un effet de nervosité et d'anticipation, très différent des lentes constructions entendues jusqu'à présent. À la mesure 83, les premiers violons activent un mouvement rapide et continu dérivé du motif en triolet, accompagné d'un *crescendo* orchestral: tous les bois s'activent et emboîtent le pas au rythme des triolets-doubles-croches, à l'exception du hautbois, qui hisse un trait mélodique dérivé du thème jusqu'à la mesure 85 où un *tutti* orchestral vient proclamer l'élan d'énergie (débutant sur la cellule rythmique jouée au premier temps de 86) qui ne s'arrêtera qu'à la fin du mouvement.

Un dialogue en trois étapes s'opère. D'abord, le motif thématique est présenté aux cors et aux bassons, le timbre des cors, tel un lointain et puissant écho, et parfait pour lancé l'élan. Les

bois et les cuivres poursuivent le *crescendo* accompagnés des cordes en triolets de doubles croches pour accentuer l'élan jusqu'au premier temps de la mesure suivante où, finalement, la cellule rythmique de deux coups rapides se manifeste en *tutti* orchestral.

Ce processus est répété plusieurs fois: des variantes mélodiques (mes. 88-89), des condensations rythmiques (mes. 93-94), des étirements temporels (mes. 90-91-92) et une stratification de tous ces éléments (mes. 95-96-97) construisent ce déploiement d'énergie qui atteint son apogée à la mesure 98 lorsqu'il ne reste que le martèlement saccadé de la cellule rythmique. La coda suit (mesure 103) où le thème mélodique est mis à l'avant-plan par les cordes et les cors dans son itération la plus tonale depuis le début, le tout accompagné d'une lourde orchestration pour un grand effet de plénitude palliant à la violence des mesures précédentes. La phrase se résout sur un accord majeur, premier et seul du mouvement, avec la cellule rythmique en écho aux timbales.

### **Regard critique**

Quelques éléments importants ressortent de ce 1<sup>er</sup> mouvement symphonique. D'abord, ma volonté de mettre de l'avant des éléments faciles à identifier pour l'auditeur (cellule rythmique, motif thématique) pour garder un fil conducteur est bien affichée; je peux jouer avec ceux-ci pour déployer beaucoup d'énergie musicale sans noyer l'auditeur dans un excès d'informations. Mon jeu harmonique s'éloigne des formules tonales traditionnelles mais garde tout de même certains principes de tension et détente pour colorer mes thèmes mélodiques de diverses façons. Au fil du temps, j'y développerai un langage harmonique qui me sera propre.

Cela dit, un effet pervers se manifeste: le fait d'avoir le même thème, même s'il est transformé, systématise mon processus d'écriture. L'auditeur n'entend pas le même thème, mais déduit le référent thématique, ouvrant la porte au danger de la redondance. D'avoir un deuxième thème (tel que la forme sonate classique) me permettrait d'enrichir grandement le potentiel artistique de mes idées. Je pourrais néanmoins conserver le même thème pour l'ensemble d'une section, et l'arrivée du deuxième thème, à la section suivante, apporterait alors un vent de fraîcheur.

**Deuxième mouvement symphonique**

**pour orchestre**

J'ai entrepris l'écriture de ce mouvement en novembre 2013, après avoir remis les documents de mon 1<sup>er</sup> mouvement symphonique pour la lecture de l'OUM qui allait avoir lieu en janvier 2014. Comme qu'il s'agissait d'un 2<sup>e</sup> mouvement de symphonie, certains choix de composition ont été faits en conséquence: comme mon premier mouvement était habité d'un thème récurrent sur lequel les événements musicaux étaient construits, comprenant notamment des déploiements d'énergie violents déployés par des *tutti* orchestraux, je souhaitais adopter une approche différente pour ce morceau. En effet, m'inspirant des symphonies classiques (1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> de Beethoven, *Symphonie Prague* de Mozart, les symphonies de Brahms), je voulais écrire un 2<sup>e</sup> mouvement beaucoup plus calme que le premier.

Cela dit, je ne souhaitais pas non plus suivre cette tradition à la lettre. Alors que les symphonies que j'ai mentionnées ont toutes un 2<sup>e</sup> mouvement lent, mélodique, basé sur un thème voyageant d'une tonalité à l'autre sous divers accompagnements, je souhaitais explorer davantage les jeux de texture et d'harmonie et me détacher de l'idée d'un thème formé d'un antécédent et d'un conséquent. Dans le regard critique sur mon premier mouvement, j'ai relevé une problématique liée au fait que je n'utilisais qu'un seul thème. C'est peut-être, inconsciemment, pour cette raison qu'au moment de l'écriture de ce 2<sup>e</sup> mouvement, j'ai décidé de me détacher de l'idée d'un thème.

Toutefois, cela n'empêche pas le mouvement d'avoir une forme bien définie. L'absence d'un thème central m'a permis de créer une atmosphère mystérieuse qui allait prévaloir tout au long de son écoute. Divisé en trois parties: une première, sans thème qui affirme le mystère avec des échos, des cellules motiviques sporadiques et des jeux de texture orchestrale, une seconde plus rythmée avec un thème avec une orchestration grandissante et une troisième qui retourne à l'esprit de la première partie.

La deuxième partie existe pour créer un équilibre dans le morceau et pour offrir un plus grand voyage musical à l'auditeur à travers les 104 mesures du mouvement. À mon avis, si le mystère avait perduré du début à la fin, l'esprit musical, malgré les variations, serait resté le même. Je reviens encore une fois au regard critique de mon premier mouvement, où je

soulignais qu'un seul thème pouvait enfermer le potentiel de ma musique. Je crois que le choix d'avoir mis une section rythmique et contrastante entre deux sections mystérieuses assure la prédominance du mystère tout en permettant un plus grand voyage musical pour l'auditeur.

Le tableau formel du 2<sup>e</sup> mouvement symphonique est présenté ci-dessous.

2me mouvement symphonique							
Première partie (mystérieuse)			Deuxième partie (rythmée)		Troisième partie (retour au mystère)		
Intro	Pont	Section	A	B	A	B	Coda
Mes : 1 – 11	12 – 18	19 – 39	40 – 51	52 – 62	63 – 76	77 – 85	86 – 104

Figure 3.1 Tableau exposant la structure du 2<sup>e</sup> mouvement symphonique.

Le mouvement débute avec 3 plans sonores. D'abord, les cordes en tremolos proposent des effets de vagues sur une série d'accords non classés (détail plus bas). Ensuite, le glockenspiel propose un écho de la ligne des premiers violons et, finalement, la timbale émet une pulsation rythmique pour enrichir le spectre sonore. Après quelques mesures surgît un quatrième plan, la trompette, avec une cellule mélodique formée d'une noire pointée et d'une croche en mouvement ascendant, ce qui lui permettra d'être graduellement mis en évidence. Cette cellule répétée de la trompette est l'élément se rapprochant le plus d'un thème en ce qui concerne la première partie.

Ces quatre plans, permettent de rapidement créer l'atmosphère mystique et lointaine dont je parlais précédemment. L'attention de l'auditeur est constamment dirigée vers différents éléments, qu'il s'agisse des vagues de cordes, des échos de glockenspiel ou de la pulsation de la timbale, cette ambivalence cultive l'effet musical recherché. De plus, lorsque le trait de trompette fait son entrée, sa cellule mélodique attire l'attention comme un thème devrait faire, mais étant donné que la cellule ne se développe jamais sur le plan mélodique, son effet fini par se diluer à travers les plans sonores et accentue l'aspect mystérieux de la musique.

Déjà, le jeu harmonique des cordes capture cet esprit mystérieux. Dès le premier accord, l'espace entre chacune des notes est très grand (de bas en haut: une quinzième, une octave, une

quinte et une 7<sup>e</sup> majeure). Le spectre harmonique est donc très vaste et dépourvu de plénitude (comme on l’observerait chez Brahms par exemple). Ce premier accord, bien qu’il puisse être classé comme un accord de do majeur au premier renversement avec une 11<sup>e</sup> majeure ajoutée, n’est pas, à mon avis, perçu tel quel par l’auditeur compte tenu de son énorme ambitus, de la présence de la tierce à la basse (acoustiquement, le mi grave de la contrebasse agit même comme un son indéterminé) et du fait que l’évolution du discours harmonique aux mesures suivantes ne suggère aucunement une formule tonale (le 2<sup>e</sup> accord serait encore un do majeur, cette fois sans quinte, avec 9<sup>e</sup> ajoutée et 11<sup>e</sup> majeure à la basse, le 3<sup>e</sup>, un autre do majeur, retour de la quinte, disparition de la 11<sup>e</sup> majeure, retour de la 9<sup>e</sup> ajoutée). C’est davantage le mouvement contraire des deux extrêmes, les quelques mouvements des voix intérieures et l’effet de vagues des *crescendo/decrescendo* qui attirent l’attention.

The image shows a musical score for five string parts: Violons I, Violons II, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Each part is marked with dynamics: *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). The dynamics are indicated by slanted lines with arrows, showing crescendos and decrescendos across the measures. The Violons I part starts with a *pp* dynamic, followed by a crescendo to *mp*, then a decrescendo back to *pp*. The Violons II part starts with *pp*, crescendos to *mp*, and then decrescendos back to *pp*. The Altos part starts with *pp*, crescendos to *mp*, and then decrescendos back to *pp*. The Violoncelles part starts with *pp*, crescendos to *mp*, and then decrescendos back to *pp*. The Contrebasses part starts with *pp*, crescendos to *mp*, and then decrescendos back to *pp*.

Figure 3.2 Jeu harmonique des cordes au début du 2<sup>e</sup> mouvement symphonique, illustrant aussi des effets de vagues par leur jeu de nuances.

Autre fait intéressant, si l'on prend les voix extrêmes et que l'on considère les accords construits en termes de hauteurs (et non en degrés comme en musique tonale), nous remarquons qu'à la première mesure, 4 octaves et un ton séparent les premiers violons des contrebasses. Le point central, 2 octaves et un demi-ton au-dessus de la contrebasse (et en dessous des premiers violons), nous ramène à la note fa à hauteur de la clé de fa.

Si l'on prend la distance entre les voix extrêmes de la 2<sup>e</sup> mesure (3 octaves et une septième mineure) et que l'on cherche le point central (1 octave et une septième majeure au-dessus de la contrebasse (et sous les premiers violons), cela nous ramène encore au même fa. Si l'on répète le même exercice avec la 3<sup>e</sup> mesure, cela nous ramène aux notes mi-fa situées au même endroit (il faudrait un mi un quart de ton au-dessus, ou un fa un quart de ton en dessous pour trouver le vrai centre), et si on répète encore l'exercice aux 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> temps de la quatrième mesure, nous obtenons la note mi (juste sous le fa de la clé de fa) pour le 2<sup>e</sup> temps et encore le même mi-fa qu'à la troisième mesure pour le 4<sup>e</sup> temps.

En somme, ce que je souhaite souligner est que malgré les dissonances et malgré l'espacement entre les notes, tout ce passage contient en lui une certaine stabilité, puisque le centre de chacun de ces accords, en termes de hauteurs, est restreint aux notes mi-da que l'on peut lire au milieu d'une clé de fa. Qui plus est, une oreille attentive peut percevoir une augmentation de la tension harmonique aux mesures suivantes (5-6-7) culminant vers le sommet de l'introduction du mouvement (mesure 8), et il s'avère que si l'on répète l'exercice de situer le point central des accords présents aux mesures 5-6-7, on remarque que l'on s'éloigne graduellement de ce centre mi-fa qui était constant lors des 4 premières mesures (le centre devient fa dièse au début de la 5<sup>e</sup> mesure, sol-la bémol à la fin, et continue de changer au fil des mesures suivantes). Cette approche harmonique permet de s'appuyer sur des fondements différents du système tonal tout en gardant un fil conducteur bien réel.

Cela dit, outre ce jeu harmonique, l'élément le plus important à retenir de ces premières mesures est la cellule motivique jouée par la trompette. Ce mouvement de noire pointée/croche sera important tout au long de la première partie.

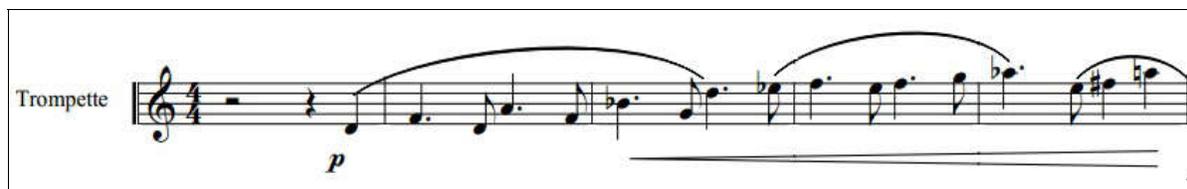


Figure 3.3 Illustration du jeu de la trompette aux mesures 3 à 7. Il est facile de constater que, sans être un thème, le mouvement se réduit à une cellule noire pointée/croche répétée à profusion. Cette cellule sera importante tout au long de la première partie du mouvement.

Après le sommet de la mesure 8, la tension musicale baisse graduellement en transition vers le pont (mesures 12 à 18). Petit point à noter, alors que le glockenspiel joue encore des notes en guise d'écho aux mesures 8-9-10, une cloche tubulaire est entendue à la mesure 11. Il s'agit là d'une continuation du glockenspiel. Compte tenu de la baisse de tension dans le discours et du fait que les instruments se dirigent vers leur registre grave, le coup de la cloche tubulaire s'inscrit dans cette lignée. Sa sonorité métallique se marie avec celui du glockenspiel et reste sur le même plan sonore.

Quant au pont (mes. 12-18), il reprend plusieurs éléments issus de l'introduction pour s'inscrire en continuité avec le début. En effet, la cellule motivique noire pointée/croche est reprise aux premiers violons et altos (ainsi qu'au basson à partir de la mesure 15) et le glockenspiel fait encore office d'écho, en plus de la timbale qui, avec ses deux coups rapides, vient même rappeler le premier mouvement symphonique, un choix que j'avais fait dans l'optique qu'il s'agissait de mouvements d'une même symphonie.

Les effets de vagues des cordes de l'introduction sont eux aussi repris, par les cors et la grosse caisse qui se relaient le jeu de *crescendo/decrescendo*. Pendant que l'attention de l'auditeur peut voyager à travers ces différents plans, les flûtes assurent la fluidité du mouvement par un jeu de triolets seules dans leur registre. Ce mélange d'éléments familier et étranger cultive l'atmosphère mystérieuse que je souhaitais créer dans ce mouvement.

La section suivante (mes. 19-39) est très statique. Des restants de cellule motivique se font entendre aux contrebasses pour terminer le mouvement des cordes des mesures précédentes, et quelques ponctuations instrumentales font office d'écho. Le tout se transforme en un *cluster* pentatonique, choix harmonique visant à garder les idées de dissonances et de sonorité étrangères hors du système tonal. Le processus est répété deux fois avant le début de la deuxième partie.

Comme il a été mentionné précédemment, cette deuxième partie contrastante a été insérée pour enrichir le mouvement : , le fait qu'une section mystérieuse soit suivie d'une section plus concrète (présence d'un thème, élan d'énergie avec le jeu de timbales) avant de retourner au mystère à la troisième partie accentue le voyage musical et évite d'avoir un mouvement unicolore, ce que je critiquais à mon premier mouvement, qui n'utilisait qu'un seul thème.

Un découpage carré, une orchestration par blocs et la mise en évidence d'un thème assurent ce contraste. Le tout se développe sur un fond rythmique de timbales (accompagnées de contrebasses qui ajoutent du poids). Les trombones affichent le thème clairement et les cordes suivent pour anticiper la fin de la phrase qui est ensuite marquée par un coup de cloche tubulaire. Le timbre cuivré des trombones assure une force de frappe bien différente de la première section pour un esprit complètement à l'opposé. . Un canon se développe entre les trombones, trompettes et cors pour garnir les répétitions de phrases jusqu'à la cadence de la mesure 61 (qui se prolonge jusqu'à 62). Cette cadence, de par son aspect tonal (V-I), combiné à l'arrivée du la majeur, est l'un des moments les plus forts du mouvement. Elle permet à la fois de ponctuer la fin de la 2<sup>e</sup> section et de préparer le retour à l'esprit mystérieux qui suit.

La troisième et dernière partie débute avec une répétition du geste cadentiel aux cors (cette fois IV-I) ponctuée par la timbale et la cloche tubulaire. La sonorité lointaine des cors et le jeu des timbales et de la cloche tubulaire agissent comme continuation des derniers éléments de la deuxième partie. Cette récapitulation se poursuit aux mesures 71-74, alors que la mélodie du hautbois est accompagnée d'un petit jeu rythmique des clarinettes et bassons semblable à celui des timbales observé plus tôt, mais dans un caractère beaucoup plus calme.

Ensuite, en référence à la première partie, l'effet de vague (en plus de l'écho joué par le glockenspiel) revient à la mesure 75, ce qui confirme le retour du mystère. Une dernière phrase où la flûte poursuit la mélodie du hautbois vient terminer cette petite section, avec un garnissement orchestral chez les bois qui culmine avec l'arrivée des cors pour le geste cadentiel.

Pour terminer le mouvement, un long geste d'expansion des cordes s'opère des mesures 86 à 104, avec quelques mouvements en demi-tons à travers les voix qui cultivent un suspense allant de pair avec le mystère présent depuis le début. Les bois viennent aussi ponctuer ce suspense, alors que leur sonorité singulière détonne de l'homogénéité des cordes, offrant constamment un son parasite à travers la masse sonore. De plus, par le jeu orchestral (basson aux mesures 89 et 91, ensuite clarinette, puis hautbois, et finalement flûte), ces ponctuations étrangères participent au geste d'expansion. Le tout se termine sur une cadence V-I en la bémol majeur, mais comme les premiers violons ne résolvent pas la sensible (et descendent d'une quinte), l'effet cadentiel s'en trouve légèrement perturbé, ce qui évite, dans le respect de l'esprit du mouvement, que la fin soit trop systématique. L'accord final est accompagné du glockenspiel qui donne quelques derniers coups d'écho.

### **Regard critique**

Les éléments que je retiens de ce mouvement concernent la maîtrise de ce caractère mystérieux que j'ai souhaité mettre de l'avant. Sur une note positive, je crois que l'insertion d'une section centrale contrastante aide grandement à enrichir le mouvement dans son ensemble. Son rôle s'apparente à une résolution de la première partie, mais comme le caractère du début revient pour le dernier tiers du mouvement, la notion de mystère reste au premier plan narratif. Il s'agit, à mon avis, d'une amélioration par rapport au premier mouvement qui témoignait d'un trop grand systématisme de ma part. Cela dit, avec le recul que j'ai aujourd'hui, j'estime aussi que ces parties mystérieuses pourraient être plus riches en termes de subtilités. Un simple coup d'oeil à des partitions d'orchestre de Claude Debussy montre qu'il est possible de ponctuer, chatouiller et colorer l'expérience sonore de l'auditeur avec un jeu orchestral plus élaboré à chaque instance sans perdre le fil conducteur. Je crois qu'au plan harmonique, structurel et thématique, les idées musicales que j'ai mises sur papier servent mon objectif. Toutefois, à l'image de mon premier mouvement (dont on étudiera la nouvelle mouture ultérieurement), le recul que j'ai aujourd'hui me fait dire que l'orchestre a beaucoup plus de potentiel pour exprimer la richesse des idées musicales qui m'habitent.

**Troisième mouvement symphonique**

**pour orchestre**

L'écriture du troisième mouvement a débuté après la lecture de mon premier par l'OUM en janvier 2014. À mon avis, c'est dans ce troisième mouvement que les premiers signes d'un véritable mûrissement de ma démarche de composition sont présents.

Étant donné l'idée originale d'écrire une symphonie, ce morceau devait constituer le troisième mouvement de cette dernière. Encore une fois, je souhaitais rester fidèle à certaines traditions sans toutefois m'y restreindre. C'est pourquoi j'ai décidé d'opter pour un mouvement de type *scherzo* (ternaire et rapide) tout en gardant une forme libre. À l'image des *scherzos* que l'on trouve chez Bruckner et Beethoven, un mouvement rapide et puissant s'imposait pour bien contraster avec le précédent.

Trois éléments guident la construction narrative de ce mouvement, deux d'ordre thématique et une cellule rythmique. La cellule rythmique a déjà été présentée aux Figures 1.4 et 1.5. Les deux éléments thématiques sont les suivants.



Figure 4.1 Premier élément thématique du troisième mouvement

Note tenue, descente d'un demi-ton, saut vers un registre plus aigu, il s'agit d'un geste clair et facile à identifier pour l'oreille, ce qui facilite l'écoute de l'auditeur pour un mouvement aussi rapide et garni.



Figure 4.2 Deuxième élément thématique du troisième mouvement

Afin d'avoir deux éléments thématiques distincts, ce second trait est constitué de notes

détachées jouées rapidement. Il est intéressant de noter que cela fait aussi suite à ma critique du premier mouvement où je soulevais la pertinence d'avoir deux thèmes. Dans mon deuxième mouvement, cette idée avait pris forme dans une section centrale contrastante.. Cette fois, c'est l'utilisation pure et simple de deux éléments thématiques différents qui seront déployés d'une phrase musicale à l'autre pour faire évoluer le discours.

Le mouvement est divisé en quatre parties.

1re partie		
A	B	A'
Mes. 1-27	28-68	69-103

Figure 4.3 Tableau formel de la première partie du mouvement

La section A présente le premier élément thématique aux mesures 7-8. Un *crescendo* orchestral vient ponctuer l'arrivée des cors qui présentent ce premier thème avec la trompette et les trombones qui répondent en canon. La dualité de l'orchestration (cordes, timbale et bois pour le *crescendo*, cuivres pour le thème) permet de mettre le thème en valeur: les pulsations rythmiques des cordes et le roulement de timbale assurent l'effet de masse (coloré par les flûtes et clarinettes), et la sonorité étincelante des cuivres, combinée à leur trait musical thématique, assure leur mise en évidence.

À la seconde répétition du geste musical, l'accord de fin de phrase (mes. 25, 26, 27) est plus tendu (frottement entre do et si chez les cors et trombones) occupe un plus grand spectre de hauteurs (une 9<sup>e</sup> mineure la première fois (mes. 13) contre deux octaves en plus d'une sixte mineure (mes. 27) la deuxième fois) et est tenu plus longtemps, à la fois pour signifier la fin de la partie A et pour permettre aux cordes (mes. 26-27) d'anticiper l'entrée du deuxième thème qui marque l'arrivée de la section B.

Ce deuxième thème est immédiatement mis en valeur. Pendant que les violoncelles et contrebasses continuent le geste de pulsation rythmique, les violons et altos développent graduellement la mélodie (rajout de notes à chaque itération) jusqu'au *crescendo* des mesures

38-39 qui ponctue le retour du premier thème. Pour ne pas perdre l'élan créé par les croches lors des mesures précédentes, cette itération du premier thème est rythmiquement condensée, alors que le geste débute avec 2 noires pointées au lieu d'une blanche pointée. De plus, arrivée à l'accord tenu de la mesure 46 (homologue aux mesures 13 et 27), la trompette enchaîne rapidement avec le deuxième thème en croches (à la manière des cordes aux mes. 26-27), poursuivant l'élan et élargissant le registre puisqu'aucun trait en premier plan aussi aigu n'a été joué jusqu'ici, ce qui prépare le prochain passage où ce registre sera occupé par les flûtes et clarinettes.

Ce passage (mes. 52-68), le dernier de la section B, dans lequel flûtes et clarinettes prennent le relais laissé par la trompette, contient un nouvel élément thématique. En effet, les violons et altos proposent, en pizzicato, le jeu rythmique tel qu'exposé aux Figures 1.4 et 1.5 qui, maintenant en arrière-plan, deviendra un élément thématique central dans la deuxième partie du mouvement. Les couleurs des bois sont donc à l'avant-plan pour la première fois depuis le début du mouvement ce qui permet de prolonger la section sans tomber dans la monotonie au niveau de la sonorité orchestrale. Ce développement thématique est graduellement garni par les violoncelles, contrebasses et bassons qui se répondent, se relaient et s'empilent les uns à la suite des autres jusqu'au point de tension (mes. 67-68) ponctuant la fin de la section B.

La résolution marque le début de la dernière section de la première partie. Après l'accumulation d'énergie au cours des mesures précédentes, le premier thème effectue un retour. À l'image du phénomène expliqué à la Figure 4.1, la première note est tenue, mais cette fois beaucoup plus longtemps pour calmer l'élan. Cet arrêt permet de créer un suspense qui se résoudra avec l'arrivée des trombones et des cors en canon qui rappellent les premières mesures du mouvement. Différence, la trompette poursuit son trait (mes. 75-80), gardant l'auditeur en haleine jusqu'à la violente surprise de la mesure 81, où une immense cadence des cuivres en *flatterzunge*, soutenus par un roulement de timbales, vient rompre toute conception de subtilité (et prépare les *tuttis* orchestraux qui marqueront la deuxième partie du mouvement). La trompette poursuit son trait, tel une extension tissée en fil d'Ariane jusqu'à la

mesure 94, où un accord de septième diminuée vient annoncer la fin de la première partie. Cet accord agit à l'image de ceux qui sont tenus en fin de phrase tout au long de la section A (mes. 13-14, mes. 25-27, mes. 45-50), mais s'affiche dans une itération beaucoup plus garnie pour préparer adéquatement la deuxième partie.

2me partie					
A	B	B'	C	D	A'
104-126	127-151	151-169	170-184	185-212	213-238

Figure 4.4 Tableau formel de la deuxième partie du mouvement

Tel que l'illustrent les Figures 1.4 et 1.5, les premières mesures de la deuxième partie proviennent directement du jeu rythmique présenté par les violons et altos aux mesures 54 à 68 du mouvement. Maintenant effectué par la totalité de l'orchestre, une énergie puissante et un caractère incisif sont déployés. Alors que la timbale roulée donne un élan continu, la construction des phrasés est très systématique (4 mesures antécédent, 4 mesures conséquent, 4 mesures antécédent, 6 mesures conséquent), pour donner un caractère beethovenien au passage, et 5 mesures de codetta suivent (122 à 126), pour légèrement déséquilibrer le passage et entrer plus violemment dans la section B.

Par la suite, la section B renoue avec les deux éléments thématiques observés aux Figures 4.1 et 4.2. D'abord, les cordes présentent le deuxième élément thématique, où le mouvement en croches permet de ne pas perdre l'élan de la section A, et quelques ponctuations de phrasés par la caisse claire et la timbale encadrent le tout jusqu'à l'arrivée de la trompette qui présente le premier élément thématique avec sa note tenue. Le si double-bémol de la mesure 139 agit comme note étrangère pour créer un suspense (contrairement à l'itération habituelle du thème qui effectue un saut vers une note plus aiguë). Cette note étrangère donne une nouvelle direction au geste mélodique (mesure 143) qui conduit à un petit sommet (mes. 145-146) suivi d'une dégringolade orchestrale jusqu'aux registres les plus graves qui initieront la section B'. Il est à noter que les duolets de la trompette (mesure 143) jettent les premières bases de la section C, où les duolets deviendront prédominants.

La section B' reprend le parcours de la section B, cette fois avec les altos, violoncelles et contrebasses qui jouent le deuxième thème dans un registre grave conséquent avec la dégringolade orchestrale des mesures précédentes. Le premier thème est ensuite joué par les flûtes (en tierces parallèles) avec les premiers violons qui prennent le relais des autres cordes dans un registre plus aigu. Cette variation de jeu orchestral évite la reprise systématique des passages et enrichit l'expérience auditive. Le jeu grave des premières mesures (mes. 151-158) préserve le ton sévère du début de la section B tout en chatouillant l'oreille à un endroit différent. Une fois cet esprit établi, le changement vers les premiers violons dans un registre aigu assure que les flûtes ne sont pas enterrées tout en maintenant l'élan. De plus, il permet aux violoncelles et contrebasses d'effectuer la fin de phrase (mes. 167 – 169) homologue à la section précédente (mes. 145-146). On peut noter la présence grandissante des duos à travers toute cette section, d'abord par les ponctuations des violons (mes. 152-157), ensuite chez les flûtes pendant le premier thème (mes. 162 - 166) jusqu'aux violoncelles et contrebasses en fin de phrase (mes. 167 – 169). Cette présence grandissante des duos culmine à la section C, où ils deviennent un élément central du développement du discours.

Cette section C sert à s'éloigner des thèmes centraux du mouvement. Alors que ceux-ci étaient très présents et utilisés à différents égards depuis le début, ce petit passage devient une visite dans un monde musical extérieur tant sur le plan rythmique que sur les plans harmonique et mélodique. Cette évolution fait suite à ma critique du premier mouvement, où je soulignais l'importance de ne pas me limiter systématiquement à mes éléments thématiques pour enrichir le discours macroscopique de ma musique.

Intégré graduellement depuis la fin de la section B, le duo devient maintenant l'élément rythmique central. Un jeu d'échange entre la clarinette (et la flûte à partir de la mes. 175) et les cordes donne une signature mélodique et rythmique déconstruite, ce qui déstabilise l'élan continu présent depuis le début de la deuxième partie. De plus, les harmonies s'éloignent du contexte très tonal qui dominait jusqu'ici le mouvement. Des harmonies par secondes (et septièmes/neuvièmes) et par intervalles donnent une connotation plus percussive aux cordes et cultivent le caractère déstabilisant que j'ai souhaité mettre de l'avant pour cette section.

Ces différents éléments se concentrent aux mesures 181 à 184 pour former un sommet ponctuant l'arrivée de la section D qui servira de pont vers la section A', qui se veut un retour thématique de la section A. Pour ce faire, elle réintègre le premier élément thématique propre au mouvement (Figure 4.1) qui dialogue avec le jeu de duolets. Le geste sert donc à quitter graduellement le monde extérieur de la section C pour retourner vers les éléments centraux du mouvement. L'harmonie retourne à une approche tonale à partir de la mesure 203 pour instaurer la cadence V-I, marquant le changement de section.

Suit la section A' qui reprend avec vivacité le jeu rythmique thématique de la Figure 1.5. Cela dit, plusieurs nouveaux éléments sont incorporés afin de varier le discours. D'abord, le xylophone, utilisé aux dernières mesures de la section D pour préparer son arrivée, ajoute un second plan sonore. Son timbre sec et percutant lui assure de se démarquer malgré les *tuttis* orchestraux. Cette démarcation claire pour l'oreille apporte un élément de conflit pour l'auditeur. Alors que l'orchestre reprend l'idée thématique de la section A, l'auditeur peut être porté à croire que l'orchestre est l'élément d'avant-plan, mais la couleur du xylophone est si clairement définie à travers le torrent que l'auditeur peut aussi l'interpréter comme élément d'avant-plan. Cette dualité sert très bien mon objectif d'envoyer une surcharge d'information et d'énergie à l'auditeur. Mais cette surcharge ne s'arrête pas là : l'orchestre propose aussi des parcelles du deuxième élément thématique à travers son jeu rythmique. Si l'on observe attentivement la mesure 216, on remarque que les violons, violoncelles, deuxièmes et troisièmes trombones, troisièmes trompettes, troisièmes et quatrièmes cors, premiers bassons, deuxièmes clarinettes, premiers hautbois et flûtes jouent tous les notes ré, mi, fa pour citer le deuxième élément thématique (Figure 4.2) qui se développera dans les mesures suivantes (219-220, 224, 227-230) alors que les autres instruments respectent le procédé harmonique de la première itération tel qu'observé à la section A. Cette combinaison du jeu rythmique avec *tuttis* orchestraux, du trait de xylophone et de parcelles d'éléments thématiques assure un passage lourd, puissant et intense. Le tout culmine aux mesures 231 et suivantes, alors que l'harmonie s'arrête sur une fonction V avec les cordes et bois qui insistent sur leurs notes (et que certaines notes étrangères à l'accord de septième diminuée font leur apparition) et que les cuivres tiennent leur accord pour assurer une plénitude harmonique complète. Un violent coup

de cymbale vient couper les bois, cordes et percussions alors que les cuivres poursuivent la tension avec l'accord fortement dissonant de septième diminuée (si bémol, do dièse, mi, sol) avec fondamentale (la). La résolution arrive à la mesure 239, marquant du même coup le début de la troisième partie du mouvement.

3me partie			
A	A'	B	C
239-296	297-338	339-392	393-423

Figure 4.5 Tableau formel de la troisième partie du mouvement

Après ces moments d'intensité extrême, une partie plus contrastante s'imposait pour maintenir un équilibre structurel pour l'ensemble du mouvement. À l'image de la deuxième partie, où une petite section (C) contenant plusieurs éléments étrangers a fait voyager l'auditeur, cette troisième partie en fait tout autant et à plus grande échelle.

Le tout débute avec la cadence de l'accord dissonant de la deuxième partie, alors que la résolution arrive à la mesure 239, où quelques échos du jeu rythmique thématique se font entendre à travers un *decrescendo* orchestral pour assurer une transition efficace vers la phrase qui débute à la mesure 243, où les bassons proposent le jeu rythmique en arrière-plan, alors que la clarinette se déploie autour du deuxième thème.

Ces traits de clarinettes incorporent de plus en plus de chromatisme et de sauts étrangers à la tonalité de ré (présente depuis la mesure 185) pour déstabiliser l'auditeur. Comme les derniers segments affichaient une tonalité claire, un rythme militaire et une orchestration lourde, c'est dans une orchestration légère, un rythme vacillant et une tonalité floue que j'ai pu m'assurer d'avoir un contraste satisfaisant. Les traits mélodiques voyagent d'un bois à l'autre et s'éloignent graduellement du contour mélodique thématique, nourrissant l'instabilité, et les cordes ponctuent les phrasés (et font évoluer les tonalités) pour finalement remplacer le basson comme arrière-plan rythmique (mes. 268).

Ce jeu d'instabilité s'accroît: le jeu rythmique, cette fois dans les cordes en pizzicato, devient incomplet, morcelé, tout comme les traits mélodiques. La section A' pousse encore plus loin, alors que les traits de bois deviennent complètement étrangers au thème original et que la timbale remplace les cordes dans le jeu rythmique qui, rendu à ce stade, ne semble que ponctuer aléatoirement les gestes des bois. Cette accumulation d'éléments étrangers et déstabilisants fait graduellement place à un tourbillon qui culmine aux mesures 334 à 338, où le sentiment de gravité est complètement absent. Le tout arrête abruptement à la mesure 339, où le basson annonce le début de la section B.

Cette section réintègre graduellement des éléments thématiques propres au mouvement. La rythmique redevient stable avec la pulsation de la grosse caisse, et quelques moments (mes. 371-372, et ensuite mes. 417-423 de la section C) reprennent le modèle rythmique des Figures 1.4 et 1.5. Le deuxième élément thématique (Figure 4.2) est réintroduit dès la mesure 351 à la trompette. Étant joué en sourdine dans une itération beaucoup plus lente (à la noire pointée et non à la croche), son caractère devient languissant, idéal pour évoquer le retour graduel des éléments thématiques. Ce choix permet aussi de développer d'autres parties provenant de la section B. En effet, le jeu du basson et les *col legno* des cordes (mes. 343 et suivantes) proviennent directement de l'instabilité des bois et des ponctuations rythmiques aléatoires de la section précédente. Comme ces éléments sont repris et amenés dans une nouvelle direction, couplés avec la réincorporation graduelle des éléments thématiques propres au mouvement, on assiste à toute une section musicale où le familier et l'étranger se côtoient.

Cette cohabitation permet de réinstaller graduellement le caractère incisif et lourd du mouvement et d'utiliser les éléments étrangers pour enrichir les éléments familiers revenants. Ce phénomène culmine à la mesure 393, soit au début de la section C, alors que les premiers violons et la première trompette évoquent le deuxième thème pendant que les autres cordes poursuivent le jeu rythmique déconstruit en *col legno* et que le basson effectue un jeu d'arpège rappelant la section A'. La phrase est reprise à la mesure 401 avec une orchestration plus garnie pour confirmer l'importance de ce travail qui se termine sous les coups du jeu rythmique (mes. 417), jusqu'à l'arrivée de la dernière section.

4me partie		
A	B	C
424-438	439-488	489-529

Figure 4.6 Tableau formel de la quatrième partie du mouvement

La partie A agit comme transition, alors que le deuxième thème (de retour en croches rapides et détachées) est évoqué par les cordes pour créer une concentration d'énergie vers le coup d'envoi de la dernière ligne droite, débutant à la section B.

Étant donné le caractère rapide et puissant du mouvement, une fin poussant cette idée à son paroxysme était de mise. C'est pourquoi l'orchestration devient lourde et les harmonies truffées de notes étrangères et les éléments thématiques sont mis à l'avant-plan pour créer le plus grand élan d'intensité depuis le début du mouvement. D'abord, le premier thème est mis en évidence par les cors avec leur sonorité ronde et percutante, les cordes remplissent le spectre harmonique, les trombones, bassons, violoncelles et contrebasses répondent avec le deuxième thème dans leur registre grave, ce qui met en place une dualité entre les deux thèmes qui s'intensifie au fur et à mesure: les bois s'ajoutent aux cors pour épaissir la texture alors que la signature harmonique s'intensifie (ce qui est confirmé par le 2<sup>e</sup> thème joué une tierce mineure au-dessus). Ces éléments convergent et la tension harmonique grandit jusqu'à la mesure 474, où un roulement de timbale vient ajouter une profondeur supplémentaire, ponctuant du même coup les trompettes, hautbois et clarinettes qui jaillissent du chaos orchestral (qui donne un support harmonique I 6 4 – V -I (en ré bémol mineur) garni de notes étrangères) avec un trait à l'unisson pour assurer leur audition. Le xylophone fait son entrée dans les dernières mesures et ajoute un élément d'intensité supplémentaire avec ses notes aigües répétées jusqu'à la mesure 489. Un coup de cymbale marque l'arrivée de la section C, qui agit comme une immense résolution alors que tout l'orchestre tient un ré bémol, hormis les quatre cors qui évoquent le deuxième thème à l'unisson pour occuper l'avant-plan, et les timbales qui remplissent l'espace de l'arrière-plan. À la fin du phrasé des cors, un quatrième plan se rajoute par un roulement de grosse caisse qui donne un effet de rongement intérieur. Les éléments se calment et le mouvement cadenciel se poursuit avec les trompettes (mes. 517) jusqu'au dernier rappel du thème rythmique à la mesure 525, pour un dernier coup d'élan.

## Regard critique

J'ai souligné dans les premiers mots de cette partie que j'estimais que ce mouvement affichait les premiers signes d'un véritable mûrissement de ma démarche de composition. Je crois que l'utilisation de plusieurs éléments thématiques (deux thèmes et un jeu rythmique), leur transformation jusqu'à des horizons complètement étrangers (troisième partie) et la juxtaposition des thèmes (ex: section A' de la deuxième partie) et de leur transformation (ex: sections B et C de la troisième partie) témoignent d'une maîtrise grandissante de ma plume. Je suis en mesure d'attribuer cette progression non seulement à une expérience grandissante du geste d'écriture à la suite des deux premiers mouvements, mais aussi aux autres éléments que j'ai soulevés durant la mise en contexte de ma démarche artistique, soit mes visites fréquentes aux répétitions d'orchestres de l'OUM et toutes mes démarches liées à mes aspirations à devenir chef (cours privés, études de partitions, échanges avec d'autres chefs). En effet, comme ce troisième mouvement a été composé après la lecture de mon premier mouvement par l'OUM, j'ai commencé son écriture après avoir discuté avec l'étudiante en direction d'orchestre qui avait dirigé ma partition, Véronique Lussier. Ses indications, le partage de son expérience de préparation de ma musique et le fait d'avoir vu les étudiants être confrontés à mon matériel sont tous des facteurs qui m'ont fait réfléchir à ma démarche et certains éléments reliés à mon écriture proviennent directement de cette expérience. Je pense par exemple à la section A' de la troisième partie de mon mouvement (voir la figure 4.7 à la page suivante), où un jeu d'arpège dialogue avec quelques coups de timbales. Cette section se voulant instable et peuplée d'éléments étrangers aux thèmes du mouvement, j'ai réussi à proposer cet effet de manière très efficace, de sorte qu'un chef n'a qu'à battre les temps et que les musiciens concernés peuvent suivre cette battue sans se soucier de gestes irréguliers. À mon avis, il s'agit d'un très bon exemple de section musicale instable et irrégulière à l'oreille d'un auditeur mais très facile à monter pour un orchestre qui dispose de peu de temps (ce qui allait être le cas pour la lecture de l'OUM de ce mouvement en janvier 2015).

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), and Timpani (Timb.). The Flute staff is the top staff, starting with a piano (*p*) dynamic and playing a melodic line with eighth notes and rests. The Horn, Clarinet, and Bassoon staves are mostly silent, with a final measure for the Clarinet. The Timpani staff is at the bottom, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

Figure 4.7 Phrasé irrégulier sous une écriture simple, facile à monter pour un orchestre

Un autre élément de mon écriture provenant de cet apprentissage s'observe à travers l'orchestration du discours. En effet, ce mouvement affiche une propension à utiliser les groupes d'instruments (cordes, cuivres, bois) entre eux de manière beaucoup plus affirmée. Par exemple, dans les premières mesures du mouvement, les cordes et les bois ponctuent l'arrivée d'un segment où les cuivres sont seuls. À mon avis, pour les cornistes qui entrent à la mesure 7, le fait d'avoir un crescendo orchestral qui prépare leur arrivée donne une énergie qui aide les interprètes à anticiper leur attaque. De plus, comme l'attaque est ponctuée par une résolution d'accord ainsi qu'un coup de timbale, cette anticipation est musicalement confirmée, ce qui facilite la tâche des cornistes, qui n'ont qu'à suivre l'élan et, étant à l'unisson, peuvent effectuer leur trait avec assurance.

Le chef profite aussi de ce type d'écriture, puisque le crescendo orchestral lui donne le temps de signaler aux instruments, un à un, leur attaque, et l'énergie qu'il capture avec ces premières mesures est libérée par un nouveau groupe d'instruments (dans ce cas-ci, les cors). Par conséquent, les gestes de préparation et de résolution ont chacun leur propre timbre, ce qui, à mon avis, renforce psychologiquement l'expérience du chef.

**Les arts univers**

**pour choeur a capella**

À la suite de mon stage de direction avec le Vancouver Chamber Choir en février 2014, je suis revenu l'esprit rempli d'idées pour une nouvelle pièce pour chœur. Ayant eu le privilège de travailler avec l'un des meilleurs chœurs en Amérique du Nord pendant une semaine et d'échanger avec son chef, je souhaitais capturer l'enthousiasme et l'énergie qui m'habitaient alors que l'expérience était encore fraîche. C'est dire que cette pièce a été écrite parallèlement au troisième mouvement symphonique.

Alors que ce dernier était construit sur deux éléments thématiques et un jeu rythmique, son discours harmonique était le plus tonal parmi mes trois mouvements symphoniques. J'avais fait ce choix en raison de la vitesse, de la puissance et de l'énergie que je voulais donner au mouvement et il m'était plus facile de contrôler le discours avec une approche plus traditionnelle. Dans cette optique, cette pièce pour chœur agit comme contrebalancier; la structure d'un chœur à voix mixtes donnant une immense place aux progressions harmoniques, j'ai pu explorer en profondeur des processus auxquels j'avais touché dans mes deux premiers mouvements symphoniques, en élaborant un langage harmonique personnel basé sur des jeux de consonances et de dissonances, de tension et de détente, sans me limiter au système tonal traditionnel.

Ma collaboration avec un chœur de premier plan m'a aussi permis de me forger des idées sur des principes à adopter dans l'écriture pour ce type d'ensemble: j'ai constaté que les notes d'une voix peuvent donner des indices aux autres voix pour trouver la leur, j'ai appris à considérer les registres des différentes voix avec leur intensité et leur timbre respectifs et j'ai découvert comment le mouvement conjoint est facile à chanter et ouvre la porte à des harmonies plus complexes. J'ai souhaité mettre en application cet apprentissage à travers cet opus.

Sur le plan structurel, la pièce suit la ligne tracée par le poème, écrit par un proche comparse que j'ai approché pour l'occasion. Je ne souhaite pas trop élaborer sur le sujet pour ne pas m'éloigner du mandat que représente ce mémoire, mais il est tout de même nécessaire de mentionner les idées génèses de ce poème sans lequel cette œuvre n'aurait jamais existé. Étant

de retour de l'Ouest canadien, où j'ai rencontré un chœur professionnel formé de chanteurs, d'un chef et d'apprentis chefs passionnés, j'ai pu sentir à travers nos échanges l'amour que nous partageons tous pour la musique et notre désir d'enrichir nos connaissances et notre expérience. Par ailleurs, j'ai pu également constater des différences que je pourrais qualifier de culturelles et sociologiques. Certains référents et certains réflexes de discussion (pas toujours liés à la musique) que j'ai eus ont fait en sorte que je me suis parfois senti isolé, moi qui étais le seul Québécois et le seul francophone à participer au stage, alors que je suis persuadé que des compatriotes auraient partagé et compris ma façon de vivre les expériences et les événements relatifs au stage. Ce jeu de ressemblances et de différences était subtil mais témoignait, à mon sens, du fait que je provenais d'un environnement très différent de celui dans lequel j'ai baigné pendant une semaine. Je souhaitais donc avoir un texte qui capturerait ce sentiment, tout en lui donnant une portée universelle. Le poème qui m'a été livré répondait merveilleusement bien à cette demande. Une copie de ce poème est jointe en annexe.

Le début de l'œuvre a déjà été expliqué à la figure 1.1, avec les accords construits selon des quintes (la – mi – si – mi) et l'idée de tension créée par le mouvement conjoint suivi par la détente au retour de l'accord. Le principe est repris pour la suite (*traçons ici la ligne des mondes*, mesures 3-4-5).

À la mesure 6, l'accord originel est encore entendu, mais les altos et basses prennent une direction différente. En effet, les basses suivent un mouvement parallèle avec les sopranos, afin de créer un mouvement plus dynamique vers un registre plus aigu (et donc plus intense) pour chacune des voix. Les voix progressent majoritairement en mouvement conjoint vers le haut pour culminer à l'accent tonique du mot *territoire*, signalant l'importance de cette idée, alors que les ténors créent une forte dissonance en chantant un ré dièse pendant que le reste du chœur chante les notes mi – sol – do. Le ré dièse se résout sur un mi alors que le reste du chœur ne bouge pas, ce qui génère normalement un accord de do majeur, mais l'oreille perçoit davantage la résolution de la dissonance que l'accord majeur à proprement parler. La véritable détente survient à la mesure 10, sur l'accent tonique du mot *histoire* (qui rime avec *territoire*) alors que l'harmonie retourne sur un accord de quinte (mi – si – mi) avec une nuance douce,

après le *mezzo-forte* de l'accord dissonant. Les mots *quelque part* sont ensuite répétés par les ténors qui descendent sur un fa dièse, créant une légère dissonance avec le mi des basses (un ton en dessous) tout en respectant l'idée des accords en quinte (mi – si – fa dièse). De plus, le fait qu'il s'agit d'un mouvement de voix interne contribue à livrer un passage plus introverti pour l'auditeur.

Le segment suivant débute sur un sol (telle une résolution de la dissonance du fa dièse) et les notes évoluent en mouvement conjoint pour créer une dissonance douce (sol-la) à la mesure 12 et viennent mettre le mot *nous* en valeur. Le tout se résout sur une tierce majeure à la mesure 13 à l'accent tonique du mot *geyser*. Il s'agit de la première tierce majeure véritablement mise en valeur, ce qui crée un effet puissant pour l'auditeur. Cette idée se poursuit pour la suite alors que plusieurs mots rimant avec *geyser* suivent le même processus (*chair, mère, rivière*) à travers des jeux de mouvements conjoints.

Toute cette séquence (mesures 11 à 18) est interrompue par les sopranos qui n'ont pas chanté depuis. Leur fa sur un registre aigu (le plus aigu depuis le début de la pièce) est une note étrangère de l'accord de la majeur et attire rapidement l'attention. Leur ligne mélodique est conçue de façon à ne pas se terminer sur un la (et sans chanter de do dièse pour référer au la majeur) afin que le suspense soit palpable au moment où elle s'arrête sur sol (mesure 20). Le suspense se poursuit alors que les sopranos et altos reprennent en tierces mineures parallèles. Elles s'arrêtent sur ré dièse et fa dièse une première fois à l'accent tonique du mot *desert*, brodent un peu et s'arrêtent sur les mêmes notes pour le mot *désert*. Ce jeu de tierces mineures parallèles (avec deux légères variations pour ne pas être trop systématique) offre un contraste intéressant alors qu'un passage où des accords majeurs étaient mis en valeur vient d'arriver avec les voix d'hommes et altos. Le fait d'avoir seulement les voix de femmes constitue une richesse sur le plan de l'orchestration des voix.

Un long passage s'amorce alors que les basses chantent un sol grave (facile à entendre puisqu'il est un demi-ton au-dessus du fa dièse que viennent de chanter les sopranos) pour entamer le

segment des mesures 24 à 30 où chacune des voix se déplace en mouvement conjoint à travers des harmonies corsées jusqu'à un *crescendo* et un *accelerando* qui poussent le discours au mot *arcane* avec les sopranos qui terminent sur un fa dièse (et préparent ainsi la note que tous doivent chanter pour le mot *amour* qui suit à la mesure 31). Le rythme étant passé de 68 à la noire à 80, couplé à la nuance *forte*, le moment atteint une plus grande intensité que tout ce qui a précédé et s'accroît aux mesures 34 à 37, alors que les différentes voix se séparent pour passer de 4 à 8 et forment des harmonies extrêmement dissonantes par un jeu de mouvement conjoint qui culmine à la mesure 37, où un accord indéfini agit comme *cluster* en *fortissimo*. Ces énormes dissonances arrivent alors que le texte soulève des questionnements profonds (*Gènes aux mers, l'art sans mort, mais sommes-nous... mais... mais...*)

Le chœur doit ensuite réattaquer à l'unisson sur un fa en *pianissimo*. Comme les sopranos viennent de chanter sol et mi, le fa n'est pas difficile à trouver. Quant à eux, les altos chantaient un sol et un ré dièse (enharmoniquement, un mi bémol), ce qui signifie que le fa n'est toujours pas loin. Enfin, les ténors et basses chantaient tous deux la et do, des notes à partir desquelles il est facile de trouver un fa (et d'octavier au besoin). C'est une manière intéressante de créer un accord extrêmement dissonant et de s'assurer que le chœur puisse se repérer sans trop de difficultés. Ce passage *pianissimo* (mes. 38-40), par le petit jeu d'un demi-ton montant chez les sopranos, peut référer au tout début de la pièce alors que le chœur gardait une certaine stabilité et que les sopranos faisaient le même mouvement mélodique. Les paroles (*sommes-nous tous un silence ressac à la solitude*) cadrent bien avec l'intimité du *pianissimo* et les frottements d'un demi-ton (fa, sol bémol).

Le prochain passage met le mot *univers*, provenant du titre, en valeur. Le chœur débute sur un fa (pour connecter avec les notes précédentes) et, à l'aide d'un *crescendo* rapide, se déploie vers un accord de si bémol majeur (premier véritable V-I au sens tonal du terme, avec fa – si bémol) sur l'accent tonique —*vers*. L'effet cadentiel est donc puissant et l'accord sera tenu pendant très longtemps par les sopranos 1 et 2 (ré et fa) pour donner un effet planant dans l'espace, alors que les autres voix s'échangeront quelques répliques en triolets et en croches, des variations rythmiques qui, couplées au changement brusque de tempo (à 120 la noire

depuis la mesure 42), procurent un effet de légèreté, d'intemporalité et de voyage s'arrimant à merveille avec le terme *univers*.

Qui plus est, l'écriture est telle qu'elle facilite l'interprétation pour les chanteurs ainsi que le chef. Le changement de tempo s'effectue à la mesure 42, où les chanteurs tiennent des rondes et peuvent porter une pleine attention au chef qui a la chance d'avoir deux mesures pour, dans sa battue, démontrer le nouveau tempo au chœur. Les passages chantés par les voix (mesure 44 pour les altos, 47 pour les basses, 48 pour les altos et 49-50 pour les ténors) s'appuient toujours sur le premier ou le troisième temps des mesures, soit les temps forts. Cela facilite énormément le décodage de la partition et l'effet résultant n'en est pas moins efficace puisque la combinaison du changement de tempo, des jeux de triolets et de croches et de la variation des attaques (deuxième triolet de noire à la mesure 44, le premier temps à la mesure 47, levée du troisième temps à la mesure 48, levée de 50) est suffisante pour assurer la souplesse et l'intemporalité du passage.

Ce long phrasé se termine aux mesures 54-55, alors que les altos, ténors et basses provoquent un changement d'harmonie que les sopranos doivent suivre en grim pant d'un demi-ton. Pour l'auditeur, ce changement de notes chez les sopranos est un signal clair que le passage tire à sa fin. S'ensuit un changement de registre sur un accord de fa majeur. Il est intéressant de souligner l'écriture qui, encore une fois, souhaite aider les chanteurs à trouver leurs notes. Les sopranos terminent sur mi bémol et sol bémol, il est ainsi facile de trouver le fa (et de l'octavier vers le bas pour l'attaque). Les altos terminent sur do bémol et doivent trouver le do (et l'octavier), et les basses terminent sur un sol bémol et doivent trouver un fa. Il n'y a que les ténors qui ont un travail plus exigeant (descente d'un triton, de mi bémol à la), mais la facilité avec laquelle toutes les autres voix peuvent trouver leur note est susceptible de provoquer un effet d'entraînement chez les ténors.

La phrase suivante, par son changement de registre et son homophonie, vient mettre le texte en évidence (*qu'en est-il de la différence à l'origine ?*). Un élan de croche accentue l'importance du mot *origine*, élan rapidement repris par les basses qui l'interrompent aussitôt par leur texte

contre-argumentatif (*sinon la pauvreté*) se terminant sur un ré bémol à la mesure 60 qui agit comme note étrangère par rapport à la présence marquée du fa majeur des dernières mesures. Une combinaison de changement de nuance (passage au *mezzo piano* en plus d'un *decrescendo* vers un *pianissimo* qui suit) et d'approche harmonique (accord dissonant do, ré bémol, mi bémol sur l'accent tonique du mot *rentrante* de l'expression *pauvreté rentrante*) et de ralentissement vient mettre un véritable terme à toute cette partie qui avait démarré au mot *univers*, et qui se termine *au cœur des maximes légendes* à la mesure 63.

Changement de paradigme, les basses attaquent seules à la mesure 64 sur un si bémol, conséquent avec l'accord de si bémol qui vient d'être entendu, et les ténors suivent avec la même attaque en canon à la tierce majeure au-dessus dans une petite phrase qui se termine sur une quinte à vide (mesure 68). Cette quinte à vide prépare le passage suivant, construit sur des harmonies de quintes, chez les sopranos et altos divisés en quatre voix (mi bémol, si bémol, fa). Les voix de femmes et les voix d'hommes alternent: *Grandes cessions et créations* chez les femmes pour un effet flottant et léger, *de lieux terrestres* pour les hommes pour un effet plus profond, *sous ces célestes protocoles* pour les sopranos/altos pour un retour au flottant et léger.

Une nouvelle section démarre à la mesure 77: les basses attaquent sur un ré (pris de l'accord précédent chez les sopranos/altos) et les ténors suivent avec un sol (une quarte au-dessus), les altos, avec un do (une autre quarte) et les sopranos, sur fa et si bémol (toujours des quartes). Les quartes, en tant que quintes inversées, gardent l'esprit harmonique du passage précédent, ce qui provoque un effet puissant lorsqu' arrive, à la mesure 79, un nouveau type d'accord sur le mot *homme* de la phrase *Sommes-nous tous l'homme*.

D'abord, un accord de si bémol majeur avec 7<sup>e</sup> et 9<sup>e</sup> (les notes ne suivent pas la conjugaison tonale académique mais construisent leur chemin par mouvement conjoint) et un élan de croches poussent vers un accord non classé (mesure 81) au mot *hast*, qui pourrait être perçu comme un accord de fa majeur sans tierce avec 7<sup>e</sup> mineure et 9<sup>e</sup> majeure (dire un do mineur

avec base de fa, à mon avis, serait faire fausse route puisque l'accord, dans sa répartition et compte tenu de sa place dans le discours, sonne consonnant et ouvert, tel un accord majeur, contrairement aux sonorités plus fermées des accords mineurs). L'élan de croches est repris jusqu'à la mesure 83 pour un nouvel accord sur le mot *vaste* qui, à première vue, semble être un si bémol majeur avec sixte majeure ajoutée, mais lorsque la ligne de basse descend au la telle une résolution et apporte une couleur particulière à l'accord, l'analyse possible devient encore plus floue (fa chez les ténors, sol chez les altos 2, la chez les basses, si bémol chez les altos 2). Cela dit, la combinaison produite par l'espacement entre les voix et leur positionnement — la sixte entre les basses et ténors, les sopranos 1 qui renforcent la première harmonique des ténors et donnent une prédominance au fa, le sol des altos 2 qui s'en trouve masqué et ne fait que colorer l'accord, la neuvième mineure, normalement très dissonante, entre les basses et les altos 1, diluée dans les éléments consonants — offre une charge harmonique très intéressante pour l'auditeur. Un nouvel élan de croches pousse une nouvelle fois vers le mot *vent* à la mesure 85 sur un accord de fa majeur avec 9<sup>e</sup> à la basse (les sopranos 2 imitent le geste des basses de la mesure 83 en descendant leur si bémol vers le la, à la fois pour rappeler le geste et pour résoudre l'accord) alors que les ténors entament un bruit de vent. La texture s'amenuise alors que nous sommes passés de 6 à 3 voix (avec bruit de vent) pour se refermer à la mesure 88 au mot *sources* sur un accord de fa sans tierce (les basses ont une appoggiature sur mi Bémol pour un effet de tension et détente vers le 3<sup>e</sup> temps de la mesure).

Les mesures suivantes agissent comme écho, alors que les basses reprennent le bruit de vent et que la texture passe à deux voix entre les altos et ténors dans un trait qui contient beaucoup de sixtes parallèles, ce qui amenuise encore davantage la texture de par l'absence presque complète de contrepoint. Les basses arrêtent leur bruit de vent pour le geste cadentiel sur les mots *pénombre de peuples* aux mesures 93 et 94, où toutes les voix concernées baignent dans leur registre grave pour un accord de fa majeur.

Une nouvelle idée démarre à la mesure 94: des entrées en canons dictent un mouvement légèrement ascendant entre les altos, ténors et basses jusqu'à la cadence de la mesure 101, où les sopranos reprennent la même idée, et les autres voix entrent en canon pour une ascension

plus grande que la première jusqu'à la mesure 106. Ces deux ascensions créent une augmentation de tension, mais un petit segment référentiel au début de la pièce (jeu de demi-ton pour les sopranos, harmonies en mouvement conjoint pour le chœur) vient la mettre en suspens avant la véritable résolution qui a lieu à la mesure 110 sur les paroles *Un reflet de naissance*. Ce passage homophonique est truffé de notes ajoutées aux accords, par exemple au premier temps de la mesure 110, alors qu'un sol et un do sont ajoutés à un accord de si bémol majeur, ou encore au premier temps de 111, alors qu'un fa et un do sont ajoutés à un accord de mi bémol majeur. Ces ajouts brouillent les cartes d'un point de vue purement théorique, mais enrichissent grandement le discours harmonique et l'effet musical résultant s'en trouve magnifié.

Aux dernières mesures de ce passage (114-115), les harmonies deviennent beaucoup plus dissonantes (mi bémol et ré entre sopranos et basses, fa dièse et la chez les ténors et altos qui donnent une prédominance à une sonorité d'un accord de quinte diminuée considérant le mi bémol) autour du mot *intelligence*. Ces dissonances servent de premières bases à la préparation du plus grand sommet de la pièce (mesure 125). Alors que les voix terminent sur mi bémol, fa dièse, la, ré à la mesure 115, elles reprennent sur un accord presque identique à l'exception d'une seule note (do, ré, mi bémol, fa dièse) dans un registre différent (un choix d'écriture qui aide les chanteurs à se situer harmoniquement malgré les dissonances). Les voix extrêmes s'éloignent pour graduellement générer une ampleur à travers des dissonances de plus en plus dures qui, à l'aide d'un *crescendo* et d'un *accelerando*, culminent aux mesures 119-120 où le mi bémol des sopranos frotte sur le ré des ténors qui se résout sur un do qui lui dissonne avec le si bécarré des basses. Cette forte dissonance ouvre la porte au plus violent passage de la pièce alors que le chœur se met en position de septième diminuée et entame un passage rapide et en *fortissimo* jusqu'à la mesure 125. L'accord de septième diminuée reste le même tout au long de ce passage pour permettre aux chanteurs de se situer harmoniquement malgré leurs sauts complexes (exemple: triton pour les altos entre la mesure 121 et 122). Le passage s'appuie donc davantage sur la nuance forte, la vitesse et le changement de registre que sur une variation harmonique pour générer une forte intensité. Le seul changement d'accord a lieu à la mesure 125, soit au sommet du passage.

Un silence suit, et le chœur retourne à un registre grave dans un passage avec harmonies classées mais sous le couvert d'une progression étrangère au cycle de quintes. En effet, on peut constater qu'un jeu de mouvement conjoint guide le changement de la mesure 127 à 128 et qu'un phénomène similaire se produit vers la mesure 129 — sauf pour les basses, qui ont un saut de tierce — et vers la mesure 130 (on pourrait parler brièvement, dans ces deux cas, de progressions par tierces, contrairement au cycle de quintes qui progresse par quarts). Le registre grave et doux fonctionne à merveille avec le texte *Et là, qui de nous est seul et de eux*, dont le sens est plus introspectif. Cet esprit se poursuit aux prochaines mesures avec une signature harmonique répondant aux mêmes principes (mouvement conjoint, quelques rares sauts au besoin) jusqu'à la mesure 137, où le titre de la pièce, *les arts univers*, est mis en évidence par un long passage où les voix se déploient sur une même syllabe (*arts*). C'est le seul endroit de la pièce où une même syllabe est récitée aussi longtemps, ce qui à mon avis contribue à la mise en valeur de l'extrait en question.

À la mesure 141, le chœur est en position d'un accord de fa majeur comme si ce dernier servait d'accord de dominante pour un si bémol majeur avec les sopranos qui tiennent un si bémol par anticipation, mais le chœur s'arrête pour laisser les sopranos tenir seuls le si bémol sur l'accent tonique du mot *univers*. L'idée d'une note planante seule concorde bien avec l'idée d'espace, de vide et de flottement que l'on peut attribuer à l'effrayante immensité de l'univers. Les sopranos tiennent cette note jusqu'à la fin, en pédale supérieure, alors que les autres voix répètent à quelques reprises *les arts univers* dans leur registre grave, question de tranquillement installer une détente vers la résolution finale qui opère à la mesure 145, alors que l'accord sous-entendu de si bémol majeur (puisque sans tierce) du premier temps devient un accord de la bémol majeur (toujours sans tierce) pour une cadence plagale, moins forte qu'une cadence V-I, toute en douceur. Les basses répètent à quelques reprises *les arts univers* en guise d'écho, alors que les sopranos sont toujours perchés seuls là-haut, comme dans une autre dimension.

## Regard critique

Alors que j'affichais un mûrissement dans ma démarche de composition dans l'utilisation des motifs, des thèmes et dans la considération du chef et des musiciens pour mon troisième mouvement, je crois que cette pièce témoigne d'une maturation de mon langage harmonique. Les accords de quintes, les progressions par mouvements conjoints et l'ajout de notes étrangères à l'intérieur des accords utilisés démontre une recherche de nouvelles sonorités tout en prenant en considération les chanteurs du chœur. À mon sens, il était important de trouver de créer des points de repère pour les chanteurs afin qu'ils se situent dans des harmonies complexes. Notes communes, mouvement conjoint dans des progressions atypiques et cultiver des effets de tension et de détente figuraient parmi mes priorités ; je souhaitais consolider une approche à la fois contemporaine et pragmatique pour ma musique. Contemporaine puisqu'à la recherche de sonorités nouvelles, pragmatique parce que je souhaite faciliter la tâche aux musiciens pour tenir compte des facteurs réels du terrain professionnel où le temps, le budget et les ressources sont rares. Un passage en particulier me vient à l'esprit, celui des mesures 42 à 54, alors qu'un changement de tempo et des attaques subséquentes s'appuient sur des temps forts (1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup>) avec une variation de valeur rythmique (triolet et croches) donnant un effet planant au passage. Si j'avais mis des attaques dès les mesures 42-43 au lieu de 44-45, le passage aurait été beaucoup plus difficile. Aussi, si je n'avais pas changé de tempo et que j'avais écrit un triolet de doubles croches selon le tempo précédent (48 à noire) attaquées sur le 2<sup>e</sup> temps de la mesure 43 (pour avoir sensiblement la même vitesse) les musiciens auraient eu plus de difficulté à suivre et apprendre rapidement, avec assurance, le passage.

Cette conscientisation du geste d'écriture provient de l'addition graduelle de mes expériences en tant que jeune chef ainsi que des échanges que j'ai eus avec d'autres chefs qui m'ont permis de réfléchir à l'efficacité de mon écriture aux yeux d'interprètes de grands ensembles.

L'approfondissement de mes connaissances en matière de direction m'a amené à faire mes choix d'écriture en me posant systématiquement la question suivante: « quel degré de difficulté est-ce que ce passage demande par rapport à l'idée musicale que je souhaite exprimer ? ».

**Premier mouvement symphonique révisé**

**pour orchestre**

## Regard critique

Alors que j'affichais un mûrissement dans ma démarche de composition dans l'utilisation des motifs, des thèmes et dans la considération du chef et des musiciens pour mon troisième mouvement, je crois que cette pièce témoigne d'une maturation de mon langage harmonique. Les accords de quintes, les progressions par mouvements conjoints et l'ajout de notes étrangères à l'intérieur des accords utilisés démontre une recherche de nouvelles sonorités tout en prenant en considération les chanteurs du chœur. À mon sens, il était important de trouver de créer des points de repère pour les chanteurs afin qu'ils se situent dans des harmonies complexes. Notes communes, mouvement conjoint dans des progressions atypiques et cultiver des effets de tension et de détente figuraient parmi mes priorités ; je souhaitais consolider une approche à la fois contemporaine et pragmatique pour ma musique. Contemporaine puisqu'à la recherche de sonorités nouvelles, pragmatique parce que je souhaite faciliter la tâche aux musiciens pour tenir compte des facteurs réels du terrain professionnel où le temps, le budget et les ressources sont rares. Un passage en particulier me vient à l'esprit, celui des mesures 42 à 54, alors qu'un changement de tempo et des attaques subséquentes s'appuient sur des temps forts (1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup>) avec une variation de valeur rythmique (triolet et croches) donnant un effet planant au passage. Si j'avais mis des attaques dès les mesures 42-43 au lieu de 44-45, le passage aurait été beaucoup plus difficile. Aussi, si je n'avais pas changé de tempo et que j'avais écrit un triolet de doubles croches selon le tempo précédent (48 à noire) attaquées sur le 2<sup>e</sup> temps de la mesure 43 (pour avoir sensiblement la même vitesse) les musiciens auraient eu plus de difficulté à suivre et apprendre rapidement, avec assurance, le passage.

Cette conscientisation du geste d'écriture provient de l'addition graduelle de mes expériences en tant que jeune chef ainsi que des échanges que j'ai eus avec d'autres chefs qui m'ont permis de réfléchir à l'efficacité de mon écriture aux yeux d'interprètes de grands ensembles.

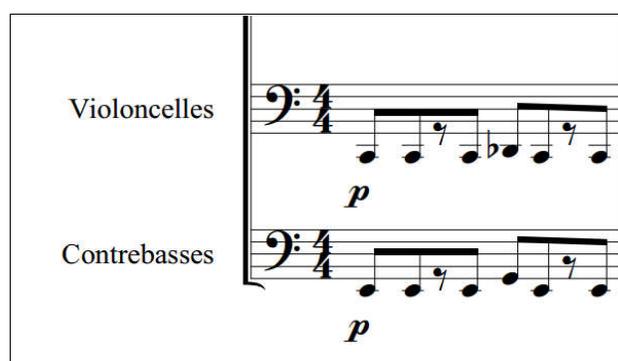
L'approfondissement de mes connaissances en matière de direction m'a amené à faire mes choix d'écriture en me posant systématiquement la question suivante: « quel degré de difficulté est-ce que ce passage demande par rapport à l'idée musicale que je souhaite exprimer ? ».



Tel que mentionné précédemment, après l'écriture de mon troisième mouvement symphonique et de ma pièce *Les arts univers*, mon parcours de compositeur était arrivé à un autre niveau. Cette évolution se manifestait de différentes façons : une plus grande maîtrise de mes idées, un meilleur doigté quant à l'articulation de ces dernières ainsi qu'une considération grandissante pour le chef et les interprètes.

Après avoir terminé l'écriture de ces deux pièces, à la session d'automne 2014, je souhaitais poursuivre ma symphonie. J'ai dû replonger dans mes deux premiers mouvements afin de m'orienter pour la suite. Le contact avec mon premier mouvement symphonique, avec l'expérience acquise des derniers mois, s'est révélé très difficile. Je voyais mes idées, leur développement, et il m'apparaissait évident que je pouvais offrir une proposition supérieure à celle que j'avais sous la main. J'ai donc décidé de reprendre les idées d'écrire une nouvelle proposition à la hauteur de ce que je me sentais capable de faire. Mes objectifs étaient d'approfondir les mêmes thèmes, d'enrichir le langage harmonique et d'augmenter la fluidité grâce à un meilleur artisanat d'écriture et d'orchestration.

La première version du mouvement contenait un thème (Figure 1.2 et 1.3) en plus d'une cellule rythmique de deux coups rapides. Cette nouvelle incarnation garde ces éléments, et en ajoute un troisième, une nouvelle cellule rythmique, qui est présentée ci-dessous.



The image shows a musical score for two instruments: Violoncelles (Violoncelles) and Contrebasses (Contrebasses). Both parts are in 4/4 time and play the same rhythmic cell. The cell consists of a quarter note on the first beat, a quarter rest on the second beat, a quarter note on the third beat, and a quarter note on the fourth beat. The dynamic marking is *p* (piano). The Violoncelles part has a flat sign under the second note of the third measure. The Contrebasses part has a flat sign under the second note of the third measure.

Figure 5.1 Nouvelle cellule rythmique, qui est jouée ici par les violoncelles et contrebasses dès la première mesure.

Comparativement à celle qui contenait deux coups rapides, cette cellule rythmique se reconnaît par le silence aux deuxième et quatrième temps. Étant donné qu'elle est jouée

lentement dès le début du mouvement (50 à la noire) et que les notes sont acoustiquement les plus graves des instruments impliqués, l'oreille perçoit davantage des sons graves indéterminés plutôt qu'un motif mélodique. Le développement thématique des hautbois avec son registre à hauteur de voix humaine attire davantage l'attention

1er mouvement symphonique revisité							
Première partie				Deuxième partie			
A	B	B'	A'	A	A'	B	C
Mes. 1-9	10 – 16	17 – 27	28 – 36	37 – 43	44 – 49	50 – 60	61 – 67

Figure 5.2 Tableau formel de la nouvelle version du premier mouvement symphonique

La structure narrative du mouvement n'a pas changé par rapport à la version d'origine. Cela dit, les éléments musicaux s'expriment différemment, je vais donc mettre l'accent sur les différences que ce mouvement comporte et expliquer en quoi j'estime qu'elles améliorent le discours musical d'origine.

D'abord et avant tout, alors que la première version du mouvement débutait avec une pédale de mi aux contrebasses où le thème était présenté de manière morcelée, cette version possède plutôt un arrière-plan rythmique (violoncelles et contrebasses) sur lequel le thème est présenté. Cet arrière-plan rythmique, de par ses variations de notes et de rythmes et par son jeu harmonique ayant lieu entre les deux instruments offre une expérience musicale beaucoup plus intéressante. L'oreille, au lieu d'entendre une note stable et inerte, entend une espèce de respiration légèrement instable en arrière-plan. Cela contribue à donner davantage de suspense, et ce, même s'il s'agit d'un arrière-plan sonore.

Le thème, quant à lui, est toujours développé de manière morcelée. Cependant, ses apparitions sont beaucoup plus riches que dans le mouvement d'origine. En effet, un jeu harmonique de secondes mineures parallèles entre les deux hautbois donnent un caractère beaucoup plus distinct au thème. Par leur frottement, les demis-tons donnent un esprit déchiré et torturé à la musique qui devient ainsi beaucoup plus dramatique. De plus, malgré les dissonances dures, le dessin mélodique permet à l'oreille d'entendre les contours du thème sans problème, la clarté du discours n'est donc aucunement compromise.

De plus, le thème est toujours accompagné des deux bassons, eux aussi en secondes mineures parallèles, qui agissent comme une seconde voix homophonique en mouvement contraire. Cette ligne de basse ajoutée au thème enrichit chaque manifestation de ce dernier, tout en respectant le cadre harmonique. Les deux flûtes répondent en écho aux parcelles de thèmes dans leur registre encore venteux et le tout est encore ponctué du motif de deux coups rapides, cette fois à la grosse caisse plutôt qu'aux timbales pour un son encore plus grave et indéterminé.

Ces choix offrent, à mon avis, un résultat musical beaucoup plus riche que ce qui était proposé dans la première partition de mon premier mouvement symphonique. Cela apporte un aspect beaucoup plus personnel à ma musique. En effet, le grand nombre d'éléments en interaction implique que le compositeur a dû faire beaucoup plus de choix dans son processus d'écriture, par conséquent, le compositeur prend plus de décisions et s'implique beaucoup plus dans le processus d'écriture.

La première phrase se termine à la mesure 5, alors que les cors font leur entrée, eux aussi en secondes mineures en sourdine, et marquent le début de la deuxième phrase à la mesure 6. Cette entrée ponctue nombre de changements, soit l'arrivée des clarinettes, un changement de registre des hautbois, une plus grande implication des flûtes dans le développement thématique en plus des altos qui se joignent à l'arrière-plan rythmique des violoncelles et contrebasses qui eux, se divisent pour augmenter la densité harmonique. Cette phrase poursuit donc l'idée de la première dans une orchestration plus dense où les bois et les cors s'occupent du développement thématique alors que les cordes restent dans l'arrière-plan rythmique et la grosse caisse poursuit ses ponctuations.

La fin de la deuxième phrase marque la fin de la section A de la première partie, section dédiée à la présentation thématique. La section B démarre à la mesure 10 (précédée de la cellule de deux coups rapides cette fois chez les timbales, un changement d'instrumentation qui attire l'oreille et annonce la venue de nouveaux éléments), alors que les violons prennent graduellement la place du premier plan sonore. Le reste de l'orchestre procède à une

augmentation graduelle de la tension :roulements de la grosse caisse, insistance des deux coups rapides (qui deviennent plusieurs coups de suite) à la timbale, quelques interventions de plus en plus nombreuses des cuivres et nouveau motif chez les hautbois et clarinettes (mesure 12), motif descendant en secondes mineures qui contribue au tourbillon de plus en plus dense qui se termine brusquement à la fin de la mesure 14 sur deux coups rapides des bois et de la timbale.



Figure 5.3 Motif descendant qui fait sa première apparition à la mesure 12

À la suite de ces deux coups, l'orchestre est coupé et les cordes poursuivent en extension à l'unisson pour conclure la phrase à la mesure 16, fin de phrase orchestrée par les trombones et bassons qui viennent frapper puissamment au premier temps de 16 pour un moment de grande tension jusqu'à la détente du troisième temps. Cet effet orchestral est puissant sans prendre par surprise puisqu'il agit comme conclusion du sommet orchestral de la mesure 14, alors que l'interruption précédente des deux coups rapides et du court passage des cordes sert à générer une attente supplémentaire..

Au cours des mesures suivantes, les bois répètent le geste de tension et détente (17 – 19) et les cordes poursuivent l'arrière-plan rythmique du début en pizzicato. S'ensuit une marche harmonique où les violons, flûtes, trompettes et clarinettes s'échangent des ponctuations en secondes mineures pour cultiver un esprit d'incertitude. Facile à diriger pour un chef (les instruments attaquent l'un après l'autre sur des temps de croches, toujours dans le même ordre ; l'échange orchestral et les secondes mineures font le travail nécessaire pour rendre la chose intéressante à l'oreille), cette marche mène directement à la reprise des éléments de la section B, soit une concentration des mêmes éléments musicaux (relais des cuivres, développement

thématique aux cordes et motif descendant de la figure 5.2) qui provoquent de nouveau une densité et une tension. Cette tension est partiellement résolue par les cordes (mesure 25) qui effectuent un mouvement semblable à celui de la mesure 15 pour venir couper l'orchestre. La trompette restant seule descend graduellement pour terminer la section B' et faire place au retour des thèmes à la section A'.

Ces mesures (28 à 36) sont homologues aux mesures 47 à 56 de la première version de ce mouvement. Si on compare cette version et l'originale (parlons seulement du segment décrit au paragraphe précédent), je crois que le discours musical de cette nouvelle mouture est beaucoup plus intéressant. En effet, le mouvement des cordes et des cors aux mesures 28-29-30 est plus élaboré et donne davantage de vie au segment. Par leur ligne mélodique, les cordes offrent un deuxième plan plus riche et porteur d'un meilleur sentiment de direction que la cellule répétée que l'on pouvait observer aux mesures 48 à 51 de la première version. Et, tel qu'il a été mentionné dans le paragraphe précédent, les cors qui voyagent à travers l'accord offrent une densification que l'on ne trouve pas dans la première version. Compte tenu du fait que cette section constitue le sommet de la première partie, j'estime que cette nouvelle version est beaucoup plus riche tout en respectant l'idée originale. De plus, pour les mesures suivantes (31 à 36), la gradation de la tension est selon moi beaucoup mieux dosée que celle qui est observée aux mesures 53 à 56 de la première version. Une marche harmonique est clairement affirmée aux mesures 31 et 32, une légère modification du motif de la marche a lieu à la mesure 33 puis le motif rythmique est joué par l'orchestre à travers des harmonies de plus en plus dissonantes aux mesures 34 – 35, pour aboutir à l'accord très chargé de la mesure 36. Cette construction plus graduelle permet de mettre à l'avant-plan des motifs et des traits musicaux beaucoup plus faciles à identifier pour l'oreille d'un auditeur. De plus, l'idée que ces motifs soient répétés et que cette construction de tension soit plus mesurée permet à la fois aux interprètes et au chef de mieux comprendre où ils se situent dans le discours. Si l'on prend les mesures 53 à 56 de la première version, le chef doit considérer les triolets des violoncelles, les trémolos des altos, le trait de noire pointée suivi d'une croche de la trompette en plus de la gradation harmonique qui ne suit pas une démarche précise. Bien que l'effet d'une masse grandissante soit réussi, je pense que les auditeurs capables d'entendre chacun des différents

éléments avec discernement sont rares et que les efforts déployés sont donc disproportionnés par rapport aux résultats. En effet, les musiciens et le chef se trouveraient à déployer énormément d'énergie pour réussir à jouer un tel segment en respectant tous les éléments, ce qui présente une certaine difficulté pour un grand ensemble comme l'orchestre, alors que l'auditeur entendrait fort probablement un effet généralisé d'expansion plutôt qu'un véritable phrasé. Cette nouvelle version est à mon avis beaucoup plus finement tissée et donne une personnalité beaucoup mieux définie au passage, ce qui est nettement préférable à un « effet de masse grandissant » où les éléments individuels risquent d'être inaudibles.

La deuxième partie du mouvement suit également un parcours à l'image de celui de la version originale. D'abord un arrière-plan sur lequel s'opère un développement thématique (mesures 37 à 48), ensuite un tutti orchestral marquant une section énergique avec un jeu d'échange (cette fois entre cuivres et *tutti* orchestraux qui marquent la cellule rythmique de la figure 5.1 au lieu de celle de deux coups rapides) et enfin une dernière section récapitulative du thème (61 – 67). Cela dit, les différences entre les deux versions sont parfois majeures et, selon moi, la nouvelle mouture offre une proposition beaucoup plus intéressante.

Tout d'abord, la première section, où un développement thématique s'opère sur un arrière-plan constant, est celle qui s'éloigne le plus de la version d'origine. En effet, au lieu de consister en un jeu de triolet calme chez les cordes, le nouvel arrière-plan se manifeste avec un caractère beaucoup plus corsé. La figure 5.3 de la prochaine page illustre ce nouvel arrière-plan, où des cordes en harmonies de secondes (sol, la bémol, la bécarre), de concert avec les timbales, proposent un fond sonore virulent, dissonant et plus percussif que mélodique. Des pulsions en *sforzando*, un peu à l'image de la « Danse des adolescentes » du *Sacre du printemps* de Stravinsky, viennent créer de l'instabilité dans ce fond sonore où le thème mélodique est développé par les violons (encore en harmonies de secondes mineures) avec des coups d'archet sur chaque note pour un effet vif et sec.

The image shows a musical score for measures 38 to 43. The staves are labeled Timp., Vln. I, Vln. II, Alt., Vc., and Cb. The Timp. part has a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *sf*. The Vln. I and Vln. II parts have a melodic line with dynamic markings of *sf*. The Alt., Vc., and Cb. parts have a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *sf*. The score is in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Figure 5.4 Illustration des deux plans sonores, où les violons opèrent un développement thématique à travers un arrière-plan sonore saccadé

Dans ce passage, on trouve des punctuations de la grosse caisse jouant la cellule de deux coups rapides, en plus des instruments à vent et des cuivres qui viennent compléter les gestes thématiques de violons, ce qui permet un prolongement mélodique avec de nouvelles couleurs sonores. Une concentration d'intensité a lieu à la mesure 42 (*sforzando* sur chaque double croche pour l'arrière-plan sonore en plus d'un très long geste thématique des violons) et relaie l'élan à la trompette qui vient clore la phrase avec l'aide des cors à la mesure 43. Le tout se termine sur un accord tendu dans un point d'orgue (si dièse et do dièse). Les timbales redonnent ensuite l'élan pour la section A' (mesure 44).

À l'image de la première version du mouvement, l'arrière-plan se densifie. Cette fois, toutes les cordes participent au fond sonore, qui contient encore plus de notes chez celles-ci (do bécarré, do dièse (ré bémol), ré, mi bémol, sol, la bémol), et les trombones et les cors jouent en notes tenues pour créer un effet encore plus dense et puissant. Le thème est désormais proposé par le xylophone et prolongé par la trompette dans un registre aigu qui leur permet de sortir de la masse et d'accaparer l'attention de l'auditeur. La tension monte à la mesure 46 avec encore une fois de plus en plus de *sforzandos* qui mènent à une marche thématique (basée sur les premières notes du thème mélodique) débutant à la fin de cette même mesure. Plusieurs instruments participent (trombones, clarinettes, bassons, premiers violons) avec des entrées en canons pour générer de plus en plus d'instabilité et de tension à travers les mesures 47 et 48

jusqu'au *tutti* orchestral de la mesure 49 où tout l'orchestre scande le motif rythmique de la Figure 5.1 jusqu'à une descente vers la section B.

Par le fond sonore dissonant et instable, par le développement thématique plus élaboré, par l'utilisation d'une marche vers la fin du segment et par le *tutti* orchestral qui joue un motif clair, j'estime que tout ce segment beaucoup plus intéressant que ce qui était offert dans la première mouture du mouvement. Je crois que le nouvel arrière-plan, par son caractère incisif et nerveux, réussit à capturer une partie de l'intensité créée à la fin de la première partie du mouvement (mesure 36), ce qui permet de se diriger vers le prochain sommet (mesure 49) beaucoup plus rapidement. Ce n'était pas le cas pour la mouture originale puisqu'après ce moment d'intensité (mesure 56 de la première version), il y avait un retour à un calme presque complet avec le jeu lent des triolets des violoncelles pour constituer l'arrière-plan sonore (mesure 63 de la première version). Sur le plan du caractère musical, c'est un changement drastique, et je crois que cette nouvelle proposition permet une expérience plus intense et mieux mesurée. De plus, en ce qui a trait au développement thématique ayant lieu par-dessus le fond sonore, la nouvelle version offre selon moi quelque chose de beaucoup plus riche et intéressant. Alors que l'original reprenait les premières notes de la cellule thématique aux flûtes avec quelques jeux harmoniques de tensions et détentes (mesure 65 de la première version), un véritable geste mélodique se déploie dans cette nouvelle version (mesure 37), un geste contenant beaucoup plus de notes et se déployant graduellement de manière beaucoup plus élaborée (mesure 39) avec des vas-et-viens instables et nerveux en plus des relais instrumentaux avec les bois et trompettes. Qui plus est, l'utilisation du xylophone apporte une variété sonore beaucoup plus grande que le jeu d'octavation de la version originale (mesure 71 de la première version). Le *tutti* orchestral qui n'était qu'un accord tenu (mesure 85 de la première version) est devenu un motif rythmique récurrent (mesure 49) joué par tout l'orchestre, capturant l'augmentation de tension des mesures précédentes pour dégringoler (2 derniers temps de la mesure 49) vers la section suivante. Bref, j'estime que tous les changements que j'ai effectués, même s'ils semblent parfois dénaturer la version originale, procurent un souffle nouveau au mouvement et lui donnent une qualité musicale supérieure.

La section B, homologue aux mesures 86 à 102 de la première version, propose moins de changements radicaux. Le thème est désormais joué par les trombones et les 2 coups rapides font maintenant place au motif rythmique de la figure 5.1, motif que je jugeais plus intéressant. Les coups rythmiques des *tuttis* orchestraux sont maintenant de plus en plus aigus à chaque apparition et se développent à l'image d'une marche (mesure 52, 54 et 56), ce qui contribue à augmenter davantage la tension. Le dernier passage thématique (mesure 57) contient l'ensemble des cuivres, pour un effet plus grandiose et plus éclatant, jusqu'au plus puissant sommet du mouvement, à la fin de la mesure 59, alors que tout l'orchestre joue un accord extrêmement dissonant (secondes mineures, septièmes majeures ou neuvièmes mineures à travers tous les instruments de l'orchestre). S'ensuit un cluster des bois à la mesure 59, capturant l'effet harmonique qui vient d'être entendu, avec les cordes qui, par le motif rythmique de la figure 5.1 (pour le premier temps, s'ensuit une arythmie instable), déchirent les oreilles par des coups secs, rapides et virulents jusqu'à la dernière section.

La section C (mesures 103 à 113 dans la première version et mesures 61 à 67 dans la deuxième version) est thématiquement identique dans les deux versions. L'orchestration diffère, alors qu'elle est moins lourde et moins pleine dans la nouvelle version pour rendre le thème plus audible pour l'auditeur. Comme tout le segment débute avec une tonalité claire (ré mineur), j'estimais l'effet tonal assez fort pour ne pas avoir besoin de tout l'orchestre pour renforcer le passage, contrairement à la mouture originale qui martelait le ré depuis la mesure 93 où je sentais nécessaire d'inclure tout l'orchestre pour avoir un effet assez puissant lors de cette section.

### **Regard critique**

Tel que je l'ai soulevé plusieurs fois au cours de l'analyse du mouvement, j'estime que cette nouvelle mouture est largement supérieure à celle écrite au début de ma maîtrise. En effet, cette version répond à plusieurs commentaires que formulés lors du regard critique de mon premier mouvement, tout en poussant beaucoup plus loin plusieurs des principes généraux de

mon écriture que j'ai élaborés au début de ce travail en plus d'afficher un plus grand souci pour le chef et les interprètes. J'avais notamment critiqué le fait que le mouvement original ne comptait que deux éléments thématiques ce qui finissait par me limiter dans l'expression musicale. Cette nouvelle version possède un troisième élément thématique utilisé à moult reprises sous divers couverts instrumentaux. D'abord utilisé au début avec les violoncelles et contrebasses dans leur registre grave pour une sonorité indéfinie, créant un arrière-plan où l'on discerne surtout l'activité rythmique, jusqu'au sommet de la mesure 49 alors que tout l'orchestre scande le motif dans une harmonie dissonante et chargée. De plus, mes développements thématiques sont beaucoup plus élaborés, comme en témoigne le passage analysé autour de la Figure 5.3.

J'avais aussi soulevé ma recherche d'un langage harmonique propre. Ici, les premières mesures démontrent une utilisation marquée des accords de secondes, des principes de tensions et détente sont clairement affichés pour ponctuer le discours (ex.: mesure 16 chez les cordes, trombones et bassons), d'autres accords sont construits par intervalles (ex.: mesure 36) à travers les 12 notes du système tempéré pour aller chercher des effets de forte tension et des marches harmoniques (non tonales toutefois) sont utilisées pour faire progresser certains passages (ex.: mesures 20 – 21 -22). La pluralité des techniques utilisées témoigne de ma maîtrise grandissante de ces principes qui, ultimement, renforcent un langage harmonique qui m'est propre. Ce nouveau morceau voyage librement à travers la gamme chromatique tout en manifestant clairement des pôles harmoniques qui agissent comme centres de gravité pour le discours musical.

Finalement, je souhaite parler davantage de ma considération pour les interprètes et pour le chef. J'ai abordé quelques éléments à travers l'analyse mais je souhaite en soulever d'autres ici. La première version de ce mouvement contenait quelques changements de tempo (ex.: mesure 63 et mesure 79 de la première version). Un changement de tempo implique toujours une préparation ainsi qu'une attention particulière pour un chef, en plus d'une écoute et d'une réceptivité plus accrue chez les musiciens au moment de la transition. Compte tenu de cet

élément qui augmente le potentiel d'erreurs, il est important pour le compositeur, selon moi, de s'assurer que le changement de tempo est absolument nécessaire pour le bien du discours musical. Au cours de la réécriture, j'ai jugé que je pouvais trouver un moyen de m'en passer sans sacrifier la qualité du discours. Le mouvement contient tout de même des moments très contrastants en termes de caractère (la section A de la deuxième partie déploie un discours beaucoup plus rapide que tout ce qui a précédé), sans variation du métronome. Loin de moi l'idée de prétendre qu'un changement de tempo est mauvais en soi. Je souhaite surtout souligner que j'affiche une conscience beaucoup plus marquée des conséquences de mon geste d'écriture. Mes choix sont donc maintenant faits en toute connaissance de cause, et c'est toute la musique qui en profite.

**Ouverture ambitieuse**

**pour orchestre**

Suite à cette nouvelle version, au début de l'année 2015, j'ai reçu une invitation à participer au *International Institute for Conductors* en Roumanie pour travailler les Requiem de Mozart et de Brahms et le Gloria de Poulenc. J'ai dû mettre en veille mon processus de composition pour me concentrer sur la préparation des partitions.

Je dois mentionner que cette expérience à travailler de fond en comble tout ce répertoire avec un orchestre professionnels est révélée extrêmement enrichissante. J'ai pu comprendre plus en profondeur comment des musiciens d'orchestre lisent leurs partitions, comment discriminer l'importance des différents gestes qu'un chef peut faire et comment bien sentir la spatialisation des instruments.

Peu avant le stage, j'avais appris que je gagnais l'un des concours de composition de l'Orchestre de l'Université de Montréal, ce qui me donnait le privilège d'écrire une pièce pour cet orchestre. L'opportunité ne pouvait mieux tomber: je pourrais écrire la pièce après mon stage de direction et ainsi injecter mon nouveau savoir dans cette nouvelle composition.

Je souhaitais écrire une pièce avec un élan et une énergie comparables à ceux de mon troisième mouvement symphonique, mais dont l'approche harmonique serait moins tonale et plus représentative de ce que j'avais atteint avec *Les arts univers* et avec la nouvelle version de mon premier mouvement. J'y voyais une continuation logique de ma démarche récapitulant mes acquis autant compositionnels que de direction.

Parmi ces nouveaux acquis, je peux me remémorer un élément précis, puisé dans le Requiem de Mozart, qui m'a beaucoup influencé dans l'écriture de cette nouvelle pièce. En effet, au-delà des motifs, des mélodies et des cellules thématiques utilisés dans l'œuvre, ce qui a vraiment capté mon attention durant l'étude des partitions est le fait que Mozart (et Süssmayr) varie beaucoup ses accompagnements. Dans son déploiement, la partition présente souvent une ligne directrice à l'avant-plan (majoritairement le chœur doublé par certains instruments) alors que l'accompagnement en arrière-plan peut changer à plusieurs reprises, même dans une seule

phrase, sans que la clarté de la ligne directrice soit compromise. Ultiment, le discours musical est fortement enrichi et cela génère une partition beaucoup plus dynamique à diriger pour le chef qui doit constamment refléter ces changements sans perdre la ligne directrice. En analysant mes partitions, qui dépendaient principalement de motifs thématiques et rythmiques, j'y ai vu une opportunité d'enrichir mon approche de composition en m'inspirant directement de ce que j'avais observé.

Première partie		
Introduction	Présentation thématique	A – B – A
Mes: 1 – 15	16-40	40-61

Figure 6.1 Tableau formel de la première partie de l'Ouverture

L'œuvre débute dans un esprit de suspense. Les 15 premières mesures consistent en une pédale de sol dièse chez les premiers violons en *tremolo sul ponticello*, ce qui donne déjà un côté nerveux et vif à l'arrière-plan sonore, sur lequel les bois ponctuent quelques apparitions brèves et morcelées, suscitant toujours curiosité et questionnements. Chaque apparition des bois est supportée par les violoncelles et contrebasses en *pizzicato* qui renforcent l'idée musicale proposée par les bois. Graduellement, les trompettes en sourdine mettent en valeur un petit motif de demi-ton (sol dièse – la aux mesures 10 et 12) qui constituera un élément thématique central de l'Ouverture. Une concentration de tension se crée aux mesures 14 et 15 (*pizz.* des violoncelles et altos, flûtes, clarinettes et bassons) pour marquer la ponctuation de la nouvelle section débutant à la mesure 16.



Figure 6.2 À la mesure 10, première apparition du demi-ton sol dièse – la, élément thématique central de la pièce

Une présentation thématique s'amorce à la mesure 16. C'est là où plusieurs éléments clés de l'œuvre sont mis en évidence de manière épurée. D'abord, les violons présentent deux fois un phrasé thématique en deux groupes de quatre mesures : écrite sous la gamme octotonique débutant sur un demi-ton à partir de sol dièse, cette courte phrase témoigne rapidement des idées de grandeur que souhaite évoquer la pièce par son phrasé déployé dans un ambitus de neuvième mineure (et de dixième pour la seconde phrase (mes. 19 - 23)). Les flûtes et hautbois, en arrière-plan, articulent des croches autour de la cellule sol dièse – la pour ne pas perdre l'élan créé par les pizzicatos des violoncelles et contrebasses des mesures 14 et 15 et proposeront ensuite un accompagnement plus statique pour la deuxième phrase afin de laisser ressortir le plan rythmique des violoncelles, contrebasses et bassons aux mesures 19 à 23. Un contre-chant est joué par les altos et la clarinette basse pour enrichir la texture globale et les bassons effectuent des notes tenues pour donner un fond harmonique, avant de composer un arrière-plan rythmique avec les violoncelles et contrebasses.

À travers tous ces plans sonores, quelques coups de timbales se font entendre pour contribuer à l'effet massif recherché. Cet enrichissement par plans est directement lié à cette référence au Requiem de Mozart que j'ai soulevée plus tôt. Chacun des plans accompagne le déploiement thématique et respecte un ambitus restreint afin de ne pas empiéter sur d'autres plans. Par conséquent, aucun déséquilibre n'est ressenti dans la masse sonore résultante.

Arrive la mesure 24 où les cors et le tuba font leur entrée. En jouant une version harmonisée du thème, leur sonorité cuivrée et leur jeu harmonique permettent de ne pas perdre l'effet de masse malgré que plusieurs bois arrêtent de jouer à cet endroit. De plus, comme le spectre de hauteurs occupé précédemment par la flûte, le piccolo et les hautbois n'est plus présent à partir de ce passage, leur réapparition quelques mesures plus tard (mesure 28) s'en retrouve amplifiée. Un jeu de timbales aux mesures 24 à 27 vient poursuivre l'idée de l'arrière-plan rythmique proposé par les violoncelles, contrebasses et bassons plus tôt, un choix conséquent à la fois pour suivre le changement d'instrumentation fait au moyen des cors et pour s'assurer que le jeu rythmique en question sera entendu par l'auditeur. Les cordes, en *tremolo*, grattent elles aussi une version harmonisée du thème pour contribuer à la masse sonore.

Après trois phrases de quatre mesures exposant une idée thématique, cinq segments (quatre de deux mesures et un cinquième d'une mesure altérée) poussent le discours (mesures 28 à 36) jusqu'au sommet de la mesure 37. Cette condensation s'observe à travers les variations d'accompagnements de chacun de ces segments (mesures 28 – 29, ensuite 30 -31, 32 – 33 et 34 – 35 et finalement 36). Chaque segment présente la même idée en premier plan (un motif sol dièse – la – si – do) avec une orchestration différente pour générer une tension culminant à la mesure 37. Sans entrer dans les détails, je souhaite simplement souligner l'approche orchestrale par blocs, dans le cadre de laquelle l'idée thématique est mise en évidence par différents instruments dans différents registres à chaque segment, et l'accompagnement orchestral change au même rythme. Au-delà du discours musical, ces changements permettent une richesse orchestrale soutenue et une participation constante de l'ensemble des musiciens de l'orchestre et le chef dirige une partition dynamique où chaque variation d'instrumentation apporte un retour stimulant pour sa gestuelle.

Arrive la mesure 37 qui constitue un sommet où tout l'orchestre scande un motif sol dièse – la – si – do – ré (le ré se voulant l'aboutissement de la concentration des dernières mesures) à l'unisson (à l'exception des cors, qui font un motif descendant en miroir pour épaissir la texture sans trop attirer l'attention). Ce ré, tout nouveau dans le discours, est aussitôt renforcé à la mesure 38 alors qu'il est répété dans un registre très grave pour poursuivre l'élan d'intensité. Les violons et altos en doubles crochesgènèrent du mouvement à travers le tout, mouvement qui se poursuit dans les mesures suivantes alors que d'autres instruments emboîtent le pas jusqu'à l'impact au troisième temps de la mesure 40 sur le motif la – sol dièse, cellule thématique inversée, qui marque l'arrivée de la nouvelle section.

Cette section (mesures 40 à 61) suit une structure A – B – A. Les parties A (mesures 40 à 47 et 58 à 61) sont définies par le mouvement de cellule inversée la – sol dièse, en dialogue avec la caisse claire, à travers une rythmique à connotation stricte et militaire, alors que la partie B (mesures 48 à 57) consiste en deux phrases qui parcourent la gamme octotonique prédominante de l'œuvre (débutant avec un demi-ton sur sol dièse) et qui se terminent chacune par un accord puissant et dissonant (mesures 50 et 54) tel un cri strident (voir Figure 7.3).



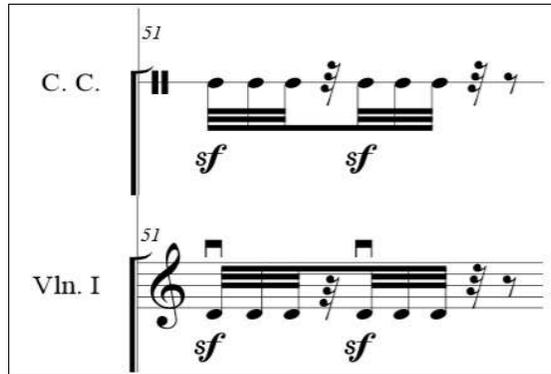


Figure 6.4 Aperçu de la cellule rythmique (souvent orchestrée avec bois, trombones et les autres cordes)

Les dernières mesures du retour du A de cette section (60 et 61) servent de transition vers la partie suivante. Les triolets du piccolo, de la flûte et des clarinettes donnent un élan frivole et souple qui apporte une fluidité rafraîchissante à la droiture militaire de la dernière section, ce qui envoie aux auditeurs le message que le discours musical approche d'une nouvelle étape. De plus, la mort graduelle du motif la – sol dièse à travers les mesures 59 et 60, combinée au geste mélodique des violoncelles et contrebasses à la mesure 61, renforce ce message.

Deuxième partie				
A	Pont	B	C	Pont
Mes: 62 – 82	83 – 90	91 – 103	104 – 120	121 – 123

Figure 6.5 Tableau formel de la deuxième partie du mouvement.

Cette deuxième partie débute avec un *ostinato* sur sol dièse. Après le voyage mouvementé proposé par la troisième section de la première partie, cette stabilité vient créer un équilibre macroscopique où l'auditeur peut se recentrer dans son écoute, ce qui est idéal compte tenu de la partie intense qui suivra. Des ponctuations orchestrales viennent enrichir chacune des trois phrases (mesures 62 à 65, 66 à 71 et 72 à 76) et chacune des fins de phrase grandit en intensité (mesure 65, mesure 71 et mesures 75 - 76) afin de préparer la partie plus agressive (77 à 82).

Cette partie plus agressive utilise le motif la – sol dièse – la, tournant autour de la cellule motivique où tremolos de cordes, roulement de timbales, trombones et bassons insistent

présomptueusement pour trois mesures de suite (77, 78 et 79), avec une densification orchestrale à la troisième reprise, avant de pousser graduellement vers l'accord de septième diminuée de la mesure 82. Elle offre un vif retour à l'intensité après la parenthèse plus stable des mesures 62 à 76.

Le moment d'extrême intensité que constitue l'accord de septième diminuée à la mesure 82 laisse rapidement place à un petit moment plus léger, où les flûtes et clarinettes amorcent une descente à la mesure 83, descente qui se transforme en remontée à la mesure 84, avec les cordes, bassons et hautbois qui emboîtent le pas. Un nouvel accord de septième diminuée marque la mesure 85, puis une autre descente est effectuée aux mesures 86, 87 et 88, jusqu'aux mesures 89 et 90, qui agissent comme résolution cadentielle alors que les timbales annoncent violemment qu'une nouvelle section s'amorcera dès la mesure 91.

Ces montagnes russes constantes assurent une intensité suffisante pour l'équilibre de la pièce. Comme la fin de la première partie suggérait beaucoup d'intensité et de dissonances et comme la deuxième partie démarrait avec une stabilité relative, il était nécessaire de rapidement gagner en intensité pour éviter que l'énergie s'essouffle. De plus, comme il s'agit d'un pont vers la prochaine section, je voulais éviter les phrasés trop longs pour ne pas brouiller la compréhension de l'auditeur par rapport aux moments plus importants de la pièce. C'est pourquoi j'ai opté pour un jeu rapide de montagnes russes.

Une véritable section débute à la mesure 91, construite sur un procédé rythmique qui tronque les accents habituels d'une mesure binaire de 4/4. Les divisions sont d'abord en quatre groupes de trois doubles-croches, avec un accent marqué sur la première double de chaque croche, puis le motif sol dièse – la suit pour remplir le dernier temps de la mesure. Le procédé est repris (mesure 92), mais se termine cette fois avec le motif rythmique sur ré avec la caisse claire et les trombones. Ce modèle d'alternance, réparti sur deux mesures, est répété quatre fois pendant que l'orchestre intègre graduellement un nouveau plan sonore (mesures 95 à 98) jusqu'à une transformation complète vers une ascension musicale (mesures 99 - 100) pour préparer la section suivante.

Sur le plan narratif, cette section revient instaurer une stabilité après la tempête des mesures 83 à 90. L'approche rythmique en regroupement de trois doubles-croches garde le caractère incisif (Figure 7.6 ) alors que la stabilité du passage relève de la répétition du procédé pour 9 mesures de suite (91 à 99).

The image shows a musical score for measures 91 to 99. The score is arranged in a system with seven staves: Tuba (T.), C. C. (Corno Contralto), G. C. (Corno Contralto), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Alto (Alt.), and Violoncello (Vc.). The Tuba part starts at measure 91 with a *ff* dynamic. The C. C. and G. C. parts have rests until measure 92, where they enter with *sf* dynamics. The Vln. I and Vln. II parts start at measure 91 with *ff* dynamics. The Alt. and Vc. parts start at measure 91 with *ff* dynamics. The score shows a rhythmic pattern of three eighth notes followed by a quarter note, with dynamic markings of *ff* and *sf* throughout.

Figure 6.6 Démonstration de l'approche rythmique où un accent se manifeste à chaque groupe de trois doubles-croches avec, au quatrième temps, une alternance entre la cellule motivique de la figure 6.2 et le motif rythmique, sur ré, de la figure 6.4

Le xylophone fait son apparition à la mesure 102. Sa sonorité claire et percussive surgit de l'accord tenu par l'orchestre et attire immédiatement l'attention, ce qui marque parfaitement la transition vers la section C de la deuxième partie. Cette section se veut d'une violence extrême. Elle renferme des accords extrêmement dissonants et remplissant tout le spectre des hauteurs. Construits un intervalle à la fois, principalement de secondes mineures (ou inversées en septièmes majeures ou neuvièmes mineures), de tritons et de tierces mineures, ces accords générèrent jusqu'ici le plus gros sommet de la pièce. Étant donné tout le discours musical qui a

précédé, il était nécessaire de pousser aussi loin pour que l'intensité musicale soit suffisante. Les cordes et le xylophone génèrent du mouvement à travers le tout, remplissant l'espace entre les accords et poussant dans la direction des suivants. Des jeux d'ambitus et de parallélisme permettent de donner des couleurs aux différents accords malgré leur dissonance extrême. La tension augmente encore alors qu'une marche s'amorce à la mesure 108 : et une condensation rythmique se manifeste jusqu'à l'accord le plus intense de toute la section, résolu sur les 17 coups des mesures 116 à 120, martelés à chaque premier temps de chaque groupe de trois triples-croches (à l'image de la Figure 7.6).

La signature rythmique passe de 4/4 à 12/16 afin de faciliter la lecture des musiciens et du chef. En effet, si j'avais gardé une signature rythmique de 4/4, plusieurs de ces coups se seraient placés sur des deuxièmes, troisièmes ou quatrièmes quarts de temps, ce qui aurait rendu la lecture beaucoup plus complexe pour les musiciens et aurait augmenté énormément le risque d'erreur. La signature en 12/16 permet de diviser quatre groupes de trois doubles-croches, de sorte qu'un chef n'a qu'à battre quatre temps par mesure. Les musiciens peuvent donc simplement suivre la nouvelle battue du chef et marteler chaque temps sans avoir à faire de calculs complexes à travers la vitesse effrénée et l'énorme quantité d'énergie accumulée depuis le début de la pièce.

De plus, fait intéressant, dans l'hypothèse où le passage aurait été écrit en 4/4, les 17 coups martelés à chaque groupe de 3 doubles-croches feraient en sorte que le 17<sup>e</sup> se trouverait sur le premier temps de la quatrième mesure de 4/4 (il y a 48 doubles-croches dans 3 mesures de 4/4, et le 17<sup>e</sup> coup arrive sur la 49<sup>e</sup> double-croche, soit le premier temps de la quatrième mesure). C'est dire que malgré la variation rythmique des coups, le tout reste abstraitement encadré dans une structure de 4/4, ce qui donne un poids supplémentaire au 17<sup>e</sup> coup puisqu'il arrive sur un premier temps de mesure. Comme les mesures 104 à 115 sont très intenses, la résolution de cette section se devait de l'être tout autant. Les nombreux coups martelés dans une signature rythmique déphasée du 4/4 me permettaient d'atteindre cette intensité, mais le fait que le dernier coup tombe sur un premier temps d'une mesure de 4/4, soit le temps fort naturel de la mesure, était tout simplement parfait pour assurer l'équilibre dans le chaos musical.

À la suite de cette tempête, les trois dernières mesures (121 à 123) servent de pont vers la troisième partie de l'Ouverture. Le trait musical démarre dans les notes graves pour envoyer à l'auditeur le message que la tension est désormais au neutre, et grimpe rapidement dans le registre aigu des instruments pour signifier qu'elle revient à la charge pour la partie suivante.

Troisième partie				
A	B	C	Cadence	Coda
Mes. 124 – 139	140 – 147	148 – 156	157 – 160	161 – 180

Figure 6.7 Tableau formel de la troisième partie de l'œuvre

Le discours musical regagne immédiatement en intensité. En effet, l'attention est dirigée vers les cuivres qui effectuent un échange rythmique entre trombones et trompettes. Les trombones sont placés sur le ré, en triton avec le centre de gravité harmonique sol dièse, pour donner un poids supplémentaire au passage, alors que les trompettes effectuent un motif si – la dans leur registre aigu, motif qui réfère au la – sol dièse entendu à quelques reprises mais qui procure un effet plus léger et plus espacé compte tenu du ton entre si et la. L'échange entre trompettes et trombones est donc empreint d'une grandeur et d'une lourdeur qui n'ont pas été entendues depuis le début, même si beaucoup de moments d'intensité musicale ont pu être captés par l'auditeur.

The image shows a musical score for measures 124 and 125. It features four staves: two for trumpets (Tpt.) and two for trombones (Tbn. T. and Tbn. B.). The tempo is marked "très marqué (molto marcato)". The trumpets play a motif of Si4-L5 in the treble clef, while the trombones play a motif of Ré3 in the bass clef. The dynamics are marked "ff".

Figure 6.8 démonstration de l'échange entre trombones et trompettes à la mesure 124

Pendant ce temps, les cordes génèrent du mouvement pour éviter une staticité à travers les petits silences et les gestes en croches des trompettes. L'orchestration varie légèrement d'une répétition à l'autre afin d'enrichir le phrasé jusqu'à la mesure 132, où un changement de paradigme s'opère. Les cordes proposent, à l'unisson, un *ostinato* rythmique. Le motif répété est celui du premier temps de la figure 7.8, comme quoi ce segment servait aussi de préparation à celui des mesures 132 et 133. Étant repris sur la note ré, l'*ostinato* n'est pas seulement rythmique, mais aussi harmonique (le ré était la note des trombones au segment précédent). Cela dit, malgré cette obstination, l'auditeur entend tout de même ce nouveau segment comme étant plus stable (et donc plus calme) que le précédent, ce qui aide au relief dynamique sur le plan macroscopique. L'intensité grandit néanmoins à chaque mesure: des ponctuations des trombones, bassons, clarinette basse et cors se condensent en poussant le discours vers la mesure 134 où les cordes remplissent désormais chaque espace de double-croche par un coup d'archet alors que les trombones et la grosse caisse contribuent à insister sur le ré avec leur geste en *crescendo* poussant jusqu'à la mesure 135. Les clarinettes, piccolos et flûtes amorcent une descente en triolets de doubles croches pour ponctuer l'arrivée du nouveau phrasé débutant à la mesure 136.

Ce nouveau phrasé constitue une marche harmonique destinée à signaler le commencement de la section B. On retourne aux accords extrêmement dissonants dès la mesure 140. Cette fois, les accords sont beaucoup plus courts. Compte tenu de leur sonorité caractéristique, ils évoquent immédiatement la section des mesures 104 à 120. Leur brièveté permet d'avoir un rythme beaucoup plus effréné. Une marche en deux temps fait grimper l'intensité aux mesures 142 et 143 puis une autre marche s'effectue aux mesures 144 et 145 jusqu'à l'accord tenu pendant 6 temps aux mesures 145 et 146. Étant le plus long accord du segment, il est aussi le plus extrême (les flûtes et trompettes sont dans leur registre le plus aigu alors que les trombones sont à leur plus grave) avec, en plus, un trait de cors à distance d'un demi-ton (supportés par les hautbois qui renforcent l'harmonique naturelle une octave plus haut pour assurer leur audition à travers le marasme). Cette combinaison en fait le moment le plus puissant de la pièce.

Tout s'arrête brusquement à la mesure 147, alors que tout l'orchestre s'attelle sur la note la, telle une fonction de dominante par rapport au centre de gravité harmonique sol dièse utilisé depuis le début de la pièce, marquant l'arrivée de la section suivante.

Démarrant à la mesure 148, cette section reprend le parcours de la gamme octotonique de la figure 7.3 et l'applique de façon à construire une montée constante jusqu'à la mesure 156. Les instruments d'orchestre entrent un à la suite de l'autre afin de graduellement épaissir la texture pour préparer le geste cadentiel qui s'amorcera à la mesure 157. À cela s'ajoutent clarinettes, hautbois et flûte qui débutent des traits rapides et éclectiques à la mesure 155. Ces traits serviront d'agent déstabilisateur pour tout le geste cadentiel de 157 à 160, pendant que les cordes, cuivres, bassons et caisse claire ponctueront un ralentissement rythmique durant ces mêmes mesures. Ces deux plans sonores enverront donc des informations contradictoires, le premier signifiant l'arrêt du mouvement, l'autre un désordre sous-jacent.

La ponctuation rythmique s'accroît à la mesure 160 pour finalement atterrir à la mesure 161, où la coda, dernier segment de la pièce, s'amorce. En contradiction complète avec le reste de la pièce, cette coda apparaît comme un nouveau monde musical pour l'auditeur. Tout devient très statique et calme, installé sur un accord de sol dièse sans tierce qui apparaît tout de même d'une grande consonance par rapport à la charge à fond de train qu'a constitué la pièce depuis le début. La flûte et le piccolo effectuent un jeu d'octave pour chatouiller l'oreille de l'auditeur, envoyant des petits signaux aigus qui semblent aléatoires (comme une continuation de la dernière section), mais qui ne troublent aucunement le calme généralisé du segment puisqu'ils sont seuls perchés au sommet. Ce calme s'amplifie à la mesure 165 alors que la tierce majeure, si dièse, fait son apparition à la suite d'un jeu de ponctuation de la timbale. Comme il s'agit de la seule tierce majeure mise en évidence à travers l'œuvre, son effet est très puissant et contribue à renforcer la paix intérieure que souhaite évoquer ce passage. Un mouvement parallèle vers un accord de la majeur s'effectue à la mesure 168 pour renforcer davantage l'effet de la tierce majeure, et le tout retourne ensuite au sol dièse majeur à la mesure 168. Un dernier rappel du demi-ton la – sol dièse s'effectue à la mesure 172, aidé par les trompettes en sourdine, redonnant un petit élan de dissonance au discours, avant de retourner à l'accord de

sol dièse sans tierce à la mesure 174. Les dernières mesures servent à éteindre tranquillement le discours. Les instruments se retirent un à la fois jusqu'aux dernières mesures, où seuls la flûte et le piccolo marquent le premier temps de la mesure 180, qui correspond au dernier moment où une note est jouée. L'œuvre se conclut ainsi.

### **Regard critique**

Sous plusieurs aspects, j'estime que cette pièce est la plus aboutie de mon parcours universitaire. Sur le plan de l'orchestration, les variations d'accompagnements sont multiples, plusieurs instruments de familles différentes sont combinés pour former des sonorités distinctes (par exemple, la cellule rythmique de la Figure 7.4 contenant toujours la caisse claire accompagnée des cordes et des trombones) et la ligne directrice musicale voyage souvent à travers l'orchestre sans que l'on perde le fil (les mesures 83 à 90 sont un excellent exemple : l'attention passe rapidement des bois vers les cordes, ensuite chez les cors pour finir avec les timbales). Dans d'autres cas, un même segment mélodique est répété, mais son orchestration propulse le discours vers l'avant (par exemple, aux mesures 28 à 33, où un même motif étalé sur deux mesures est répété à trois reprises avec une orchestration différente). À mon avis, c'est la première œuvre où j'affiche une telle aisance à exploiter les outils sonores de l'orchestre. Une maîtrise que je peux attribuer à mon expérience d'écriture grandissante pour l'orchestre ainsi qu'à ma démarche de chef qui, de son côté, m'aide à visualiser l'orchestre et à comprendre la dynamique humaine qui règne dans cet ensemble.

Sur le plan du développement thématique, cette pièce affiche aussi une maîtrise grandissante de ce concept. J'ai souligné à plusieurs reprises l'importance que j'attribuais aux thèmes reconnaissables à l'oreille et mélodiques au sens de facile à chanter pour une voix humaine. Mes pièces affichaient donc souvent un thème répondant à ces critères. Cette approche pouvait limiter mon processus de composition comme je l'ai soulevé dans la critique de mon premier mouvement. Ici aussi, seul le demi-ton sol dièse - la est utilisé comme cellule de base sur laquelle plusieurs motifs thématiques sont développés. La récurrence du demi-ton assure la cohérence du discours sur le plan macroscopique, mais les différents thèmes dégagés de cette

cellule affichent une plus grande liberté que n'importe quelle autre œuvre présentée dans ce travail. On trouve un thème aux mesures 16 à 19, un autre aux mesures 28 et 29, la cellule inversée aux mesures 40 à 47, une ascension thématique aux mesures 52 à 54, un *ostinato* sur le sol dièse aux mesures 63 à 70 suivi d'un *ostinato* sur le la à la mesure 72, un autre dérivé thématique à la mesure 76 et j'en passe. Le demi-ton est utilisé comme inspiration première et tout le développement mélodique de l'œuvre en découle. L'autre thème rythmique (Figure 7.4), est si bref qu'il peut être utilisé à plusieurs endroits: compléter un passage, interrompre un autre, ponctuer deux phrasés différents. Ce choix de me limiter à de petites cellules m'a permis de créer une riche palette d'utilisations pour combler les différents besoins d'une composition.

Sur le plan harmonique, je crois que cette pièce est moins intéressante que *Les arts univers* et que la nouvelle version de mon premier mouvement. Cela dit, il ne faut pas oublier que le rythme effréné de la pièce implique une difficulté supplémentaire pour garder un discours harmonique riche, et c'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles l'orchestre, à titre compensatoire, occupe une plus grande place comme constituant de composition. De plus, je m'étais fixé comme objectif d'écrire une pièce rapide et puissante, à l'image de mon troisième mouvement symphonique, mais cette fois sans langage harmonique tonal. Je crois pouvoir dire que j'ai réussi cet objectif.

## **Conclusion**

**Vers l'avenir, mise en application de mes acquis**

Lors des premières pages de ce mémoire, j'ai souligné la création de mon ensemble vocal dans le but d'acquérir une expérience en tant que chef. Cet ensemble vocal est aujourd'hui devenu la Société de Concerts de Montréal (SCM), un organisme sans but lucratif dédié aux musiciens de la relève et à la démocratisation de la musique classique. Sa mission se lit comme suit;

*La Société de Concerts de Montréal prend racine dans le foisonnement musical propre à sa ville natale : née du besoin d'augmenter la visibilité des musiciens de la relève, elle se donne pour mission d'offrir de nouveaux espaces et de nouveaux publics à ces nouveaux acteurs de la musique classique et contemporaine.*

*Ainsi, la SCM promeut à la fois les artistes émergents et la démocratisation de la musique classique.*

*Les concerts qu'elle organise mettent en vedette de jeunes musiciens, récemment diplômés ou en fin de parcours de formation, dans le but de leur offrir un cadre où exprimer leur musicalité. La Société agit donc comme un pont entre les lieux de formation et le monde professionnel, afin de donner une voix à ces jeunes artistes talentueux et encore méconnus.*

*Enfin, la SCM travaille à décentraliser la musique classique et contemporaine, en maintenant ses concerts à des prix abordables, et par un choix audacieux de leur emplacement, notamment dans des quartiers défavorisés (Hochelaga-Maisonneuve, Villeray, Parc-Extension, etc.). La configuration des concerts implique également une approche pédagogique et accessible pour présenter le matériel musical au public.*

Source: <http://scmontreal.ca/quisommesnous/mission/>

En tant que fondateur et directeur artistique de la Société de Concerts de Montréal, j'ai donc sous la main un puissant outil pour mettre en application mes apprentissages des trois dernières années, qu'ils soient issus de l'université, de stages, d'expérience professionnelle ou de l'évolution de ma vision de la musique classique à l'intérieur de la société. De plus, le tout ne se fait pas uniquement dans mon intérêt personnel; oui, j'ai la chance de diriger les ensembles présents (chœur) et futurs (orchestre) reliés à la SCM en plus de pouvoir mettre mes

compositions au programme, mais grâce à la philosophie de l'organisme, je peux espérer m'inscrire comme un véritable acteur pour le bien de la musique classique, de sa culture et de sa valorisation au sein de la société.

Aujourd'hui, au moment où j'écris ces lignes, l'organisme est présentement finaliste dans la catégorie « Projets » pour le programme Forces AVENIRS, un regroupement philanthropique qui a pour mission de *reconnaître, honorer et promouvoir l'engagement étudiant dans des projets qui contribuent à la formation de citoyens conscients, responsables, actifs et persévérants, à la fois enracinés dans leur collectivité et ouverts sur le monde* (source: <http://www.forcesavenir.qc.ca/fr>). Les gagnants toucheront des bourses de plusieurs milliers de dollars en plus de bénéficier d'entretiens avec les entreprises qui commanditent le programme, et qui sont donc susceptibles d'appuyer le projet. Que la SCM remporte les honneurs ou non n'importe pas à ce stade-ci, puisque j'estime que le simple fait qu'elle figure parmi les finalistes démontre la pertinence de l'organisme. Mes acquis théoriques en matière de composition importent peu dans la gestion de l'organisme, mais l'organisme reste une opportunité unique pour moi de mettre en application mes apprentissages et mon expérience en tant que jeune musicien professionnel, en plus d'être porteur de deux aspects nécessaires au bien-être de la musique classique, soit le soutien de la relève et la démocratisation de sa culture.

À travers ces objectifs institutionnels, j'ai pu mettre au programme mes compositions à plusieurs reprises durant les concerts passés. Je peux ainsi, du même coup, poursuivre ma démarche de compositeur avec l'assurance d'avoir une plate-forme pour présenter mon matériel à un nouveau public et obtenir l'appréciation et les critiques directement sur le plancher du concert. C'est d'ailleurs l'étape où je crois être rendu dans ma démarche de compositeur: écrire du matériel, le faire jouer en concert et recevoir des commentaires des interprètes et du public dans un processus qui me permettra de me situer en tant qu'artiste. Quelles sont les œuvres qui feront vibrer les gens davantage ? Quelles sont leurs caractéristiques ? Quelle approche harmonique, thématique et formelle ai-je empruntée pour ces œuvres ? C'est un exercice qui peut paraître populiste à première vue, mais je crois tout de

même qu'il est nécessaire pour moi de voir comment les gens réagiront à ma musique. Je resterai libre d'en faire ma propre interprétation.

Le présent travail est surtout axé sur du matériel d'orchestre. Il va sans dire que la vocation de chef d'orchestre m'habite toujours, et qu'il était absolument nécessaire que j'écrive de la musique pour orchestre pour me sécuriser dans cette démarche. Je compte bien entendu terminer ma symphonie, libre des contraintes de temps inhérentes à la maîtrise qui, compte tenu de mes activités professionnelles, de mes chorales, de mes activités entrepreneuriales et de mon apprentissage de la direction, s'est révélée insuffisante pour la mener à terme. Il reste néanmoins que les pièces présentées dans ce mémoire témoignent d'une maturation chronologique certaine de mon métier de compositeur.

Dès le premier mouvement, j'affichais mes désirs de développer un langage harmonique qui m'est propre, une utilisation constante d'éléments thématiques et une considération pour les interprètes et le chef. J'avais aussi mes propres critiques où, dès le premier mouvement, j'évoquais le danger de systématiser mon processus d'écriture. Mes compositions subséquentes démontrent toutes différentes stratégies adoptées pour pousser ma démarche plus loin: l'absence de thème dans mon deuxième mouvement, une multiplicité d'éléments thématiques dans mon troisième mouvement (et les moyens empruntés pour s'éloigner de ces derniers pour des sections contrastantes), jusqu'à l'Ouverture Ambitieuse qui ne contient qu'une cellule thématique avec laquelle je développe une multitude de thèmes. Mon langage harmonique s'est aussi beaucoup développé, tel que le démontre *Les arts univers* et la réécriture de mon premier mouvement, où des harmonies par quintes et par secondes sont explorées, de même que des progressions par mouvements conjoints, l'ajout de notes étrangères et un respect constant de jeux de tensions et de détentes. Mon métier d'orchestrateur s'est aussi beaucoup développé ; mes deux dernières œuvres pour orchestres démontrent, selon moi, une recherche de timbres, de ponctuation et de plans sonores beaucoup plus élaborée que dans mes deux premiers morceaux.

J'attribue cette progression non seulement à mes apprentissages issus de la maîtrise, mais à ma démarche personnelle d'artiste qui s'inscrit dans un cadre plus grand que ce en quoi la maîtrise consistait. En effet, mes cours privés de direction, mes stages et mes visites aux répétitions de l'OUM ont tous contribué à me faire penser, réfléchir et analyser comme un chef. Cet apprentissage est, selon moi, complémentaire à mon parcours de compositeur. Chacune des disciplines a une influence sur l'autre, même si je ne peux pas nécessairement attribuer tous mes choix de composition à l'une ou l'autre. Quelques exemples restent tout de même révélateurs, tel que mon premier mouvement qui contenait plusieurs changements de tempo alors que sa réécriture n'en avait aucun. J'expliquais vouloir chercher des effets similaires sans changements de tempo et souhaiter n'en utiliser un que si j'estimais cela absolument nécessaire pour le bien de la musique. La perspective du chef que j'ai en composant me permet d'instantanément savoir si la partition sera difficile ou non à travailler et de discriminer mes choix en conséquence. Dans ce cas-ci, sachant qu'un changement de tempo peut impliquer des calculs parfois complexes et qu'un orchestre implique de synchroniser le travail de 40, 50 ou 60 musiciens ou même plus, j'ai pu faire un choix éclairé grâce à mon expérience de chef, et juger que la composition, ici, ne gagnait pas à avoir un changement de tempo.

Outre la finition de ma symphonie, mes plans futurs de composition comprennent aussi de nouvelles pièces pour chœur à la fois pour continuer à parfaire mon langage harmonique et pour travailler avec mon ensemble vocal. Ayant le luxe d'avoir un ensemble vocal de haut niveau, l'opportunité doit être saisie. Je souhaite aussi écrire pour de plus petits ensembles. J'ai déjà composé un quatuor de saxophones avant de commencer ma maîtrise, et j'aimerais beaucoup me prêter de nouveau à l'exercice et mettre mon expérience à profit.

Sur un plan plus général, j'aimerais approfondir ma connaissance et ma maîtrise des formes. Je sais que jadis, écrire une sonate, un menuet ou encore une fugue faisait partie de l'apprentissage théorique de tout compositeur. La structure de cours des programmes d'écriture et de composition de l'Université de Montréal ne m'y a pas contraint, me laissant le champ libre pour faire mes propres propositions. Bien que cela comporte son lot d'avantages, j'estime

qu'il est important que je développe ces habiletés. Plusieurs compositeurs ont voulu briser les notions traditionnelles des formes. Pensons à Schönberg, Stravinsky, Boulez, Stockhausen, Ligeti ou Grisey, et nous pouvons même inclure des compositeurs comme Liszt ou Debussy qui, pour leur époque, poursuivaient des objectifs semblables. Cela dit, tous ces compositeurs maîtrisaient tout de même les formes classiques au sens traditionnel du terme, ce qui leur donnait, à mon avis, une meilleure boîte à outils pour créer leurs propres schémas formels. De mon côté, j'estime que j'ai du travail à faire avant de maîtriser ces formes classiques, et je compte y investir de l'énergie dans les mois et années à venir. Je souhaite y aller à mon rythme, libre des contraintes scolaires, faire mes propres recherches, mes propres lectures et un jour, lorsque j'aurai l'impression d'avoir épuisé les ressources que je peux aller chercher par moi-même, je pourrai retourner auprès d'institutions d'enseignement avec de nouvelles questions et des idées beaucoup plus précises pour faire progresser ma démarche de compositeur.

## **Bibliographie**

### **Monographies :**

Horton, J. (2004). *Bruckner's Symphonies: Analysis, Reception and Cultural Politics*. Cambridge, Royaume-Uni : Cambridge University Press.

Hurwitz, D. (2006). *Shostakovich Symphonies and Concertos - An Owner's Manual: Unlocking the Masters Serie*. Pompton Plains, New Jersey, États-Unis : Amadeus Press.

Saito, H. (1956). *The Saito Conducting Method*, trad. F. Torigai (1988). Tokyo, Japon : copublication par Min-On Concert Association et Ongaku No Tomo Sha Corp.

### **Oeuvres musicales inspirantes :**

Bartók, B. (1945). *Concerto pour Orchestre*. Hongrie.

Boudreau, W. (1990). *Golgot(h)a*. Canada.

Bruckner, A. (1873). *3ème symphonie*. Autriche.

Bruckner, A. (1896). *9ème symphonie*. Autriche.

Chostakovich, D. (1957). *11ème symphonie : L'année 1905*. Russie.

Chostakovich, D. (1969). *14ème symphonie*. Russie.

Debussy, C. (1905). *La mer*. France.

Dutilleux, H. (1951). *1re symphonie*. France

Honegger, A. (1943). *3me symphonie: Symphonie Liturgique*. Suisse/France

Liszt, F. (1853). *Sonate en Si mineur*. Hongrie.

Mennin, P. (1973). *8me symphonie*. États-Unis

Mussorgsky, M. (1874). *Tableaux d'une exposition*. Russie.

Penderecki, K. (1980). *Te Deum*. Pologne

Penderecki, K. (1996). *7me symphonie: Les 7 portes de Jérusalem*. Pologne

Schnittke, A. (1974). *1ère symphonie*. Russie.

Tchaïkovsky, P. I. (1885). *Symphonie Manfred*. Russie.

Vivier, C. (1981). *Bouchara*. Canada.

Vivier, C. (1984). *Wo Bist Du Licht!*. Canada.

**Premier mouvement symphonique**

**pour orchestre**

**Instrumentation:**

**2 Flûtes**

**2 Hautbois**

**2 Clarinettes Si bémol**

**2 Bassons**

**4 Cors en Fa**

**3 Trompettes en Do**

**2 Trombones Ténors**

**Trombone Basse**

**Timbales**

**Cymbales frappées**

**Tamtam**

**Grosse caisse**

**Violons I**

**Violons II**

**Altos**

**Violoncelles**

**Contrebasses**

**partition en ut**

# Premier mouvement symphonique

Pascal G.-Berardi

$\text{♩} = 80$   
*mystérieux*

2 Flûtes  
2 Hautbois  
2 Clarinettes Si b  
2 Bassons  
4 Cors en Fa  
3 Trompettes en Do  
2 Trombones Ténors  
Trombone Basse  
Timbales  
Cymbales frappées  
Tamtam  
Grosse Caisse  
Violons I  
Violons II  
Altos  
Violoncelles  
Contrebasses

*p* *mp* *poco* *poco* *simile* *pp*

1er mvt symphonique

10

Cl.

Bas.

Timb.

Vlc.

Cb.

*p*

*poco*

*mp*

*poco*

*poco*

*simile*

*simile*

*poco*

18

Cl.

Bas.

Timb.

Vlc.

Cb.

*poco*

*simile*





1er mvt symphonique

47

Fl.

Htb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb B.

Timb.

Gr.C.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

*ff*

*mf* *p* *ff*

*f*

1)



# 1er mvt symphonique

57 *à 2*

Htb. *f*

Cl. *f*

Bas. *f*

Trb. *f*

Trb. B. *f*

Cymb. *ff*

Gr. C. *p* *mo* *f*

Vln. I *f* *sffz*

Vln. II *f* *sffz*

Alt. *f* *sffz*

Vlc. *f* *sffz*

Cb. *f* *sffz*

**B** ♩ = 68

Fl. *p*

Htb. *p*

Cl. *pp*

Ttam. *f*

Vln. I *p* *pizz.*

Vln. II *p* *pizz.*

Alt. *p*

Vlc. *pp* *pizz.*

Cb. *p*



74

Fl. *f* *à 2*

Hrb. *f* *à 2*

Cl. *f* *à 2*

Bas. *f* *à 2*

Timb.

74

Vln. I *f* *arco*

Vln. II *f* *arco*

Alt. *f*

Vlc. *f*

Cb.

The musical score is written for a full orchestra. The woodwind section (Flute, Horn, Clarinet, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Alto, Viola, Cello) are playing fortissimo (f). The woodwinds are marked *à 2*, indicating two players per part. The strings are playing a complex rhythmic pattern with many triplets. The timpani part is mostly rests. The score is in 4/4 time and features a dynamic of fortissimo (f). The page number 74 is written at the beginning of each system.

1er mvt symphonique

C

$\text{♩} = 90$

Fl. Htb. Cl. Bas.

Vln. I Vln. II Alt. Vcl. Cb.

Fl. Htb. Cl. Bas.

Vln. I Vln. II Alt. Vcl. Cb.

1er mvt symphonique

85

Fl. *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

Htb. *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

Cl. *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

Bas. *ff*

Cors *ff*

Trp. *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

Trb. *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

Trb B. *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

Timb. *ff*

Gr.C. *ff*

85

Vln. I *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

Vln. II *ff*

Alt. *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Vlc. *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Cb. *ff*

1er mvt symphonique

91

Fl. *f* *fff*

Htb. *f* *fff*

Cl. *f* *fff*

Bas. *f* *fff*

Cors *fff* *fff*

Trp. *f* *fff*

Trb. *f* *fff*

Trb B. *f* *fff*

Timb. *fff* *fff*

Gr.C. *p* *mp* *p* *mf* *mp* *f* *mf* *ff* *mf* *mf*

91

Vln. I *f* *fff*

Vln. II *f* *fff*

Alt. *f* *fff*

Vlc. *f* *fff*

Cb. *fff* *fff*

1er mvt symphonique

95

Fl. *subito p*

Htb. *subito p*

Cl. *subito p*

Bas. *subito p*

Cors *subito p*

Trp. *subito p*

Trb. *subito p*

Trb B. *subito p*

Timb. *subito p*

Gr.C. *subito p*

Vln. I *subito p*

Vln. II *subito p*

Alt. *subito p*

Vlc. *subito p*

Cb. *subito p*

1er mvt symphonique

Fl. *ff*

Htb. *ff*

Cl. *ff*

Bas. *ff*

Cors *ff*

Trp. *ff*

Trb. *ff*

Trb B. *ff*

Timb. *ff*

Cymb. *ff*

Gr.C. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Alt. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

*ff*

1er mvt symphonique

102

Fl. *f* *poco* *poco* *simile* *p*

Htb. *f* *poco* *poco* *simile* *p*

Cl. *f* *poco* *poco* *simile* *p*

Bas. *f* *poco* *poco* *simile* *p*

Cors *f* *poco* *poco* *simile* *p*

Trp. *f* *poco* *poco* *simile* *p*

Trb. *f* *poco* *poco* *simile* *p*

Trb. B. *f* *poco* *poco* *simile* *p*

Timb. *p*

Gr.C. *p* *f* *p* *f*

Vln. I *f* *poco* *poco* *simile* *p*

Vln. II *f* *poco* *poco* *simile* *p*

Alt. *f* *poco* *poco* *simile* *p*

Vlc. *f* *poco* *poco* *simile* *p*

Cb. *f* *poco* *poco* *simile* *p*

102

**Deuxième mouvement symphonique**

**pour orchestre**

**Instrumentation:**

**2 Flûtes**

**2 Hautbois**

**2 Clarinettes Si bémol**

**2 Bassons**

**4 Cors en Fa**

**3 Trompettes en Do**

**2 Trombones Ténor**

**Trombone Basse**

**Timbales**

**Glockenspiel**

**Cloches tubulaires**

**Grosse caisse**

**Violons I**

**Violons II**

**Altos**

**Violoncelles**

**Contrebasses**

**partition en ut**

# Deuxième mouvement symphonique

Pascal G.-Berardi

♩ = 70 *lointain, mystérieux*

2 Flûtes

2 Hautbois

2 Clarinettes Si b

2 Bassons

4 Cors en Fa

3 Trompettes en Do

2 Trombones Ténors

Trombone Basse

Timbales

Glockenspiel

Cloches Tubulaires

Grosse Caisse

Violons I

Violons II

Altos.

Violoncelles

Contrebasses

1. *p*

1. *p*

*pp*

*pp* < *mp* > *pp* < *mp* > *pp* < *mp* > *pp*

*pp* < *mp* > *pp* < *mp* > *pp* < *mp* > *pp*

*pp* < *mp* > *pp* < *mp* > *pp* < *mp* > *mp*

*pp* < *mp* > *pp* < *mp* > *pp*

*pp* < *mp* > *pp* < *mp* > *pp* < *mp* > *pp* < *mp* > *pp*

*pp* < *mp* > *pp*



14

Fl. *mf* *p* *mf*

Hrb. *mf*

Cl. *p* *mf*

Bas. *p* *mf*

Cors *ppp* *mf* *ppp* *mf* *p*

Timb.

Glock.

Gr.C. *mf* *pp* *mf*

14

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

**B** un peu plus lent

$\text{♩} = 62$

Fl. *p*

Htb. 1. *p*

Cl. *p*

Bas. *p*

Cors.

Trp. avec sourdine *p*

Trb. B.

Glock.

19

Vln. I *pp*

Vln. II *pizz.* *sfp*

Alt. *sfp*

Vlc. *pizz.* *sfp*

Cb. *Divisi* *p*



2e mvt symp.

6  
32

Fl. *p* *f*

Htb. *p* *f* à 2

Cl. *p* *f* à 2

Bas. *p* *f*

Cors 1. *p* *f*

4. *p* *f*

Trp. 3. 2. 1. *f*

Trb. avec sourdine *p* >

Trb. B. avec sourdine *p* >

Timb. *p*

Glock. 32 *p* *f*

Vln. I *p* > *f*

Vln. II *p* *f*

Alt. *p* > *f*

Vlc. *p* > *f*

Cb. *p* *f*

C

♩ = 92

2e mvt symp.

Trb. *sans sourdine*  
*f*

Trb. B. *sans sourdine*  
*f*

Timb. *f*

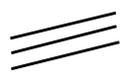
Vln. I *f*

Vln. II *f*

Alt. *f*

Vlc. *f*

Cb. *f*



46

Trb. *f*

Trb. B. *f*

Timb. *sf*

Cl. Tub. *f*

46

Vln. I *sf* *f*

Vln. II *sf* *f*

Alt. *sf* *f*

Vlc.

Cb. *sf*

2e mvt symp.

8 51

Trp. *f* *sf* *f*

Trb. + Trb. B. *sf* *f*

Timb. *sf* *f*

Cl. Tub. *sf*

Vln. I + II *sf* *f*

Alt. *sf* *f*

Vlc. *sf* *f*

Cb. 51 *sf* *f*

D

54 1, 2.

Cors. 3, 4. *f*

Trp. *f*

Trb. + Trbn. B. *f*

Timb. *f*

Vln. I + II 54

Alt. *f*

Vlc. *f*

Cb. *f*

58 E

Htb. *ff* niente

Cl. *ff* niente

Cors *ff* *p* niente *p*

Trp. *ff* niente

Trb. *ff* niente

Trb. B. *ff* niente

Timb. *p*

Cl. Tub. *mf*

58

Vln. I *ff* niente

Vln. II *ff* niente

Alt. *ff* niente

Vlc. *ff* niente

Cb. *ff* *p*

2e mvt symp.

10

1.

*p*

*p*

*p*

Cors

Timb.

Cl. Tub.

66

Cb.

74

*p*

*p*

*ppp*  $\leftarrow$  *mf*  $\rightarrow$  *ppp*

*p*

74

*p*  $\leftarrow$  *mf*  $\rightarrow$  *p*

*ppp*  $\leftarrow$  *mf*  $\rightarrow$  *ppp*

*ppp*  $\leftarrow$  *mf*  $\rightarrow$  *ppp*

pizz. *mf*

*p* arco

Cb.



2e mvt symp.

12  
87

Cl.

Bas.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

87

1.

*p*

1.

*p*

Div.

94

Fl.

Htb.

Cl.

Bas.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

94

*mf*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

Div.

Div.

Div.

2e mvt symp.

101 1.

Fl.

Hrb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Glock.

Cl. Tub.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

1.

*f*

*f*

101  $\flat^{\circ}$

**Troisième mouvement symphonique**

**pour orchestre**

**Instrumentation:**

**2 Flûtes**

**2 Hautbois**

**2 Clarinettes Si bémol**

**2 Bassons**

**4 Cors en Fa**

**3 Trompettes en Do**

**2 Trombones Ténor**

**Trombone Basse**

**Timbales**

**Cymbales frappées**

**Tamtam**

**Xylophone**

**Grosse Caisse**

**Violons I**

**Violons II**

**Altos**

**Violoncelles**

**Contrebasses**

**partition en ut**



14

Fl. *ff* *mp* *f* *ff*

Hrb. *ff* *ff*

Cl. *ff* *p* *f* *ff*

Bas. *ff* *f* *ff*

Cors *ff* *f* *ff*

Trp. *ff* *f* *ff*

Trb. *ff* *f* *ff*

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

Timb. *ff* *p* *f*

Cym.

Tiam

Xyl.

Vln. I *ff* *f* *ff*

Vln. II *ff* *f* *ff*

Alt. *ff* *mp* *f* *ff*

Vic. *ff* *p* *f* *ff*

Cb. *ff* *p* *f* *ff* *f*

3me mvt symp.

A

29

Timb.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vcl.

Cb.

*f*

38

Cors.

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vcl.

Cb.

*f*

*ff*

*p*

*ff*

3me mvt symp.

51

Fl. *ff* *f*

Hrb. *ff*

Cl. *ff* *f*

Bas. *ff* *f*

Cors *ff*

Trp. *ff*

Trb. *ff*

Trb. B. *ff*

Timb. *f*

Cym.

Ttam

Xyl.

Vln. I *ff* pizz.

Vln. II *ff* pizz.

Alt. *ff* pizz.

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

3me mvt symp.

61

Fl.

Cl.

Bas.

Trp.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

*ff*

*f*

70

Cors.

Trp.

Trb.

Trb. B.

*f*

79

Cors.

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Flatterzunge

*f*



3me mvt symp.

B 1,2

Fl. *fff*

Hrb. *fff*

Cl. *fff*

Bas. *fff*

Cors. *fff*

Trp. *fff*

Trb. *fff*

Trb. B. *fff*

Timb. *fff*

Cym.

Ttam

Cse. cl. *fff*

Gr. C. *fff*

Vln. I *fff* 104 arco

Vln. II *fff*

Alt. *fff*

Vlc. *fff*

Cb. *fff*

112

Fl.

Hrb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Cym.

Ttam

Xyl.

Cse. cl.

Gr. C.

112

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

3me mvt symp.

120

Fl.

Hrb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Cym.

Ttam

Xyl.

Cse. cl.

Gr. C.

120

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

C

128

Trp. *f*

Timb. *f*

Cse. cl. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Alt. *f*

Vlc. *f*

Cb. *f*

137

Bas.

Cors.

Trp. *f*

Trb.

Trb. B.

Timb.

137

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Alt. *f*

Vlc. *f*

Cb. *f*

146

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Cse. cl.

Gr. C.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

*f*

156

Fl.

Htb.

Cl.

Bas.

Gr. C.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

*f*



3me mvt symp.

186

Fl.

Hrb.

Cl.

Bas.

à 3

Trp.

Timb.

186

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

200

Cl.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Xyl.

200

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.





231

Fl.

Hrb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Cym.

Xyl.

Cse. cl.

Gr. C.

231

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

*p*

*fff*

*ff*

*p*

*p*

*p*

*p*

3me mvt symp.

**F**

Fl. *p*

Cl. *p*

Bas. *p* *simile*

Gr. C.

*p*

256

Fl. *mf*

Hrb. *p*

Cl. *mf*

Bas. *mf* *simile*

256 *pizz.*

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *p* *pizz.* *mf*

Alt. *p* *mf*

Vcl. *p* *mf*

*p*

268

Fl. *p*

Cl. *p*

Bas. *p*

268 *p* *arco*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Alt. *p*

Vcl. *p*

279

Fl.

Htb.

Cl.

Bas.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

1.

arco

293

Fl.

Htb.

Cl.

Bas.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

*G*

*mf*

*p*

293

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

*mf*

*p*

305

Bas.

Trp.

Timb.

1. avec sourdine

*p*

305

Gr. C.

*p*





380

Cors

Gr. C.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

391

Fl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb. B.

Gr. C.

I 1,2

f

1,2

f

1.

f

1. sans sourdine

f

391

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

arco

401

Fl. *f*

Hrb. *f*

Cl. *f* 1,2

Bas. *f*

Cors *f*

Trp. *f* 1,2 3

Trb. *f*

Trb. B. *f* (8<sup>va</sup>)

Ttam *ff*

Gr. C.

Vln. I *f* 401

Vln. II *f*

Alt. *f*

Vic. *f*

Cb. *f*

413

Fl.  
Htb.  
Cl.  
Bas.  
Cors  
Trp.  
Trb.  
Trb. B.  
Timb.  
Cse. cl.  
Gr. C.  
Vln. I  
Vln. II  
Alt.  
Vlc.  
Cb.

*p*

413

*p*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 413 to 426. It features a full orchestral ensemble including woodwinds (Flute, Horns, Clarinet, Bassoon), brass (Cornets, Trumpets, Trombones, Timpani), and strings (Violins I & II, Viola, Cello). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Measure numbers 413 and 427 are indicated at the beginning and end of the section respectively.

427

Timb.  
Vln. I  
Vln. II  
Alt.  
Vlc.

*p*

*mp*

*mf*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 427 to 436. It features a smaller ensemble including Timpani, Violins I & II, Viola, and Violoncello. The score continues from the previous section. The strings play a rhythmic pattern, and the timpani provides a steady accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). Measure numbers 427 and 436 are indicated at the beginning and end of the section respectively.

**J**

Fl.

Hrb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Cym.

Ttam.

Xyl.

Gr. C.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

1, 2

fff

439

457

Fl.

Hrb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Cym.

Ttam

Xyl.

Gr. C.

457

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

*mf*

*à 3*

474

Fl.

Hrb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Cym.

Ttam

Xyl.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

*fff* *mf* *fff*

3me mvt symp.

489

Fl.

Hrb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Cym.

Ttam

Xyl.

Gr. C.

489

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

505

Fl.

Hrb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Cym.

Ttam.

Xyl.

Cse. cl.

Gr. C.

505

*mp* *ff*

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

3me mvt symp.

517

Fl.

Hrb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Cym.

Ttam

Xyl.

Cse. cl.

Gr. C.

517

*p* *ff*

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

**Les arts univers**

**pour choeur a capella**

**Instrumentation minimale :**

**2 voix de soprano**

**2 voix d'alto**

**2 voix de ténor**

**2 voix de basse**

# Les arts univers

♩ = 68 *rêveur, contemplatif*

Pascal Germain-Berardi

Texte: Sébastien Johnson

*pp*

Sopranos

Con-tre l'or et les ter-res, tra-çons i-ci la li-gne des mon-des.

*pp*

Altos

Con-tre l'or et les ter-res, tra-çons i-ci la li-gne des mon-des.

*pp*

Ténors

Con-tre l'or et les ter-res, tra-çons i-ci la li-gne des mon-des.

*pp*

Basses

Con-tre l'or et les ter-res, tra-çons i-ci la li-gne des mon-des.

6

S *mf* *p* *rit.*

En-sem-ble or long le ter-ri-toire quel-que-part en his-toire

A *mf* *p*

En-sem-ble or long le ter-ri-toire quel-que-part en his-toire

T *mf* *p* *pp*

En-sem-ble or, le ter-ri-toire quel-que-part en his-toire quel-que-part. Qui de

B *mf* *p* *pp*

En-sem-ble or long le ter-ri-toire quel-que-part en his-toire Qui de

12

S

A *p*

gey-ser de chair à la ter-re mè-re, êtres à dé-fendre le dé-

T *p*

8 nous est de où gey-ser de chair à la ter-re mè-re, êtres à dé-fendre le dé-

B *p*

nous, gey-ser de chair, de chair à la ter-re mè-re, êtres à dé-fendre le dé-

18 *p*

S Comme ho - mi - ni - dé bi - pède di - sert, de par le vi - de dé - sert.

A *mf* but des ri - vières, di - sert de par le vi - de dé - sert

T *mf* but des ri - vières,

B *mf* but des ri - vières, *p* La

24 *p*

S La langue en sangles dans cet - te lon - gi - tu - de d'ar - ca - ne dans

A *p* La langue en sangles dans cet - te lon - gi - tu - de d'ar - cane dans

T *p* La langue en sangles dans cet - te lon - gi - tu - de d'ar - cane dans ce - te

B langue en sangles dans cet - te lon - gi - tu - de d'ar - ca - ne, dans ce - te

29 *accel.* ----- ♩ = 80 *f*

S cet - te lon - gi - tu - de d'ar - cane. A - mour c'est nous à ex - plo - rer l'u - ni - vers. Gènes aux

A cet - te lon - gi - tu - de d'ar - cane. A - mour c'est nous à ex - plo - rer l'u - ni - vers.

T lon - gi - tu - de d'ar - cane. A - mour c'est nous à ex - plo - rer l'u - ni - vers. Gènes aux

B lon - gi - tu - de d'ar - cane. A - mour c'est nous à ex - plo - rer l'u - ni - vers.

34 *poco rit.* *ff*  $\text{♩} = 48$  *pp*

S mers, l'art sans mort, mais sommes - nous, mais, mais, sommes-nous un si-

A aux mers, l'art sans mort, mais sommes - nous, mais, mais, sommes-nous un si-

T mers, l'art sans mort, mais sommes - nous, mais, mais, sommes-nous un si-

B sans mort, mais sommes-nous mais, mais, sommes-nous un si-

39 *ff* *p*  $\text{♩} = 120$  *mf*

S len - ce res-sac à la so-li-tu - de. U - ni - vers

A len - ce res-sac à la so-li-tu - de. U - ni - vers. Il y a ces pa -

T len - ce res-sac à la so-li-tu - de. U - ni - vers

B len - ce res-sac à la so-li-tu - de. U - ni - vers

45 *mf* *p*

S

A ys tous con-tem-po - rains pour faire fi, et nous en ces ci-tés,

T fu-

B à l'é-tran-ge vie de l'in-fi - ni Hm

50

S *f*

A *f*

T *f*

B *p* *f*

Quel fra - gi - le dé - funt es le si - lence du com -  
 tures ho - no - rées et mu - ros. Quel fra - gi - le dé - funt est le si - lence du com -

55

S *mp*

A *mp*

T *mp*

B *mp*

Qu'en est - il de la dif - fé - rence à l'o - ri - gi - ne? pau - vre - té ren -  
 mun. Qu'en est - il de la dif - fé - rence à l'o - ri - gi - ne? pau - vre - té ren -  
 mun. Qu'en est - il de la dif - fé - rence à l'o - ri - gi - ne? pau - vre - té ren -  
 mun Qu'en est - il de la dif - fé - rence Si - non la pau - vre - té ren -  
*ralentir*  $\text{♩} = 80$

61

S *pp*

A *pp*

T *pp*

B *pp*

trante au coeur des ma - xi - mes lé - gen - des. Il y a si  
 trante au coeur des ma - xi - mes lé - gen - des. Il y a si peu de l'o - ri -

66

S  
A  
T  
B

Grandes. Ces - sions —  
Grandes. Ces - sions —

8  
peu de l'o - ri - gine dans l'in - dé - pen - dan - ce des sou - ches.  
gine dans l'in - dé - pen - dan - ce des sou - ches.

71

S  
A  
T  
B

— et cré - a - tions sous ces cé - les - tes pro - to -  
— et cré - a - tions sous ces cé - les - tes pro - to -

8  
de lieux ter - re tres  
de lieux ter - res - tres

77

S  
A  
T  
B

coles. Sommes-nous tous l'homme qui de son ar - me d'hast meurt la rai-son du  
coles. Sommes-nous tous l'homme qui de son ar - me d'hast meurt la rai-son du

8  
Sommes - nous tous l'homme qui de son ar - me d'hast meurt la rai-son du  
Sommes - nous tous l'homme qui de son ar - me d'hast meurt la rai-son du

*mf* *f* *mf* *f*

83

S  
vaste \_\_\_\_\_ cette o - ri-gine du vent. \_\_\_\_\_ L'id-é - al en tris - tesse à la cry - pte des sour - ces. *p*

A  
vaste \_\_\_\_\_ cette o - ri-gine du vent. \_\_\_\_\_ L'i-dé-al en tris - tesse à la cry - pte des sour - ces. *p*

T  
(bruit de vent) (+ alto 2 + basse 1) *p*  
vaste \_\_\_\_\_ fff - fff - fff - fff - fff - fff

B  
vaste \_\_\_\_\_ cette o - ri-gine du vent. \_\_\_\_\_ L'i-dé-al en tris - tesse à la cry - pte des sour - ces. *p*

89

S  
Ou sommes-noustous l'homme comme so - lide au ventre pé - nom - bre de peu - ples.

A  
Ou sommes-noustous l'homme comme so - lide au ventre pé - nom - bre de peu - ples.

T  
Ou sommes-noustous l'homme comme so - lide au ventre pé - nom - bre de peu - ples.

B  
(basse 1 + basse 2)  
fff - fff - fff - fff pé - nom - bre de peu - ples.

95

S  
Al-vé - oles é - par - gnés où la dif - fé - rence est pa - role dans la ré - vo - lu - tion

A  
Al-vé - oles é - par - gnés où la dif - fé - rence est pa - role dans la ré - vo - lu - tion

T  
Al-vé - oles é - par - gnés où la dif - fé - rence est pa - role dans la ré - vo - lu - tion

B  
Al - vé - oles é - par - gnés où la dif - fé - rence est pa - role dans la ré - vo - lu - tion

100

S Il y a - vait ce jour où nous te -

A lourde du sa - bot des â - ges. Il y a - vait ce jour

T 8 lourde du sa - bot des â - ges. Il y a - vait ce jour

B lourde du sa - bot des â - ges. Il y a - vait ce

104 *f* *p*  $\text{♩} = 60$

S nions cette o - deur qui nous con - naît, cette o - deur qui nous con - naît.

A où nous te - nions cette o - deur qui nous con - naît, cette o - deur qui nous con - naît.

T 8 où nous te - nions cette o - deur qui nous con - naît, cette o - deur qui nous con - naît.

B jour où nous te - nions cette o - deur qui nous con - naît, cette o - deur qui nous con - naît.

109 *ff* *accel.*  $\text{♩} = 70$  *rit.*

S Un re - flet de nais - san - ce dans la gra - vi - té de l'in - tel - li - gen -

A Un re - flet de nais - san - ce dans la gra - vi - té de l'in - tel - li - gen -

T 8 Un re - flet de nais - san - ce dans la gra - vi - té de l'in - tel - li - gen -

B Un re - flet de nais - san - ce dans la gra - vi - té de l'in - tel - li - gen -

115  $\text{♩} = 60$  *p* *accel.*  $\text{♩} = 90$  *f* *ff*

S  
ce. Et ces lieux pri - maires de sang main - te - nant cal - caire, tout fait de mé-

A  
ce. Et ces lieux pri - maires de sang, cal - caire, tout fait de mé-

T  
ce. Et ces lieux pri - maires de sang, cal - caire, tout fait de mé-

B  
ce. Et ces lieux pri - maire de sang main - te - nant cal - caire, tout fait de mé-

121 *fff*  $\text{♩} = 70$  *p*

S  
moire ar - gile, seul dans l'en-semble, seul dans l'en-semble, cré - er la piè - ce nou - velle. Et

A  
moire ar - gile, seul dans l'en-semble, seul dans l'en-semble, cré - er la piè - ce nou - velle. Et

T  
moire ar - gile — seul dans l'en-semble, seul dans l'en-semble, cré - er la piè - ce nou - velle. Et

B  
moire ar - gile seul dans l'en-semble, seul dans l'en-semble, cré - er la piè - ce nou - velle. Et

127 *ralentir un peu*  $\text{♩} = 66$  *mp*

S  
là, qui de nous est seul et de eux, où sommes - nous la

A  
là, qui de nous est seul et de eux, où sommes - nous la

T  
là, qui de nous est seul et de eux, où sommes - nous la

B  
là, qui de nous est seul et de eux, où sommes - nous la

134 *p* *pp*

S terre, la gra - ve - lure, sa - pien, les arts u -

A terre, la gra - ve - lure, sa - pien, les arts u -

T terre, la gra - ve - lure, sa - pien, les arts u -

B terre, la gra - ve - lure sa - pien, les arts u -

141 *ralentir jusqu'à la fin*

S - ni - vers.

A - ni les arts u - ni - vers, les arts u - ni - vers.

T - ni les arts u - ni - vers, les arts u - ni - vers.

B - ni les arts u - ni - vers, les arts u - ni - vers, les arts u - ni - vers, u - ni - vers.

**Premier mouvement symphonique révisé**

**pour orchestre**

**Instrumentation:**

**2 Flûtes**

**2 Hautbois**

**2 Clainettes Si bémol**

**2 Bassons**

**4 Cors en Fa**

**3 Trompettes en Do**

**2 Trombones Ténor**

**Trombone Basse**

**Timbales**

**Xylophone**

**Glockenspiel**

**Tamtam**

**Grosse caisse**

**Violons I**

**Violons II**

**Altos**

**Violoncelles**

**Contrebasses**

**partition en ut**

# 1er mouvement symphonique révisé

Pascal G.-Berardi

Lourd, mystérieux  $\text{♩} = 50$

2 Flûtes

2 Hautbois

2 Clarinettes Si b

2 Bassons

4 Cors en Fa

3 Trompettes en Do

2 Trombones Ténor

Trombone Basse

Timbales

Xylophone

Glockenspiel

Tamtam

Grosse Caisse

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Contrebasses

*p*

*p*

*p*

*p*

1. avec sourdine

*p*

3. avec sourdine

*p*

*pp*

*p*

*p*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony. The title is '1er mouvement symphonique révisé' by Pascal G.-Berardi. The tempo and mood are 'Lourd, mystérieux' with a quarter note equal to 50 beats. The score is for a full orchestra. The instruments listed on the left are: 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets in B-flat, 2 Bassoons, 4 Horns in F, 3 Trumpets in C, 2 Tenor Trombones, 1 Bass Trombone, Timpani, Xylophone, Glockenspiel, Tam-tam, Large Drum, Violins I, Violins II, Violas, Violoncelles, and Double Basses. The music is in 4/4 time. The flute part starts with a dynamic of *p* and has a crescendo. The oboe and bassoon parts also start with *p* and have a triplet of eighth notes. The horn part has a dynamic of *p* and includes markings for '1. avec sourdine' and '3. avec sourdine'. The large drum part has a dynamic of *pp*. The string parts (Violoncelles and Contrebasses) start with a dynamic of *p*.

Fl.

Htb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Xyl.

Glock.

Ttam

Gr. C.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

*p*

*1. avec sourdine*

*p*

*avec sourdine*

*p*

*mp* *pp* *mp* *pp*

*p*

1er mvt symp. rév

This musical score is for the first movement of a symphony, titled "1er mvt symp. rév". It is a three-page score, with this being page 3. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Flute (Fl.):** Features a melodic line with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) at the beginning.
- Horn (Htb.):** Provides harmonic support with sustained notes and some melodic fragments.
- Clarinet (Cl.):** Plays a rhythmic, eighth-note pattern.
- Bassoon (Bas.):** Plays a low, sustained melodic line.
- Cornet (Cors):** Two staves, mostly silent with some melodic fragments.
- Trumpet (Trp.):** Two staves, mostly silent.
- Trumpet (Trb.):** One staff, mostly silent.
- Trumpet (Trb. B.):** One staff, playing a melodic line with the instruction *avec sourdine* (with mutes) and a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).
- Timpani (Timb.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Xylophone (Xyl.):** Silent.
- Glockenspiel (Glock.):** Silent.
- Tam-tam (Ttam):** Silent.
- Grande Cymbale (Gr. C.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *mp* and *pp* (pianissimo).
- Violin I (Vln. I):** Features a melodic line with dynamic markings of *ff* and *pp*.
- Violin II (Vln. II):** Provides harmonic support with sustained notes.
- Alto (Alt.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Viola (Vlc.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Celli (Cb.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.

The score includes various musical notations such as dynamics (*ff*, *mp*, *pp*), articulation (*avec sourdine*), and phrasing slurs. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.



1er mvmt symp. rév.

18

Fl.

Htb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Xyl.

Glock.

Tam

Gr. C.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

*p*

*p*

*p*

*p*

*avec sourdine*

*p*

*p*

*mp*

*mf*

*mf*

*pizz.*

*mf*

*arco*

*pizz.*

*arco*

*pizz.*

*arco*





31

Fl. *f* *fff* C *vif, marqué*

Htb. *f* *fff*

Cl. *f* *fff*

Bas. *f* *fff*

Cors *sf* *fff*

Trp. *f* *fff*

Trb. *f* *fff*

Trb. B. *f* *fff*

Timb. *fff* *mp sf sf sf*

Xyl.

Glock.

Ttam *ff*

Gr. C. *f*

Vln. I 31 *fff* *f*

Vln. II *fff* *f*

Alt. *fff* *mf sf sf sf*

Vlc. *fff* *mf sf sf sf*

Cb. *fff* *mf sf sf sf*





42

Fl.

Htb.

Cl.

Bas.

Cors

avec sourdine

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Xyl.

Glock.

Ttam

Gr. C.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

*sf*

*ff*

*f*

1.

3

3

3

3

44

Fl.

Htb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb. *avec sourdine*

Trb. B. *mf* *avec sourdine*

Timb. *mf*

Xyl. *ff*

Glock.

Ttam

Gr. C. *44*

Vln. I *f sf sf sf*

Vln. II *f sf sf sf*

Alt. *f sf sf sf*

Vlc. *f sf sf sf*

Cb. *f sf sf sf*



This page of a musical score, page 14, features the first movement of a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Htb. (Horn), Cl. (Clarinet), Bas. (Bassoon), Cors (Cor Anglais), Trp. (Trumpet), Trb. (Trombone), Trb. B. (Trombone Bass), Timb. (Timpani), Xyl. (Xylophone), Glock. (Glockenspiel), Tam (Tam-tam), Gr. C. (Grand Cymbal), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Alt. (Alto), Vlc. (Viola), and Cb. (Cello). The score begins at measure 48. The Flute and Horn parts have long melodic lines with slurs. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, with the strings providing a steady accompaniment. The percussion instruments, including the timpani and cymbals, are mostly silent on this page. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The score is written in black ink on a white background.

**D**

Fl.

Htb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Xyl.

Glock.

Ttam

Gr. C.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

*ffz*

*ffz*

*ffz*

*ffz*

*très appuyé*

*ff*

*très appuyé*

*ff*

50

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

54

Fl.

Htb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Xyl.

Glock.

Ttam

Gr. C.

54

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

*ffz*

*ffz*

à 2

*mf*

58

Fl.

Htb.

Cl.

Bas.

Cors

Trp.

Trb.

Trb. B.

Timb.

Xyl.

Glock.

Ttam

Gr. C.

58

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

1 2 3 4 1 2 3 4



**Ouverture ambitieuse**

**pour orchestre**

**Instrumentation:**

**Piccolo (2<sup>e</sup> flûte)**

**2 Flûtes**

**2 Hautbois**

**2 Clarinette Si bémol**

**Clarinette Basse**

**2 Bassons**

**4 Cors en Fa**

**3 Trompettes en Do**

**2 Trombones Ténor**

**Trombone Basse**

**Tuba**

**4 Timbales**

**Xylophone**

**Cymbales frappées**

**Cymbales suspendues**

**Caisse Claire**

**Grosse Caisse**

**Violons I**

**Violons II**

**Altos**

**Violoncelles**

**Contrebasses**

**partition en ut**



Musical score for measures 8-12. The score includes parts for Flute (Fl.), Bassoon (Bas.), Trumpet (Trp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Alto Saxophone (Alt.), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.). The music is in 2/4 time and features dynamic markings such as *sf*, *f*, *mp*, and *p*. A *pizz.* marking is present in the Viola part at measure 10.

Musical score for measures 13-17. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Horn (Hrb.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. B.), Bassoon (Bas.), Timpani (Timb.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Alto Saxophone (Alt.), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.). The music is in 2/4 time and features dynamic markings such as *mp*, *f*, and *p*. A section marked 'A' begins at measure 13. Performance instructions include *ordinario*, *arco*, *f*, and *Div.* (divisi).



**B**

Picc. *sf*

Fl. 1. *sf*

Hrb. *sf*

Cl. *sf* à 2

Cl. B. *sf*

Bas. 1. *sf*

Cors. *sf* à 2

Trp. *sf* sans sourdine

Trb. T. *f* *sf*

Trb. B. *f* *sf*

Tub. *f* *sf*

Timb. 3 *f*

Cymb. Sus. *mp* *mf*

Cse. Cl. *sf*

Gr. C. *mf*

Vln. I 28 *sf*

Vln. II *sf*

Alt. *pizz.*

Vic. *pizz.*

Cb. *pizz.*



This page of the musical score, page 6, covers measures 38 through 40 of the Overture Ambitieuse. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The woodwind section includes Flute (Fl.), Horns (Hrb.), Clarinet in C (Cl.), Clarinet in Bass (Cl. B.), Bassoon (Bas.), Cor Anglais (Cors), Trumpet (Trp.), Trombone I (Trb. T.), Trombone II (Trb. B.), and Tuba (Tub.). The percussion section includes Timpani (Timb.) and Cymbals (Cse. Cl.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vic.), and Cello (Cb.).

Measure 38 begins with a dynamic marking of *f* (forte). The woodwinds and strings play rhythmic patterns, with the Clarinet in C and Bassoon featuring triplet figures. The Flute and Horns have rests. The strings play a steady eighth-note accompaniment. Measure 39 continues the rhythmic patterns, with the Flute and Horns entering with a melodic line marked *sf* (sforzando). Measure 40 concludes the page with a final *sf* dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

41

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Hrb. *mf* 1. *mf*

Cl. *mf* à 2 *mf*

Cl. B. *mf*

Bas. *mf*

Cors *mf* à 2 *mf*

Trp. *mf*

Trb. T.

Trb. B.

Tub.

Timb. *mf*

Cse. Cl. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Alt. *mf*

Vic. *mf*

Cb. *mf*

This page of the musical score, titled "Overture Ambitieuse", covers measures 44 to 46. The score is arranged for a large symphony orchestra. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. B.), Bass (Bas.), Cors (two parts), Trumpet (Trp.), Trumpet I (Trb. I.), Trumpet II (Trb. B.), Tuba (Tub.), Timpani (Timb.), Cymbals (Cse. Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Alto (Alt.), Viola (Vlc.), and Cello (Cb.).

Measure 44 begins with a forte (*sf*) dynamic. The Piccolo, Flute, and Clarinet parts feature rapid sixteenth-note passages, many of which are grouped in triplets. The Horn and Bass Clarinet parts play sustained chords. The Bass and Bass Clarinet parts have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cymbals play a steady pattern of eighth notes. The Violin I, Violin II, Alto, Viola, and Cello parts play a melodic line with eighth notes. The Trumpet I part has a melodic line with eighth notes. The Trumpet II, Tuba, and Timpani parts are mostly silent in this measure.

Measure 45 continues the orchestration. The Piccolo, Flute, and Clarinet parts continue their rapid sixteenth-note passages. The Horn and Bass Clarinet parts play sustained chords. The Bass and Bass Clarinet parts have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cymbals play a steady pattern of eighth notes. The Violin I, Violin II, Alto, Viola, and Cello parts play a melodic line with eighth notes. The Trumpet I part has a melodic line with eighth notes. The Trumpet II, Tuba, and Timpani parts are mostly silent in this measure.

Measure 46 concludes the page. The Piccolo, Flute, and Clarinet parts continue their rapid sixteenth-note passages. The Horn and Bass Clarinet parts play sustained chords. The Bass and Bass Clarinet parts have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cymbals play a steady pattern of eighth notes. The Violin I, Violin II, Alto, Viola, and Cello parts play a melodic line with eighth notes. The Trumpet I part has a melodic line with eighth notes. The Trumpet II, Tuba, and Timpani parts are mostly silent in this measure.









63

Picc. *f*

Fl. *f* à 2

Hrb. *f* à 2

Cl. *f* à 2

Cl. B. *sf sf sf sf sf sf sf sf*

Bas. *sf sf sf sf sf sf sf sf*

Cors *f*

Trb. T. *f* à 2

Trb. B. *f*

Timb. *f*

Cse. Cl.

63

Vln. I

Vln. II

Alt. *arco*

Vlc. *arco*

Cb. *arco pizz. arco*

66

Fl. *mp* *sfz*

Hrb. *mp* *sfz*

Cl. *mp* *sfz* 1.

Cl. B. 1.

Bas. 1.

Cors  
à 2 *avec sourdine* *p* *sfz* *p* *sfz* *sfz*

à 2 *avec sourdine* *p* *sfz* *p* *sfz* *sfz*

à 2 *avec sourdine* *p* *sfz*

Trp. *p* *sfz*

Trb. T. *avec sourdine* *sfz*

Trb. B. *avec sourdine* *sfz*

Timb.

66

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vic.

Cb. *pizz.*







85

Fl.

Hrb.

Cl.

Cl. B.

Bas.

Cors

Trp.

Trb. T.

Trb. B.

Tub.

Timb.

Gr. C.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vic.

Cb.

*mf*

*ff*

*f*

*p*

*ff*

*arco*

*arco*

*à 2*

*à 2*

*3*

*3*

*3*

*3*

*3*

*3*

This page of the musical score for 'Ouverture Ambitieuse' features a variety of instruments. The Flute (Fl.) part begins with a first ending bracket (F 1.) and plays a melodic line with a forte (*ff*) dynamic. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Cl. B.) parts enter with a rhythmic accompaniment, also marked *ff*. The Bass (Bas.) part provides a low-frequency accompaniment. The Horns (Cors) and Trumpets (Trp.) play a rhythmic pattern, with the Horns marked *ff* and the Trumpets marked *sf*. The Trombones (Trb. T. and Trb. B.) and Tuba (Tub.) parts play a rhythmic accompaniment, with the Trombones marked *sf* and the Tuba marked *ff*. The Timpani (Timb.) part plays a rhythmic accompaniment marked *ff*. The Cymbals (Cse. Cl. and Gr. C.) play a rhythmic accompaniment, with the Cymbals marked *sf* and the Gr. C. marked *mf, ff*. The Violins (Vln. I and Vln. II) and Viola (Vlc.) parts play a melodic line with a forte (*ff*) dynamic. The Cello (Cb.) part plays a rhythmic accompaniment marked *ff*. The score includes various dynamics such as *ff*, *sf*, *mf*, and *mf, ff*, and includes markings for first and second endings (à 2).





**G**

Fl.  
Hrb.  
Cl.  
Cl. B.  
Bas.  
Cors  
Trp.  
Trb. T.  
Trb. B.  
Tub.  
Timb.  
Xyl.  
Gr. C.  
Vln. I  
Vln. II  
Div.  
Alt.  
Div.  
Vic.  
Cb.

104

*ff*

This page of the musical score, titled "Ouverture Ambitieuse", covers measures 108 through 111. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Measures 108-111, featuring a melodic line with a fermata in measure 109.
- Hrb.** (Horn): Measures 108-111, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Cl.** (Clarinet): Measures 108-111, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Cl. B.** (Bass Clarinet): Measures 108-111, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Bas.** (Bassoon): Measures 108-111, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Cors.** (Trumpet): Measures 108-111, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Trp.** (Trumpet): Measures 108-111, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Trb. T.** (Tenor Trombone): Measures 108-111, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Trb. B.** (Bass Trombone): Measures 108-111, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Tub.** (Tuba): Measures 108-111, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Timb.** (Timpani): Measures 108-111, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Xyl.** (Xylophone): Measures 108-111, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vln. I** (Violin I): Measures 108-111, playing a melodic line with a fermata in measure 109.
- Vln. II** (Violin II): Measures 108-111, playing a melodic line with a fermata in measure 109.
- Alt.** (Viola): Measures 108-111, playing a melodic line with a fermata in measure 109.
- Vic.** (Violoncello): Measures 108-111, playing a melodic line with a fermata in measure 109.
- Cb.** (Double Bass): Measures 108-111, playing a melodic line with a fermata in measure 109.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first measure (108) begins with a fermata over the first measure, which then leads into the main melodic lines for the woodwinds and strings. The second measure (109) features a prominent fermata across all parts, creating a moment of suspension. The third and fourth measures (110 and 111) continue the melodic and harmonic development of the passage.

112

Fl.

Hrb.

Cl.

Cl. B.

Bas.

Cors

Trp.

Trb. T.

Trb. B.

Tub.

Timb.

Xyl.

Cse. Cl.

Gr. C.

112

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vlc.

Cb.

*f*

*mp*

*f*

116

Fl. *fff*

Hrb. *fff*

Cl. *fff*

Cl. B. *fff*

Bas. *fff*

Cors *fff*

Trp. *fff*

Trb. T. *fff*

Trb. B. *fff*

Tub. *fff*

Timb. *fff*

Gr. C. *fff*

Vln. I *fff*

Vln. II *fff*

Alt. *fff* *tutti*

Vlc. *fff*

Cb. *fff*

120 H

Fl. *mf* *ff*

Hrb. *mp* *ff*

Cl. *mp* *ff*

Cl. B. *mp* *ff*

Bas. *mp* *ff*

Cors

Trp.

Trb. T.

Trb. B.

Tub.

Timb.

Cymb. Sus. *mf*

Gr. C.

Vln. I *mf* *ff* arco

Vln. II *pizz.* *mf* *ff* arco

Alt. *mp* *ff* arco

Vlc. *pizz.* *mp* *ff*

Cb.



This page of the musical score covers measures 128 to 131. The instrumentation includes Flute (Fl.), Horns (Hrb.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. B.), Bassoon (Bas.), Cors, Trumpets (Trp.), Trombones (Trb. T. and Trb. B.), Tubas (Tub.), Timpani (Timb.), Cymbals (Cymb. Fr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Alto (Alt.), Viola (Vic.), and Cello (Cb.).

Measures 128-131 are marked with a dynamic of *sf* (sforzando). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as accents and slurs. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the brass instruments provide harmonic support and melodic lines. The strings are marked with *sf* and play a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds play a melodic line with various articulations. The brass instruments play a rhythmic pattern of eighth notes. The timpani play a rhythmic pattern of eighth notes. The cymbals play a rhythmic pattern of eighth notes. The violins play a melodic line with various articulations. The alto plays a melodic line with various articulations. The viola plays a rhythmic pattern of eighth notes. The cello plays a rhythmic pattern of eighth notes.

132

Picc. Fl. Htb. Cl. Cl. B. Bas. Cors à 2 Trp. Trb. T. Trb. B. Tub. Timb. Gr. C.

132

Vln. I Vln. II Alt. Vic. Cb.



1

Fl. *sf* *ff*

Hrb. *sf* *ff*

Cl. *sf* *ff*

Cl. B. *sf* *ff*

Bas. *ff*

Cors *sf* *ff*

Trp. *ff* sans sourdine

Trb. T. *ff* sans sourdine

Trb. B. *ff*

Tub. *ff*

Timb. *ff*

Gr. C. 140 *f* *ff*

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *f* *ff*

Alt. *f* *ff*

Vic. *f* *ff*

Cb. *f* *ff*



This page of the musical score, titled "Overture Ambitieuse", covers measures 150 to 154. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 150, marked with a first ending bracket and a forte (*f*) dynamic. The Piccolo (Picc.) and Flute (Fl.) parts play a melodic line with slurs and accents. The Horns (Hrb.) and Clarinets (Cl.) provide harmonic support. The Bassoon (Bas.) and Trumpets (Trb. T. and Trb. B.) play a rhythmic accompaniment. The Trombones (Tub.) and Timpani (Timb.) are silent in this section. The Violins (Vln. I and Vln. II) and Viola (Vic.) play a melodic line, while the Cello (Cb.) provides a bass line. The score concludes at measure 154 with a final cadence.



157

Fl.

Hrb.

Cl.

Cl. B.

Bas.

Cors

Trp.

Trb. T.

Trb. B.

Tub.

Timb.

Cse. Cl.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vic.

Cb.

à 2

*f*

Detailed description: This page of a musical score for 'Ouverture Ambitieuse' covers measures 157 to 160. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes Flute (Fl.), Horns (Hrb.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. B.), Bassoon (Bas.), and Cor Anglais (Cors). The brass section consists of Trumpets (Trp.), Trombones (Trb. T. and Trb. B.), Tubas (Tub.), and Timpani (Timb.). The string section includes Cymbals (Cse. Cl.), Violins I and II (Vln. I and Vln. II), Viola (Vic.), and Cello/Double Bass (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 157 features a complex woodwind texture with triplets and sixteenth-note patterns. The brass section has a more rhythmic, block-like accompaniment. The strings provide a steady harmonic foundation. Dynamics include a forte (*f*) marking in measure 157. A 'à 2' marking is present above the first trumpet staff in measure 158. The page number '157' is written at the top left of the first staff.





