

Université de Montréal

***Une approche interdisciplinaire en composition musicale ;
Dialogues et inspirations entre musique folklorique, textualité et arts visuels***

par Jason Milan Ghikadis

Composition Instrumentale, Faculté de musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maitrise en Composition Instrumentale.

Janvier, 2017

© Jason Milan Ghikadis, 2017

Résumé

Ce mémoire décrit une approche interdisciplinaire transposée à la composition musicale, s'appuyant sur le texte et les arts visuels, en passant par des principes humanistes. L'interdisciplinarité artistique est élaborée dans trois sections : premièrement, *les arts visuels comme guide sonore* explore les liens théoriques, esthétiques et philosophiques entre la musique et les arts visuels. Deuxièmement, *la textualité à l'œuvre musicale* élabore l'importance des mots et du langage comme guides aidant le compositeur et l'auditeur dans l'expérience musicale. Troisièmement, *musique inclusive* examine la musique folklorique et d'autres techniques de composition musicale avec l'intention de communiquer et de transmettre un message précis à l'auditeur. Ces trois idées sont ensuite appliquées dans une analyse détaillée de mes compositions musicales écrites dans le cadre de la maîtrise sous la supervision de Denis Gougeon.

Mots-clés : composition, musique folklorique, interdisciplinarité, texte, poésie, arts visuels, humanisme, graphisme.

Abstract

This memoir describes an interdisciplinary approach to musical composition using text and visual arts based on the principles of humanism. Artistic interdisciplinarity is elaborated in three sections: Firstly, *Visual Arts as a Sonic Guide* explores the theoretical, esthetic, and philosophical connections between music and visual arts. Secondly, *The Textuality of the Musical Work* elaborates the importance of words and language to lead the composer and the listener within the musical experience. Thirdly, *Inclusive Music* examines folkloric music and other compositional techniques that possess the intention of communicating and transmitting a specific message to the listener. These three ideas are then applied in a detailed analysis of my musical compositions written during the frame of my master's under the supervision of Denis Gougeon.

Keywords : composition, folkloric music, interdisciplinarity, accessibility, communication, text, poetry, visual arts, humanism, graphic design.

Table des matières

1. Introduction	p.1
2. Cadre Conceptuel	p.5
2.1 Historique	p.5
2.1.1 Influence du poème symphonique sur l'interdisciplinarité	p.5
2.1.2 <i>Gesamkunstwerk</i> et l'œuvre d'art total	p.6
2.1.3 Synesthésie et découvertes cognitives	p.7
2.1.4 Humanisme et <i>Nécessité intérieure</i>	p.9
2.2 La musique inclusive	p.11
2.3 Interdisciplinarité, multidisciplinarité et transdisciplinarité	p.13
3. Interdisciplinarité en composition musicale	p.18
3.1 Les arts visuels comme guide sonore ; <i>Espaces de dialogue entre le visuel et la musique</i>	p.20
3.1.1 Langage commun entre le visuel et la musique	p.20
3.1.2 La partition graphique	p.21
3.1.2.1 Le rythme visuel	p.24
3.1.2.2 Peinture polyphonique	p.26
3.1.3 Le pouvoir de la suggestion visuelle	p.27
3.2 La textualité à l'œuvre musicale; <i>Espaces de dialogue entre le texte et la musique</i>	p.29
3.2.1 Le texte comme outil d'accessibilité à la musique	p.29
3.2.2 Entre texte et musique	p.30
3.2.3 Interaction entre le texte et l'imagerie visuelle	p.31
3.2.4 Narration et orientation de l'écoute	p.33

3.3	Musique <i>inclusive</i>	p.34
3.3.1	Des influences folkloriques	p.34
3.3.1.1	Définition de la musique folklorique	p.34
3.3.1.2	Principes et valeurs gouvernant la musique folklorique	p.36
3.3.1.3	La musique modale, un espace entre musique contemporaine et folklorique	p.37
3.3.2	Le Rythme comme composante unificatrice	p.38
3.3.2.1	La source rythmique et l' <i>ostinato</i>	p.38
3.3.2.2	La polyrythmie; un dialogue rythmique	p.40
4.	Répertoire	p.42
4.1	Analyse détaillée de la pièce <i>PHENIX</i>	p.45
4.1.1	Introduction	p.46
4.1.2	Instrumentation, schéma formel et structure d'analyse	p.47
4.2	Dialogue entre musique et visuel	p.49
4.2.1	Imagerie visuelle évoquée par la proposition musicale	p.49
4.2.1.1	Éléments folkloriques visuels	p.50
4.2.1.2	Atmosphère et textures	p.50
4.2.1.3	Le feu comme métaphore musicale	p.53
4.2.2	Accompagnement visuel comme <i>carte sonore</i>	p.55
4.3	Construction musicale	p.62
4.3.1	Éléments folkloriques musicaux	p.62
4.3.2	L'accord <i>Phenix</i>	p.65
4.4	Le texte	p.73
4.4.1	La direction narrative et la légende du Phénix	p.73
4.4.2	Paroles symboliques et imagées	p.74
4.4.3	Mantras	p.75
5.	Analyse de <i>Home is in the heart</i>	p.77
6.	Analyse de <i>8 tableaux pour l'infini</i>	p.81
7.	Analyse de <i>The Dance of the Joyous Absurdity</i>	p.86
	Conclusion	p.91
	Bibliographie	p.93

Liste des Figures

- Fig. 1. Processus créatif dans une discipline précise.*
- Fig. 2. Processus créatif multidisciplinaire*
- Fig. 3. Processus créatif transdisciplinaire*
- Fig. 4. Processus créatif interdisciplinaire*
- Fig. 5. Schéma avec exemples de fusions interdisciplinaires en musique, texte et arts visuels*
- Fig. 6. Quelques termes en commun entre les arts visuels et la musique*
- Fig. 7. Kandinsky, Wassily. Point et ligne sur plan, p.54*
- Fig. 8. Paul Klee, dessin à 2 voix*
- Fig. 9. Exemples d'épaisseur de la ligne et leur lien avec le timbre*
- Fig. 10. Exemples d'épaisseur de partition graphique de Michel Longtin*
- Fig. 11. Paul Klee, Alter Klang, acrylique sur toile, 1925*
- Fig. 12. Traité de composition. A. Schoenberg*
- Fig. 13. Adaptation graphique pour illustrer la perception visuelle*
- Fig. 14. Aperçu graphique de mon processus de composition*
- Fig. 15. Schéma interdisciplinaire et processus de composition*
- Fig. 16. Cadre du schéma pour identifier la zone interdisciplinaire explorée dans l'œuvre*
- Fig. 17. Schéma interdisciplinaire pour Phenix*
- Fig. 18. Schéma formel Phenix*
- Fig. 19. Exemples de différentes représentation culturelles de Phenix*
- Fig. 20. Recherche visuelle sur le phénix*
- Fig. 21. Recherche visuelle sur le cadre du poème symphonique*
- Fig. 22. Extrait de partition illustrant l'imagerie visuelle traduit en musique*
- Fig. 23. Recherche visuelle texturale*
- Fig. 24. Recherche visuelle pour le premier mouvement*
- Fig. 25. Recherche visuelle pour le deuxième mouvement*
- Fig. 26. Dépliant d'accompagnement visuel.*
- Fig. 27. Jason Milan Ghikadis, Illustration du Phénix*
- Fig. 28. Détails de l'illustration*
- Fig. 29. Schéma d'une évolution chronologique*
- Fig. 30. Intérieure du dépliant*
- Fig. 31. Détails des lignes du dépliant*
- Fig. 32. Imagerie dans les cercles*
- Fig. 33. Gamme japonaise « In sen »*
- Fig. 34. Gamme japonaise « Hirajoshi » (et gamme indienne « Asavari »)*
- Fig. 35. Gamme « Raag Malkauns » indienne*
- Fig. 36. Gamme indienne « Charukeshi »*
- Fig. 37. Gamme hybride*
- Fig. 38. Ostinato de guitare*
- Fig. 39. Variation de l'ostinato au piano*
- Fig. 40. Alternance des gammes In sen et Raag Malkauns*
- Fig. 41. Gamme phrygienne et mineur harmonique*
- Fig. 42. Mélodie phrygienne et mineur harmonique*
- Fig. 43. Constituants de l'accord phenix*
- Fig. 44. Variations de l'accord Phenix*
- Fig. 45. Élaboration de l'accord Phenix*

- Fig. 46. Élaboration rythmique de l'accord Phenix*
Fig. 47. L'accord Phenix en mélodie
Fig. 48. Ponctuations rythmiques de l'accord Phenix
Fig. 49. Dialogues contrapuntiques de l'accord Phenix
Fig. 50. Mode octatonique d'Olivier Messiaen
Fig. 51. Mode octatonique en mélodie
Fig. 52. Conclusion sur l'accord Phenix
Fig. 53. Accord Phenix en homorythmie
Fig. 54. Accord Phenix Section conclusive
Fig. 55. Transition vers le deuxième mouvement
Fig. 56. Accord Phenix transition vers le troisième mouvement
Fig. 57. Accord Phenix pour dans le chœur
Fig. 58. Accord Phenix pour conclure la pièce
Fig. 59. Schéma de zones interdisciplinaire pour Home is in the Heart
Fig. 60. Subdivisions rythmiques du Konakoll
Fig. 61. Subdivisions rythmiques du Konakoll sur une pulsation constante
Fig. 62. Konakoll dans la partition de piano
Fig. 63. Décalage rythmique et gamme phrygienne
Fig. 64. Polyrythmie
Fig. 65. Polyrythmie sur plusieurs plans
Fig. 66. Couverture de la partition pour 8 tableaux pour l'infini
Fig. 67. Schéma de zones interdisciplinaires pour 8 tableaux pour l'infini
Fig. 68. Disposition des instruments/schéma graphique pour partition
Fig. 69. Extrait de partition
Fig. 70. Notation percussion corporelle et vocale
Fig. 71. Schéma de zone interdisciplinaire pour The Dance of the Joyous Absurdity
Fig. 72. Extrait de partition illustrant contraste orchestral
Fig. 73. Extrait de partition illustrant l'homorythmie
Fig. 74. Extrait de partition illustrant le dialogue
Fig. 75. Extrait de partition illustrant le dialogue entre les plans
Fig. 76. Translation de la musique vers le visuel
Fig. 77. Détail de la couverture de partition

Pour Constantine

*“to thine own self be true,
and thou canst not be false
to any other man.”*

- W. Shakespeare

Remerciements

J'aimerais remercier Denis Gougeon, Ana Sokolović, François-Hugues Leclair, Pierre Michaud, Alan Belkin, Luce Beaudet et Michel Duchesneau pour leur passion qui m'a grandement inspiré et pour leur dévouement infatigable de communiquer leur savoir musical.

Je tiens également à remercier Mira, Milka, Milan, Jana, Levi, Sasa, Renee, Andjela, Ljiljana et Constantine.

Enfin et surtout, je remercie de tout mon coeur Karine Bouchard.

1. Introduction

Lorsque nous pénétrons les différentes sphères artistiques, nous nous butons tôt ou tard à leurs essences nébuleuses incluant une multitude de manifestations, qui s'épanchent au-delà de leurs catégories respectives. Parfois, il est même difficile d'affirmer le champ disciplinaire principal d'une œuvre tellement les zones communes sont imbriquées. Par exemple, un ensemble pour cordes effectuant des mouvements synchronisés pourrait être perçu comme un ensemble chorégraphique du point de vue de la danse. Et si ces musiciens se déplaçaient dans l'espace et qu'entre eux des chanteurs immobiles récitaient de la poésie, le contenu de celle-ci se retrouvant projeté sous forme d'images 3D sur un écran derrière la scène et plongeant le spectateur dans un environnement immersif ? Serait-ce de la musique, de la danse, de la poésie ou de l'art visuel ?

« La meilleure façon de connaître une chose est dans le contexte d'une autre discipline. »¹ Telle est la vision du légendaire chef d'orchestre et compositeur Leonard Bernstein, connu pour sa prise de position en faveur de l'art musical ainsi que ses rôles socioculturel et interdisciplinaire. La conception d'une œuvre musicale ouverte aux autres disciplines artistiques est pour moi essentielle à la notion de composition musicale actuelle, au cœur de laquelle je promulgue les apports de l'interdisciplinarité, se jouant tout particulièrement entre les arts visuels, la textualité et la musique dans le but de créer un lien créatif entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur.

Étant né au Canada, d'un père grec et d'une mère serbe, je n'ai pas reçu d'éducation culturelle en lien avec mes origines. Cette part mystérieuse de moi m'a porté à une volonté de reconnecter avec mes racines en puisant mon inspiration dans les codes culturels me définissant et motivant considérablement mes choix artistiques. Un nombre important de compositeurs classiques se sont inspirés de musiques traditionnelles étrangères pour les réintroduire dans leurs compositions personnelles, mais mes compositions sont plutôt le reflet d'une quête d'identité personnelle. En résulte une

¹ Bernstein, Leonard. *The Unanswered Question : Six Talks at Harvard*, États Unis : Charles Eliot Norton Lectures. 1990. p.8

² La *textualité* se définit comme étant la qualité intrinsèque de ce qui est textuel, le caractère essentiel des

pratique évoquant la nécessité de reconnecter avec ma source culturelle, tout en m'inspirant des liens humains desquels je suis indissociable.

Naturellement porté vers l'interdisciplinarité de par l'éclectisme de mes origines et de mes intérêts artistiques, je définis ma pratique par les liens que m'ont permis de créer plusieurs disciplines que j'investis activement : le graphisme, l'écriture, l'éducation et la musique. Dans mon mémoire, vous trouverez des références concernant principalement les arts visuels, la *textualité*² ainsi que la musique contemporaine et folklorique, en passant par la philosophie humaniste illustrant l'importance de l'accessibilité des œuvres, qui pour moi est propre au contexte éducationnel. Lors de mon parcours académique, il m'a été donné d'explorer les relations entre les arts visuels et la composition musicale, tout d'abord par l'étude des œuvres de Kandinsky, Schoenberg et Klee. Ce désir de décloisonner les disciplines ainsi que mon vif intérêt pour les nouvelles technologies m'ont également amené à m'intéresser à la musique mixte et à puiser des inspirations jusque dans la musique populaire.³ L'inscription des artistes dans plusieurs sphères créatives à la fois n'est pas rare et est présentement en amont avec les courants valorisant la multidisciplinarité, la transdisciplinarité et l'interdisciplinarité.⁴ Fasciné par le métissage culturel entre les disciplines artistiques, je m'interroge sur les espaces partagés que celui-ci permet et sur les espaces de dialogues qu'il crée autant dans la forme que le contenu des compositions musicales actuelles.

Par ce mémoire, je désire évoquer l'esprit du cycle, au niveau personnel, mais également au niveau d'un mouvement plus global, s'articulant par les manifestations diverses de la composition interdisciplinaire. En son plein centre, un espace convergeant agit à titre de pivot; c'est en cet espace que tout se joue, puisqu'il représente pour moi l'idée du *Soi authentique*. M'efforçant justement de rester *centré* au travers de mon cheminement personnel et créatif, ce pivot incarne pour moi la base sur laquelle repose toute composition qui se vaut. Rejoindre le cœur en chaque auditeur, en interpellant leurs expériences subjectives, fait justement en sorte qu'ils deviennent eux-mêmes créateurs de

² La *textualité* se définit comme étant la qualité intrinsèque de ce qui est textuel, le caractère essentiel des textes.

³ Par exemple, Joni Mitchell, auteure-compositrice très active dans les années '70, affirmait qu'elle se considérait beaucoup plus comme une peintre qu'une musicienne, bien que sa carrière musicale fût davantage reconnue.

⁴ Que je définirai ultérieurement dans le chapitre portant sur ce sujet.

la pièce, ne serait-ce que par leur écoute active de celle-ci. Dans le même sens, le partage entre compositeurs est essentiel afin de s'assurer de l'exactitude de notre centre, propre à chacun, tout en s'inscrivant dans les enjeux de notre époque. Bref, peu importe le contexte, je crois fermement que lorsque l'être humain réside en son *centre* il est appelé à communiquer une créativité qui surpasse toute intellectualisation musicale, qui incite plutôt au dialogue dans un esprit de partage et d'ouverture.

Lors de ma participation au *stage de composition musicale à Orford*, en août 2015, je me suis retrouvé parmi 15 compositeurs contemporains. Nos œuvres étaient présentées lors d'une soirée de concert ouvert au grand public. Avant l'interprétation de leurs pièces, les compositeurs étaient invités à monter sur scène pour présenter leurs œuvres. Pour ce faire, la plupart usèrent alors de termes musicaux très pointus ou de concepts abstraits plus ou moins accessibles selon le degré d'éducation musicale de l'auditoire. Il va sans dire que l'auditeur moyen possède sensiblement moins d'outils conceptuels pour apprécier les notions musicales parfois exprimées dans les pièces contemporaines.⁵ Cette constatation et ce souci d'être compris du plus grand nombre, sans toutefois faire trop de compromis sur les recherches musicales que je désire mettre de l'avant, m'a poussé à concevoir une présentation originale de ma pièce « *Home is in the heart* » en mettant non pas l'accent sur les notions théoriques engendrées par la composition, mais sur les images mentales personnelles qui ont insufflé à la musique sa nature (la mer, les montagnes, les étoiles, le feu). Communiquer mes intentions de manière claire et transparente et en focalisant sur les composantes essentielles de ma pièce en était le but. J'ai alors opté pour le partage d'une narration plutôt poétique et personnelle, et ce, dans un langage accessible (ou tendant vers l'universalité) par des images de la nature, traduisant l'essence de la musique. Après le concert, plusieurs individus sont venus à ma rencontre, ce qui m'a permis d'avoir accès à un retour de l'auditoire. Ces personnes que j'ai rencontrées m'ont à leur tour partagé leurs expériences et les associations qu'elles ont construites en lien avec les images proposées. Cela m'a surpris et grandement ému puisque j'ai eu le sentiment que j'avais rejoint la part humaine en eux, au-delà de la conception de la musique elle-même. J'en suis venu au constat que c'était simplement parce que les auditeurs s'étaient appropriés la musique avec leurs visions personnelles

⁵ Idée qui sera développée ultérieurement dans le chapitre portant sur le sujet de la musique inclusive

que le dialogue avait pu naître. C'est précisément cet espace de dialogue que je tente de créer, avec l'auditoire, mais aussi entre les disciplines de par ma proposition de composition interdisciplinaire.

2. Cadre Conceptuel

2.1 Historique

2.1.1 Influence du poème symphonique sur l'interdisciplinarité

L'art visuel et la musique ont évolué parallèlement; aucune grande période historique n'a existé en l'absence de ces deux formes de création. Cependant, ces deux disciplines ont été perçues inégalement durant les différents courants historiques et continuent à l'être de nos jours. Par exemple, Platon ignorait les peintres et les sculpteurs, disant que la vérité n'était pas représentable sous cette forme. Par contre, il observait une très grande puissance dans la musique à influencer notre tempérament et nos émotions.⁶ Leonardo Da Vinci, aussi grand artiste qu'il était, affirmait que « le poète se situe loin du peintre dans les représentations des choses visibles, et très loin du musicien pour représenter les choses invisibles. »⁷ Selon Hegel, la peinture se retrouvait parmi les trois arts les plus importants avec la poésie et la musique pour sa valeur symbolique et intellectuelle.⁸ Malgré que ces deux formes artistiques aient été omniprésentes dans toutes les époques et perçues de différentes manières, les deux univers artistiques demeurent distincts et séparés.

Durant la période romantique du XIX^e siècle, nous observons un grand désir d'interdisciplinarité artistique. Une volonté d'innover et d'unifier les arts se propage dans la société et le poème symphonique en est le résultat. Ceux-ci s'inspirent des créations comme des poèmes, des romans ou des tableaux comme points de départ vers la création musicale. Entre 1845 et 1847, César Franck fût crédité comme étant le premier à écrire un poème symphonique, inspiré d'un poème de Victor Hugo : *Ce qu'on entend sur la montagne*. Toutefois, c'est Franz Liszt qui a rendu ce genre musical plus accessible vu sa grande réputation. Entre 1856 et 1857, il écrivait le poème symphonique no. 11,

⁶ Hofstadter, Albert, Kuhns, Richard. *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*, Chicago : The university of Chicago Press. 1976. p.18

⁷ Da Vinci, Leonardo. *A treatise on painting*. États-Unis : Prometheus Books. 2002. p.34

⁸ Hofstadter, Albert, Kuhns, Richard. *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*, Chicago : The university of Chicago Press. 1976. p.134

directement inspiré d'une toile de *Kaulbach*⁹. L'approche de Liszt dans le poème symphonique mettait en valeur l'ambiance, l'émotion et l'atmosphère de la toile plutôt que des éléments figuratifs ou narratifs. L'abstraction du figuratif était très avant-garde pour son temps, notion qui est devenue précurseur de l'art abstrait et permettant une cohabitation entre les arts visuels et la musique.

2.1.2 *Gesamkunstwerk* et l'œuvre d'art total

En 1849, Richard Wagner tente de rallier toutes les formes d'arts dans une seule expérience artistique. *Gesamkunstwerk*, l'œuvre d'art total, représente la quête artistique de rejoindre plusieurs sens afin d'intensifier l'expérience artistique. Dans le livre *multiMEDIA from Wagner to Virtual Reality*, William Gibson affirme « Wagner sought the idealized union of ALL the arts the « totalizing », or synthesizing, effect of music drama - the unification of music, song, dance, poetry, visual arts, and stagecraft. His drive to embrace the full range of human experience, and reflect it in his operas, led him to give equal attention to every aspect of the final production. He was convinced that only through this integration could be attain the expressive powers he desired to transform music drama into a vehicle capable of affecting German culture. »¹⁰

Gibson élabore les idées d'unification de Wagner et les applique à l'art actuel : « Modern experience, many of these artists believed, could be evoked only through an art that contained within itself the complete range of perception. « Old fashioned » forms limited to words on a page, paint on a canvas, or music from an instrument were considered inadequate for capturing the speed, energy and contradictions of contemporary life. »¹¹ Selon Gibson, pour innover dans les arts, il est important de considérer l'art traditionnel comme anachronique dans nos temps de prolifération au niveau de la technologie et des diverses manifestations créatives.

Créer une œuvre « universelle » a été l'idéal poursuivi par beaucoup d'artistes de

⁹ La toile de *Kaulbach* se situe dans l'ANNEXE A

¹⁰ Packer, Randall, Jordan, Ken. *multiMEDIA, from Wagner to Virtual Reality*, New York : W.W Norton and Company, 2001. p.xvii

¹¹ *idem*

l'époque, notamment Kandinsky : « C'est cette impossibilité de substituer l'essentiel de la couleur le mot, ou tout autre moyen d'expression, qui rend possible l'*Art Monumental* (l'œuvre d'art total). »¹² Ici, parmi des combinaisons si nombreuses et si variées, il s'agit de découvrir celle qui correspond à ce que nous venons d'établir. En d'autres termes, on peut dire que la même *résonance intérieure*¹³ (émotions subjectives ressenties) peut être obtenue, au même moment, par différents arts. Kandinsky élabore : « Chacun d'eux, en dehors de cette résonance générale produite alors le « plus » qui lui est propre et répond à ce qu'il a de plus essentiel, augmentant ainsi la force de la résonance intérieure générale et l'enrichissant de possibilités qui dépassent les ressources d'un seul art. »¹⁴ Ces constats, annonçant le courant de la *Gestalt* où « Le tout est plus que la somme de ses parties » nous indique un point de départ pour l'œuvre universelle ainsi que la possibilité d'unir les différentes sphères artistiques entrent-elles telles : l'écriture, les arts visuels, la musique, etc.

2.1.3 Synesthésie et découvertes cognitives

Vers les années 1980, les chercheurs de la cognition se sont penchés sur le phénomène neurologique derrière l'*œuvre d'art total* : la *synesthésie*. Provenant du grec, le préfixe « *syn* » qui signifie *union* et le suffixe « *aesthesia* » qui signifie *sens*, la synesthésie s'opère sur deux niveaux. Le premier niveau évoque une condition médicale où le cerveau entremêle deux sens. Par exemple, certaines personnes peuvent percevoir des couleurs de par des sons; je fais ici référence au compositeur Olivier Messiaen. Celui-ci a développé un agencement couleurs-gammes digne de mention. La deuxième est une expérience plus commune où un sens évoque une autre. Par exemple, lorsqu'un son nous rappelle une image, notre cerveau intègre une expérience *synesthésique*. Comme le goût des fameuses *Madeleines* de Proust qui ont plongé Swann dans ses souvenirs d'enfance. Tout comme dans la réalité qui s'offre à nous, une synesthésie des sens est inévitable

¹² Synonyme de l'œuvre d'art total

¹³ Selon Kandinsky, la *résonance intérieure* rejoint la *nécessité intérieure* : la capacité de l'artiste de mettre l'âme humaine en vibration.

¹⁴ Kandinsky, Vassili. *Du spirituel dans l'art et la peinture en particulier*, Paris : Éditions Denoël. 1989. (version original 1912). p. 139

dans les pratiques artistiques. Bref, l'entrecroisement des sens et de la perception ouvre beaucoup de portes pour l'artiste interdisciplinaire.

Dans la même optique, en modifiant le contexte dans lequel nous vivons l'expérience artistique, la synesthésie, tout comme l'interdisciplinarité permet de surpasser les préconceptions liées à une forme artistique identifiable. Selon des recherches récentes en cognition, certaines expériences nommées « *scripts* » nous permettent d'emmagasiner une série d'actions sans que celles-ci requièrent de réflexion approfondie.¹⁵ Par exemple, lorsque nous allons au restaurant, nous savons que nous commencerons par nous assoir à la table désignée, regarder le menu, commander, manger puis payer l'addition. Similairement, lorsque nous assistons à un concert de musique, nous sommes habitués à vivre cette expérience de la même manière, selon la formule dictée par les normes culturelles : nous nous asseyons sur un siège attitré ou non, nous éteignons notre cellulaire, nous consultons les notes de programme, nous écoutons le concert (idéalement sans produire de bruit) et nous applaudissons à la fin. L'expérience sonore devient alors régie et limitée par le contexte dans laquelle elle se produit. En incorporant d'autres formes artistiques et idéalement en modifiant le contexte, je suis d'avis que nous devenons plus ouverts et alertes à la pièce car l'élément de la nouveauté vient nous surprendre et ainsi nous engager activement dans notre expérience de l'œuvre.

Quoique mes propositions soient loin de la grandeur wagnérienne, je crois fondamentalement que c'est en actualisant l'essence du *Gesamkunstwerk* et en prenant en considération les avancées des sciences cognitives en matière de synesthésie que je désire faire un apport dans le contexte artistique actuel.

¹⁵ Reed, Stephen, *Cognition, théories et applications*. 3^e édition, de boeck. Belgique. 2011. p.259

2.1.4 Humanisme et *Nécessité intérieure*

« Est beau ce qui procède d'une nécessité intérieure de l'âme. Est beau ce qui est beau intérieurement. »¹⁶

- Wassily Kandinsky, peintre

En parlant de pourquoi il écrit de la musique, le compositeur renommé Claude Vivier explique qu'il voulait donner aux êtres humains « une musique qui les empêchera une fois pour toutes de faire la guerre. »¹⁷ L'intention inclusive d'écrire de la musique pour l'ensemble de la société et pour l'améliorer renvoie à la **philosophie humaniste**, justement née en période d'après-guerre alors que la quête de sens au niveau existentiel se faisait imminente.¹⁸

Si l'on se rapporte à l'histoire, le terme *humanisme* a d'abord émergé à la Renaissance, par le développement intellectuel que cette période a permis, tant au niveau artistique qu'au niveau social. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, la philosophie humaniste s'est propagée dans plusieurs domaines¹⁹ pour insister sur l'idée du dialogue: « La reconnaissance des complémentarités et des différences dans les perspectives ouvre la porte à des dialogues, à des échanges dialectiques beaucoup plus créateurs que les anciennes rivalités et l'isolationnisme d'où nous émergeons (...) »²⁰ En somme, un besoin de rejoindre les autres disciplines afin d'ouvrir un dialogue entre elles émerge.

« Redécouvrir les prémisses du projet humaniste, c'est revisiter un ensemble de postulats définissant la primauté de l'expérience subjective holistique. On n'a qu'à penser à l'importance accordée à l'empathie, à la démarche phénoménologique, à l'émotion et à l'expérience relationnelle. »²¹ L'art inclus l'homme et s'adresse à lui, voilà pourquoi

¹⁶ Kandinsky, Vassili. *Du spirituel dans l'art et la peinture en particulier*, Paris : Éditions Denoël, 1989 (version original 1912). p. 132

¹⁷ Gagné, Mireille, Anne Lauber, Ginette Martin, Augustin Rioux, Gertrude Robitaille. *Sons d'aujourd'hui*. Montréal : Louise Courteau, éditrice. 1990. p.139

¹⁸ Alpozzo, Marc, *L'humanisme de Sartre*, Contre-feu, revue littéraire, Philosophie françaises du XXe siècle. Publié le vendredi 24 janvier 2008

¹⁹ Notamment en psychologie avec l'approche phénoménologique de Carl Rogers.

²⁰ Lecompte, Conrad, Richard, Annette. *La psychothérapie humaniste-existentielle d'hier à demain : Épilogue*. Revue Québécoise de Psychologie, vol 20, n^o2, 1999

²¹ *Idem*

l'expérience subjective est au cœur de l'œuvre promulguant ces valeurs. D'ailleurs, tout comme dans la philosophie humaniste, la notion d'universalité et d'accessibilité des arts est une intention centrale dans mes compositions.

Dans cette même lignée de pensée, les idées véhiculées par Kandinsky et Schoenberg traduisent la notion d'universalité et d'humanisme dans les arts visuels et la musique avec le concept de la *nécessité intérieure*. Au début du XXe siècle, Kandinsky et Schoenberg nourrissent une correspondance et une inspiration mutuelle en lien avec ce concept. En créant une harmonie capable de nous permettre d'accéder à une connexion avec l'âme humaine, l'art aborde l'intention de créer *par* et *pour* une force plus grande que l'artiste et l'œuvre. Pris dans le contexte de l'art visuel, il affirme que la *nécessité intérieure* est « le principe de l'entrée en contact efficace de la forme et des couleurs avec l'âme humaine. »²² Dans leurs propos se dégage l'idée de la responsabilité de l'art : montrer aux humains le vrai (selon Kandinsky, la réalité brute) et l'essence des choses.

La *nécessité intérieure* affirme trois responsabilités. Premièrement, l'artiste doit affirmer ce que lui est propre (par exemple, un élément de sa personnalité). Deuxièmement, l'artiste doit exprimer ce qui est propre à son époque (l'élément du style d'une période). Troisièmement, chaque artiste doit exprimer ce qui est propre à l'art en général : « l'élément de l'art pur et éternel que l'on retrouve chez tous les hommes, chez tous les peuples, dans toutes les époques, dans l'œuvre de chaque artiste, de toutes nations et de toutes les époques et qui, en tant qu'élément principal de l'art ne connaît ni espace ni temps. »²³ Par cette citation, Kandinsky met en lumière les prémisses d'une volonté à l'art universel intemporel. Les idéaux présents dans *l'humanisme* et *la nécessité intérieure* traduisent mon intention de rendre accessible la composition musicale à qui le veut et de la mettre au service de l'humanité.

²² Kandinsky, Vassili. *Du spirituel dans l'art et la peinture en particulier*, Éditions Denoël, Paris, 1989 (version original 1912). p. 132-133

²³ *Idem*. p. 137

2.2 La musique inclusive

« Les deux mots “information” et communication sont souvent employés de manière interchangeable, mais ils renvoient à différentes notions. L’information est donnée; tandis que la communication s’opère au travers de. »

- Sydney J. Harris, journaliste

Du point de vue de l’auditeur, l’inspiration et l’intention de l’artiste ne sont parfois pas accessibles dans l’œuvre elle-même. Pour cette raison, d’autres stratégies de communication méritent d’être développées. Lors de l’écoute d’une pièce de musique contemporaine avant-garde, la complexité ressentie à la première écoute ne nous donne pas toujours accès aux concepts, qui restent souvent dans l’ombre, voire incompris. C’est seulement après une analyse approfondie de la pièce que l’œuvre puise son vrai sens. Après l’étude de la pièce avec partition, l’écoute peut se transformer, modifiant notre perception et l’appréciation de l’œuvre peut éclore en toute connaissance de cause. Le compositeur André Prévost affirme : « Pour aimer la musique de concert, il faut habituer l’oreille. Si on n’aime pas tout de suite une pièce, on l’écoute à nouveau et on a souvent des surprises. C’est comme lorsqu’on rencontre une personne. Parfois, elle nous déplaît d’abord, puis, quand on la connaît mieux, elle devient une amie. »²⁴ En référence à cette citation, est-ce que la majorité des gens possèdent les outils nécessaires pour habituer leurs oreilles et le temps pour interpréter la musique de concert à sa juste valeur?

Étant moi-même mélomane de nature, il m’est donné d’assister à un grand nombre de concerts de musique contemporaine et d’en dégager une tangente générale par rapport à ma perception et à la perception générale de l’auditeur : rythmes complexes, mélodies peu perceptibles, harmonies dissonantes, bruitage en mode de jeux, concepts bien développés, mais très peu expliqués à l’auditoire. Ses composantes sont aussi ressenties par des collègues œuvrant dans d’autres milieux artistiques ou professionnels, affirmant une forme de questionnement autour de la forme des œuvres musicales actuelles. En conséquence, cela crée une barrière pour l’auditeur non avisé car il se sent exclu, faute

²⁴ Gagné, Mireille, Anne Lauber, Ginette Martin, Augustin Rioux, Gertrude Robitaille. *Sons d’aujourd’hui*. Louise Courteau, éditrice. Montréal, Canada. 1990. p.115

d'éducation musicale. Bref, sans les repères appropriés, cette musique risque d'être perçue telle une abstraction, insaisissable à un public non averti.²⁵

Dans son article *Un modèle possible de notre culture*, Vilem Flusser, théoricien en communication, explore une structure à la base de la communication : « L'homme conçu comme nœud d'informations implique que le problème des **codes** devient central. Qu'est-ce qu'un code? C'est un système de symboles. Les informations reçues, emmagasinées et émises par une mémoire sont codées. Elles consistent en symboles ordonnés. Toute mémoire (individuelle ou collective) ne peut stocker une information dont le code ne se trouve pas dans son programme. Le tissu de la société vibre d'informations dont les codes sont dans le programme de cette société, et il rejette comme un « bruit » toute autre information. »²⁶ En résumé, si on ne possède pas l'expertise, on ne possède pas les codes. Bien sûr, la musique contemporaine est plus qu'un amalgame de « bruits », mais, malheureusement, elle tombe souvent dans une catégorie nébuleuse dans l'esprit de la majorité des gens dû à l'absence d'un système de codes communs.

Flubber rajoute: « Tout code présuppose un code antérieur. Le code Morse présuppose la langue anglaise, lequel présuppose un code plus ancien encore. »²⁷

Selon moi, une bonne composition musicale est une œuvre qui communique à son auditoire une expérience **inclusive**. En parlant de la musique populaire²⁸, le musicologue Matthew Gelbart explique : « For composers such as Mozart, as we know well, tailoring a piece so that it would reach the largest and most varied audience was a sign of good composition, not of selling out. »²⁹ Donc, cette question se pose : une personne qui a plus de repères et qui possède les codes d'un langage musical, vivra-t-elle une expérience plus

²⁵ Donner plus d'informations historiques et musicales au grand public était le but du projet « notes de programmes visuels » initié par l'Orchestre Symphonique de Montréal et l'Observatoire interdisciplinaire de recherche et de création en musique. (2014-2016)

²⁶ Flusser, Villem. *Modèle possible de notre culture*. Communication et langages, numéro 40, 4^e trimestre. France, 1978. p.100

²⁷ Flusser, Villem. *Modèle possible de notre culture*. Communication et langages, numéro 40, 4^e trimestre. France, 1978. p.100

²⁸ À ne pas confondre avec la musique commerciale qui a comme but de vendre un produit et de maximiser sa popularité.

²⁹ Gelbart, Matthew. *The Invention of « Folk Music » and « Art Music », Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge University Press. New York. 2007. p. 257

riche et profonde? Comment rendre davantage accessibles les codes afin que tous les individus de l'auditoire puissent comprendre de quoi il est question dans l'œuvre?

2.3 Interdisciplinarité, multidisciplinarité et transdisciplinarité

L'utilisation simultanée des différentes disciplines artistiques peut prendre plusieurs formes. Il est important de distinguer les différentes formes de cohabitation disciplinaires dans le contexte actuel. De manière traditionnelle, une création artistique se manifeste de manière linéaire où l'idée prend forme par les moyens (ou outils) de la discipline en question. Par exemple, un chorégraphe utilisera le mouvement, l'espace et la mise en scène comme outils pour créer une œuvre propre à la discipline artistique de la danse.

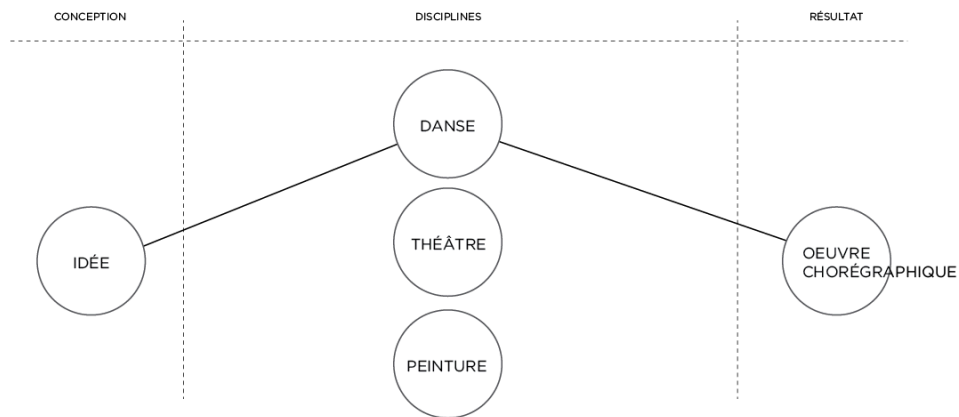


Fig. 1. Processus créatif dans une discipline précise

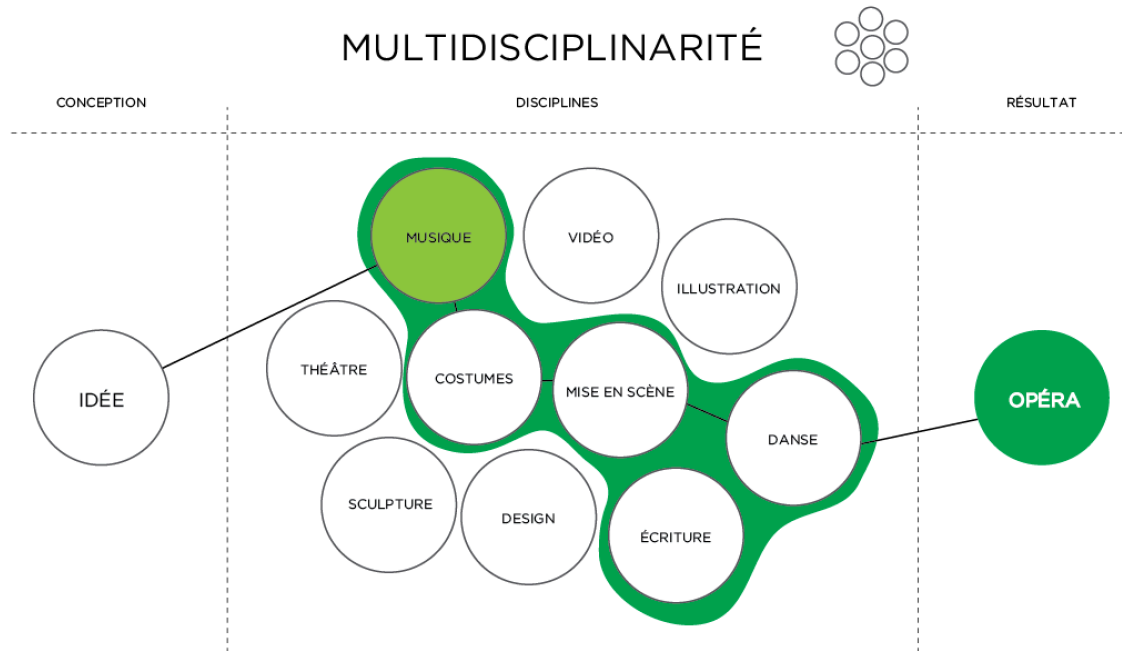


Fig. 2. Processus créatif multidisciplinaire

La **multidisciplinarité** (ou pluridisciplinarité) incarne une collaboration de spécialistes dans différents domaines pour créer une œuvre commune.³⁰ Les spécialistes resteront dans le cadre de leurs milieux respectifs, mais collaboreront dans un projet commun. Dans l'exemple ici-bas, l'opéra est une œuvre musicale qui sollicite des costumiers, un metteur en scène et des dramaturges qui demeurent tous au service de l'opéra, mais opèrent dans leurs champs respectifs.

³⁰ Lacerte, Sylvie. *La médiation de l'art contemporain*. Éditions d'art le sabord. Trois-Rivières. 2007. p.29

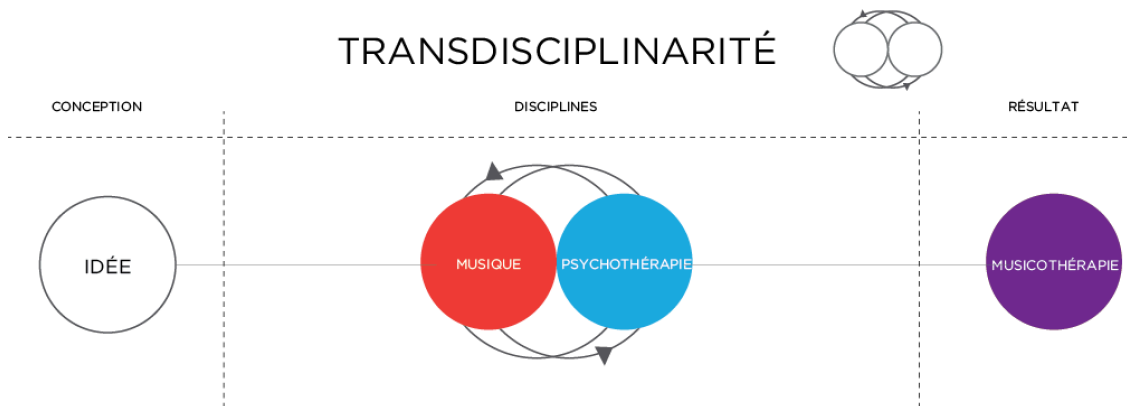


Fig. 3. Processus créatif transdisciplinaire

La **transdisciplinarité** est définie par l'échange mutuel au travers de deux ou plusieurs disciplines.³¹ Les unes sont dépendantes des autres et se nourrissent entre elles. Par exemple, dans le cas de la musicothérapie, la musique se pratique par la thérapie et la thérapie par la musique.

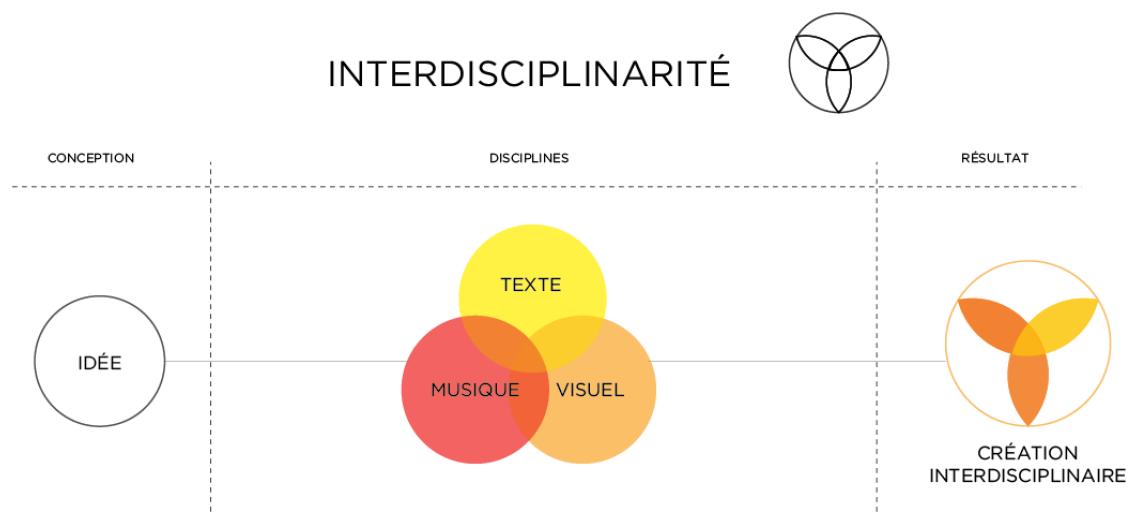


Fig. 4. Processus créatif interdisciplinaire

Selon Julie Thompson Klein dans son article *Interdisciplinarity – History, Theory, & Practice*, l'**interdisciplinarité** constitue « un “archipel” de disciplines dont « toutes les activités prennent racine dans les notions d'unité et de synthèse, évoquant une

³¹ Lacerte, Sylvie. *La médiation de l'art contemporain*. Éditions d'art le sabord. Trois-Rivières. 2007. p.30

épistémologie commune de la convergence. »³² Elle ajoute aussi que « le développement d'un métalangage est inhérent à tout travail interdisciplinaire puisque ce processus interactif produit une fonction herméneutique, c'est-à-dire l'habilité à utiliser l'interprétation lorsque les chercheurs sont face à certains problèmes, processus ou phénomènes. »³³

Le processus créatif dans l'interdisciplinarité se manifeste donc dans l'intention de ne pas laisser les contraintes de la discipline dicter le résultat final. Plutôt, l'interdisciplinarité suscite la possibilité de trouver la meilleure façon de réaliser l'idée avec plus de moyens à notre disposition. Par exemple, une création interdisciplinaire de théâtre et de sculpture ne se laisse pas facilement catégoriser dans les disciplines en question et provoque davantage un dialogue entre les disciplines.

Faisant appel à une intégration égalitaire de chaque discipline, l'interdisciplinarité semble puiser certaines inspirations dans la philosophie **humaniste**, mettant en valeur la liberté créative de chaque discipline. Sylvie Lacerte dans son ouvrage *La médiation de l'art contemporain*, élabore : « Les motifs de l'intérêt porté à une diversité de disciplines ne sont pas les mêmes d'une période à l'autre, mais l'objet de cet intérêt marqué pour un grand nombre de disciplines dénote assurément, à la Renaissance comme aujourd'hui, une soif d'universalité, d'absolu et de vérité. »³⁴

L'interdisciplinarité s'étend au-delà de la collaboration commune en aspirant à une réévaluation de nos techniques de collaboration dans la société actuelle. Dans son article *Intermedia*, Dick Higgins³⁵ explore l'idée de l'interdisciplinarité comme acte social :

³² Thompson Klein, Julie. *Interdisciplinarity – History, Theory & Practice*. Wayne State University Press. Detroit. 1990. p.11

³³ Thompson Klein, Julie. *Interdisciplinarity – History, Theory & Practice*. Wayne State University Press. Detroit. 1990. p.81

³⁴ Lacerte, Sylvie. *La médiation de l'art contemporain*. Éditions d'art le sabord. Trois-Rivières. 2007. p.32

³⁵ Compositeur, poète et artiste appartenant au mouvement *Fluxus*

« Much of the best work being produced today seems to fall between media. This is no accident. The concept of the separation between media arose in the Renaissance. The idea that a painting is made of paint on canvas or that a sculpture should not be painted seems characteristic of the kind of social thought – categorizing and dividing society into nobility with its various subdivisions, untitled gentry, artisans, serfs, and landless workers-which we call the feudal conception of the Great Chain of Being... However, the social problems that characterize our time, as opposed to the political ones, no longer allow a compartmentalized approach. We are approaching the dawn of a classless society, to which separation into rigid categories is absolutely irrelevant. »³⁶

L'interdisciplinarité devient donc une pratique avec un immense potentiel d'innover au niveau du contenu et de la forme. Cette approche produit un impact significatif dans la société par le biais de la liberté créative qu'elle instaure en dehors des idées et des modèles préconçus.

³⁶ Packer, Randall, Jordan, Ken. *multiMEDIA, from Wagner to Virtual Reality*, New York : W.W. Norton and Company, 2001. p.29

3. Interdisciplinarité en composition musicale

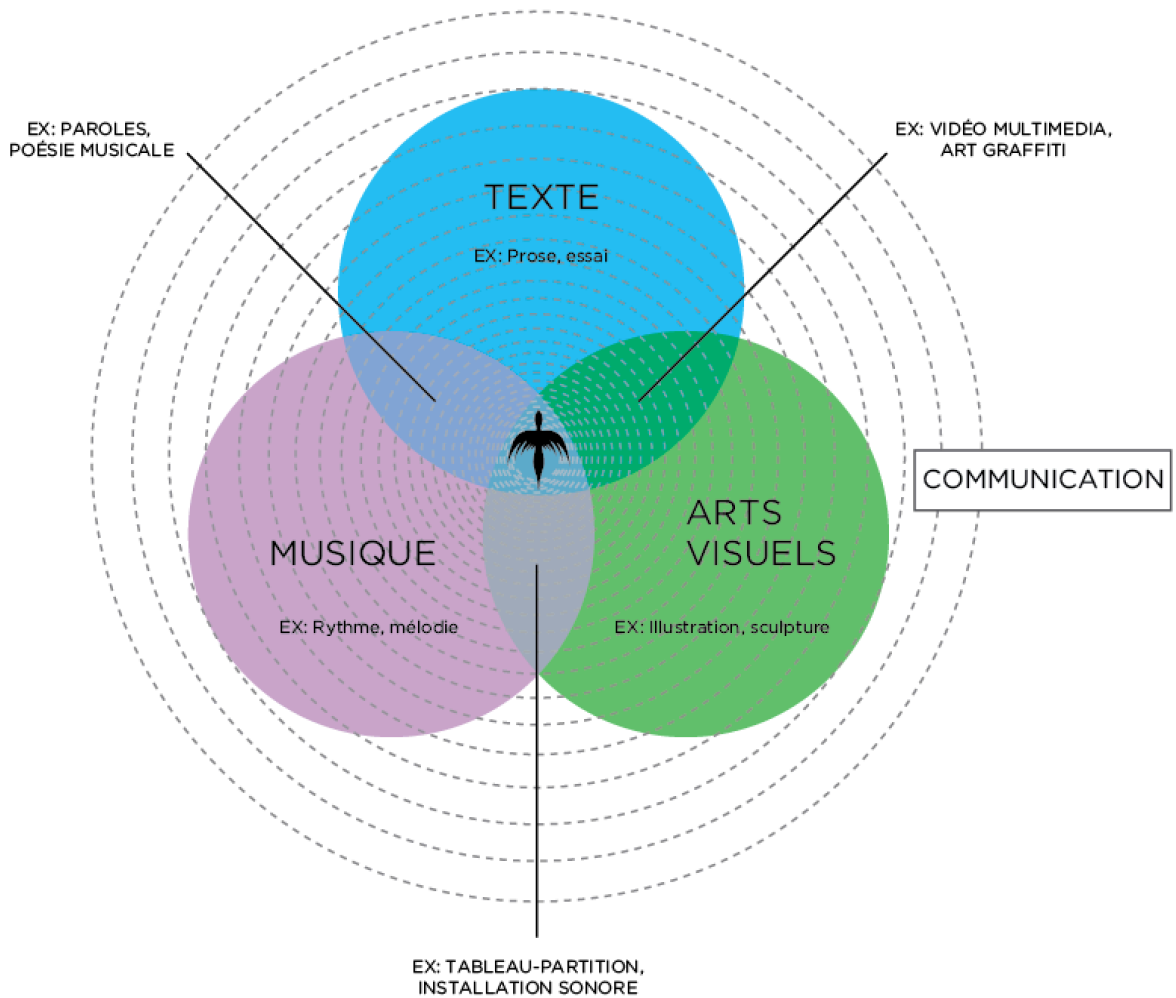


Fig. 5. Schéma avec exemples de fusions interdisciplinaires en musique, texte et arts visuels

« Man as artist can be fully satisfied only in the union of all art varieties in the *collective art work*; in every *individualization* of his artistic capacities he is *unfree*, not wholly that which he can be; in the *collective art work* he is *free*, wholly that which he can be. »³⁷

- Richard Wagner, compositeur

³⁷ Packer, Randall, Jordan, Ken. *multiMEDIA, from Wagner to Virtual Reality*, New York : W.W. Norton and Company, 2001. p.4

Ayant acquis des connaissances théoriques et pratiques dans trois domaines complémentaires, le graphisme, le texte et la musique, j'ai exploré diverses méthodes et techniques dans mes créations pour voir comment les arts visuels et les mots peuvent se greffer de manière cohérente à la musique. En parallèle du processus de composition, mon but est donc de définir et d'utiliser des liens théoriques et conceptuels entre les univers visuel, textuel, et musical. Ainsi, l'hypothèse que je désire explorer est la suivante :

Chaque projet musical porte le potentiel d'incorporer l'interdisciplinarité, pour mettre davantage en valeur son concept initial.

Le grand débat sur la musique formaliste projette des idées intéressantes. La musique possède-t-elle un langage intrinsèque ou est-elle une entité distincte? Stravinsky affirmait que la musique est un langage fermé qui n'exprime que des vibrations sonores : « Elle (l'insoumission) perd ainsi toute espèce de contrôle, se désoriente et finit par demander à la musique des choses qui sont hors de sa portée et de sa compétence. N'est-ce pas, en effet, lui demander l'impossible que d'attendre qu'elle exprime des sentiments, qu'elle traduit des situations dramatiques, qu'elle imite, enfin, la nature? »³⁸ L'idée que la musique n'exprime que son propre langage n'est pas falsifiable. Par contre, la psychologie de la perception, la *Gestalt*, nous rappelle que l'esprit catégorise et simplifie constamment les informations qui sont assimilées par nos cinq sens, tout en créant des associations. Par exemple, nous ne percevons pas un piano comme une machine complexe avec plus de dix mille morceaux séparés qui travaillent ensemble pour produire un son. Notre compréhension du mécanisme réside dans un seul mot et image : « piano ». Donc, dans un contexte musical, nous ne percevons pas chaque note séparément, mais percevons l'essence propre à la pièce : l'ambiance qu'elle dégage et les émotions qu'elle crée en relation avec notre catalogue d'expériences musical du passé. En somme, l'esprit est constamment plongé dans un processus associatif ce qui porte à croire que la musique elle-même ne produit pas son propre sens, tout comme les mots que nous utilisons dans le langage ne sont pas les objets désignés par celui-ci. Cette capacité de créer des liens à

³⁸ Stravinsky, Igor. *Poétiques musicale : sous forme de six leçons*. Flammarion. Paris. 2011. p52-53

partir de notre perception nourrit le processus interdisciplinaire, reflet de notre fonctionnement cérébral.

L'interdisciplinarité m'a ouvert la porte à beaucoup de questionnements par rapport au processus créatif. Comment unir et explorer la relation entre ses éléments distincts dans le cadre d'une maîtrise de composition *musicale*? Le processus *heuristique*, une approche basée sur l'expérience vécue, incite à tester le terrain avec les outils et les opportunités que l'on possède. Donnant ainsi une ouverture dans l'intention d'incorporer des éléments à l'extérieur de la musique, j'ai ainsi exploré cet espace de dialogue entre d'autres disciplines artistiques dans mes compositions.

3.1 Les arts visuels comme guide sonore –

Espaces de dialogue entre le visuel et la musique

« La couleur est la touche. L'œil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses. L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle touche, met l'âme humaine en vibration. Il est donc clair que l'harmonie des couleurs doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine. Cette base sera définie comme le principe de la *nécessité intérieure*. »³⁹

-Vassily Kandinsky, peintre

3.1.1 Langage commun entre le visuel et la musique

Les langages musical et visuel ont beaucoup en commun dans la terminologie employée pour les définir. Tout en renvoyant à des disciplines différentes, ces éléments en commun ont une connotation des plus similaires dans leur application au travers des œuvres, qu'elles soient interdisciplinaires ou non. Ce diagramme reprend quelques exemples de ce phénomène :

³⁹ Kandinsky, Vassili. *Du spirituel dans l'art et la peinture en particulier*. Paris :, Éditions Denoël. 1989 (version original 1912). p. 112

Les grands termes en commun



COMPOSITION

l'art d'agencer des formes dans l'espace
l'art d'agencer des sons dans le temps

VOLUME

espace occupé par un objet
amplitude des sons

FORME

contours d'un objet
contours structurels de la musique

GAMME

succession de tons musicaux
succession de couleurs qui s'harmonisent

TONALITÉ

couleur dominante d'un tableau
couleur des tons et des modes

CHROMATISME

type de musique fondée sur des demi-tons
gamme des couleurs d'une peinture

Fig. 6. Quelques termes en commun entre les arts visuels et la musique

3.1.2 La partition graphique

« Faire de la musique, c'est rendre visible ce qu'on entend dans sa tête. »⁴⁰

-Michel Longtin, compositeur

Nous pouvons observer la notation traditionnelle de la musique comme un mode de communication graphique. Elle nous indique visuellement exactement comment, à quelle hauteur et à quel rythme que les notes doivent être jouées. Cependant, la notation est considérée par beaucoup de compositeurs comme inadéquate dans nos temps modernes. Theresa Sauer dans son ouvrage *Notation 21*, un recueil de partitions graphiques de compositeurs contemporains explique : « Composers who choose to make innovations in the field of notation or graphic scores represent various compositional ideals, as reflected in their philosophies. Their philosophies encompass the desire to improve communication amongst composers, performers and audiences, to develop a wholly different language, to

⁴⁰ Gagné, Mireille, Anne Lauber, Ginette Martin, Augustin Rioux, Gertrude Robitaille. *Sons d'aujourd'hui*, Montréal : Louise Courteau, éditrice. 1990

encourage creative improvisation, and to challenge the way we understand music and sound. »⁴¹ En modifiant la forme de la partition, le contenu musical prend une nouvelle dimension créative.

Les éléments de base constituant une partition graphique se rattachent aux études de Kandinsky. Le point, la ligne et le plan constituent les éléments de base pour construire des œuvres d'art pictural. Dans l'esprit interdisciplinaire, Kandinsky explique également comment ces éléments visuels peuvent évoquer de la musique.

En expliquant l'effet de la ponctuation rythmique, l'intensité de la dynamique et la durée de la note par les points, il propose la figure suivante :

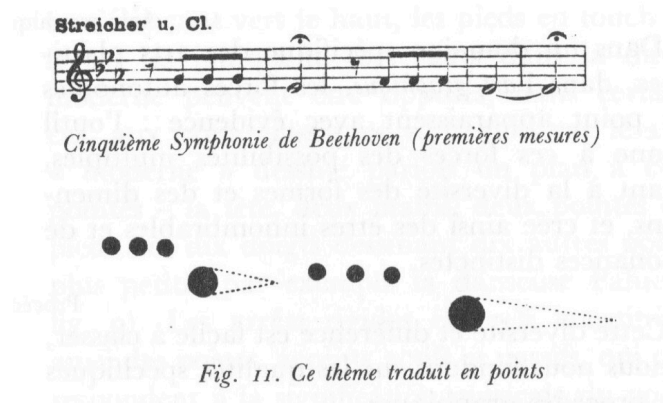


Fig. 7. Kandinsky, Wassily. *Point et ligne sur plan*, p.54

La musique peut également être exprimée par la ligne. Kandinsky explique que « La ligne géométrique est un être invisible. Elle est la trace du point en mouvement, donc son produit. Elle est née du mouvement – et cela par l'anéantissement de l'immobilité suprême du point. Ici se produit le bond du statique vers la dynamique. »⁴²

La ligne issue d'un dessin est comparable à un vecteur en physique qui présente une trajectoire ainsi qu'une direction. Considérant ce potentiel, elle est un élément très important dans les explorations de Klee. Comme premier mandat, il dégage la ligne de son sens primordial, créer des formes, et les perçoit comme des entités distinctes et

⁴¹ Sauer, Theresa. *Notations 21*. New York : Mark Batty Publisher. 2009. p.4

⁴² Kandinsky, Wassily. *Point et ligne sur plan*. Gallimard. Paris. 1911. p.91

individuelles.⁴³ Ainsi, la ligne accède à une forme de liberté de représentation pour voguer vers d'autres composantes, rejoignant la dimension musicale.

Dans ses dessins à 2 voix, les lignes contrapuntiques sont représentées simultanément.

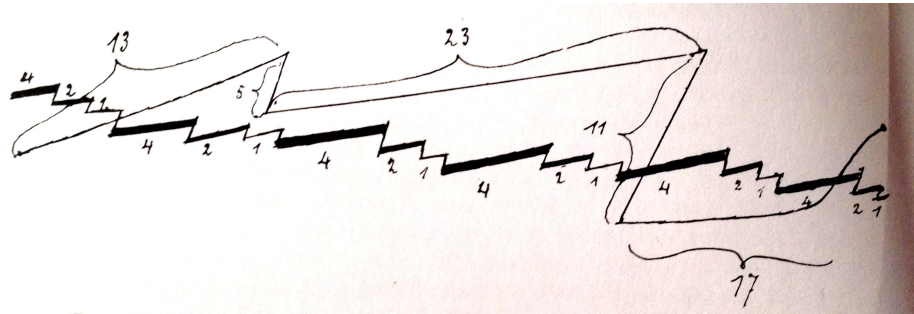


Fig. 8. Paul Klee, dessin à 2 voix

Comme le dialogue entre les mélodies contrapuntiques de *cantus firmus* et de contrechant, les lignes présentées sont hiérarchiques visuellement. Comme l'œil gravite vers les zones avec plus de contraste, la ligne plus épaisse (illustrant le sujet) est perçue avant la ligne plus fine (illustrant le contresujet). Pensons ici à Glen Gould interprétant une fugue de Bach en faisant ressortir le sujet malgré le mouvement des autres voix.

Kandinsky reconnaît que la spatialité en dessin est représentative de nos perceptions de la hauteur de notes. Nous percevons les sons aigus comme étant plus aériens et légers (exemple : la flûte) et ils sont justement représentés par des lignes plus fines que les sons plus graves (exemple : le tuba) associés à la pesanteur et représentés par des lignes plus épaisses.

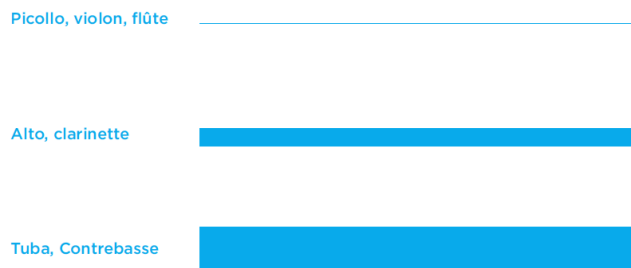


Fig. 9. Exemples d'épaisseur de la ligne et leur lien avec le timbre

⁴³ Kagan, Paul. *Paul Klee : Art and Music*. Cornell University Press. Londres. 1983. p.45

De par l'orchestration de ma pièce *Phenix*, j'ai réalisé une ébauche graphique qui m'a permis de clarifier mon intention musicale en passant par différents plans sonores et en faisant ressortir l'interaction entre les instruments.⁴⁴

Theresa Sauer élabore que cette tendance peut également prendre un tournant humaniste : « Some seek to create from the viewpoint of function, and others from the viewpoint of aesthetics. Still others seek to unlock the secrets of the human mind, the spirit, or the natural world through the forms of their music-to heal, and the enlighten. »⁴⁵ En effet, la partition graphique est une forme de notation musicale interdisciplinaire qui encourage une expérience perceptuelle de la musique.

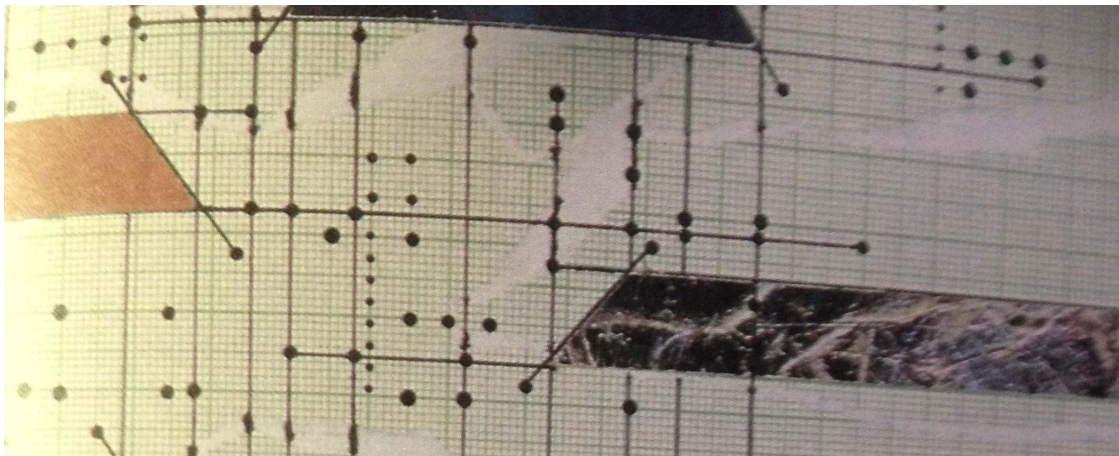


Fig. 10. Exemples de partition graphique de Michel Longtin

3.1.2.1 Le rythme visuel

Le rythme est avant tout un mouvement qui se déploie dans le temps. Il peut donc s'avérer ardu de représenter le rythme avec de la peinture, vu la nature statique d'un tableau. Comment alors évoquer un sentiment rythmique sans son, par le visuel seulement ? Klee nous rappelle que d'observer une toile nous renvoie à une expérience en mouvement : « There are paths laid out in an art work for the eye to follow as it scans the ground rather like a grazing animal...The image is created from movement, is itself fixed

⁴⁴ Voir ANNEXE B

⁴⁵ Sauer, Theresa. *Notations 21*. New York : Mark Batty Publisher. 2009. p.4

movement and is recorded in movement (eye muscle). »⁴⁶ Cependant, Klee reste aux prises avec la difficulté de communiquer un rythme clair par l'abstraction de la peinture, en la faisant correspondre à la limpidité d'une partition musicale.

En 1923, Klee propose de résoudre ce problème en employant le système de la grille picturale. Ce système crée la structure nécessaire pour la compréhension rythmique du tableau. La grille agit comme une fondation dans laquelle Klee compose avec des *notes de couleurs* comme un compositeur écrit des notes dans une portée musicale.

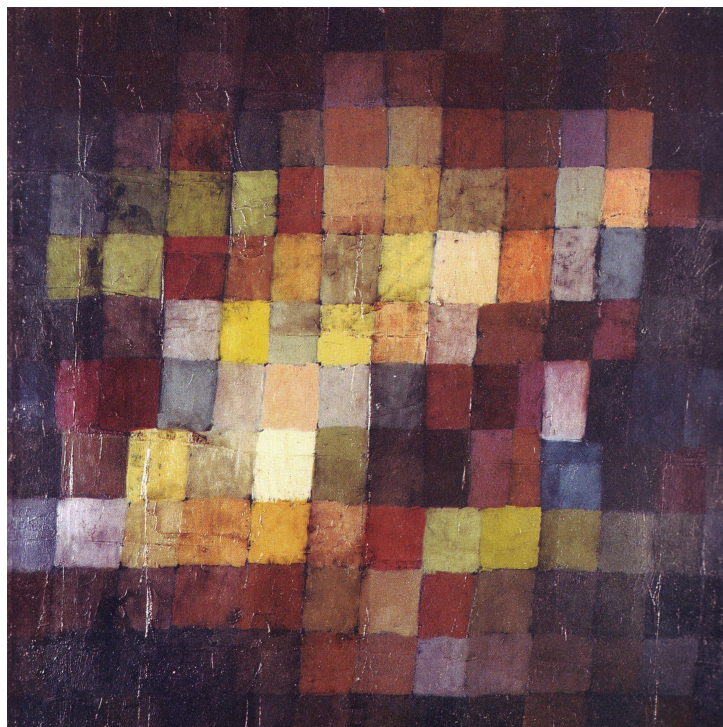


Fig. 11. Paul Klee, *Alter Klang*, acrylique sur toile, 1925

En écrivant de la musique, chaque barre de mesure doit remplir la valeur numérique indiquée par la métrique. Une barre de mesure vide sur une partition sans silence est incohérente. Nous devons voir le total de la métrique en valeurs de notes ou de silences pour que la musique écrite ait du sens. De la même façon, Klee remplit toutes les cases pour souligner la cohérence du rythme représenté sur sa toile. De cette manière, la notion rythmique peut alors évoquer des composantes similaires, que celles-ci passent par la peinture ou la musique, ce qui rejoint un espace interdisciplinaire où les concepts dialoguent entre eux.

⁴⁶ Düchtig Hajo. *Paul Klee, Painting Music*. Munich : Prestel Verlag, 2012. p.37

3.1.2.2 Peinture polyphonique

Lorsque Klee était enseignant au Bauhaus, il définissait la peinture polyphonique ainsi : la juxtaposition simultanée de zones structurées qui produit une composition à plusieurs « voix. »⁴⁷ Le résultat produit plusieurs formes harmoniques où la couleur (en peinture) prend un rôle vocal. Cette incarnation de zones structurées en peinture fait bien sûr référence au contrepoint musical. Selon Klee, la peinture polyphonique était supérieure à la musique polyphonique : « Simple movement, seems banal to us, The element of time is to be eliminated. Yesterday and today as simultaneity. Polyphony in music met this demand to some extent...Polyphonic painting is superior to music in so far as the temporal element has more of a spatial quality. The sense of simultaneity emerges in an enriched form. »⁴⁸ La peinture polyphonique est inspirée du fameux traité de contrepoint de Joseph Fux⁴⁹. La coexistence simultanée de plusieurs éléments de diverses disciplines au sein d'un tableau ou dans une pièce musicale rappelle justement la notion d'interdisciplinarité artistique de par l'imbrication des disciplines entre elles.

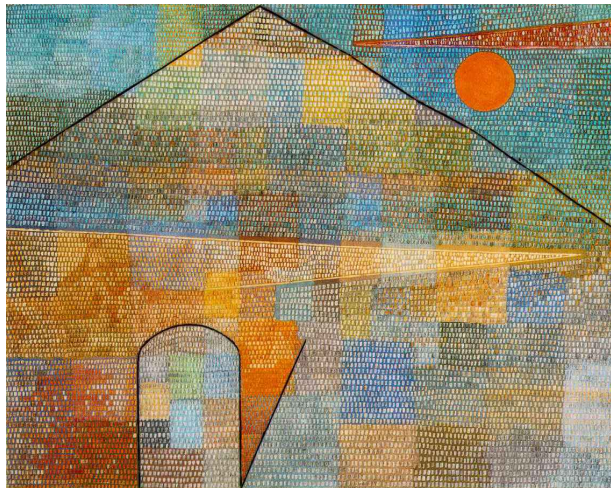


Fig. 12. Paul Klee, *Gradus Ad Parnassum*, média mixte, 1932

⁴⁷ Kagan, Paul. *Paul Klee : Art and Music*. Cornell University Press. Londres. 1983. p.87

⁴⁸ *Idem*

⁴⁹ Fux, Johann Joseph. *Gradus Ad Parnassum – Traité de Contrepoint*. New York : Broude Brothers. 1966. (version originale, 1725)

3.1.3 Le pouvoir de la suggestion visuelle

Selon mes expériences en tant que compositeur et graphiste, une pièce musicale a inévitablement une connotation visuelle, ne serait-ce que par l'ambiance particulière qu'elle dégage, dans laquelle nous baignons. L'un des concepts qui nous guident dans un projet est la présentation de l'information sous forme visuelle. Les outils utilisés comme les couleurs, la typographie, la mise en page ou les références culturelles influencent notre perception ainsi que le sentiment qui se dégage de l'objet en question. Par exemple, la couverture d'un ouvrage comme celui-ci communique un traité littéraire soigneux contenant des idées claires et bien structurées.

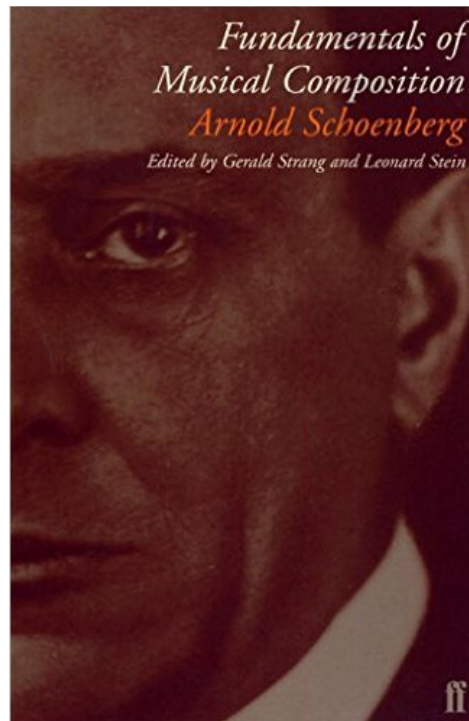


Fig. 13. Traité de composition. A. Schoenberg

Maintenant, observez le changement entre la deuxième couverture qui est plutôt expressive et dynamique.



Fig. 14. Adaptation graphique pour illustrer la perception visuelle

S'il s'agissait d'une partition, percevriez-vous le contenu musical de cette manière?

Les indications visuelles qui accompagnent une pièce musicale influencent certes notre perception du son. Il peut s'agir d'une pochette de disque, d'une note de programme, de la couverture d'une partition ou d'une lumière dans la salle de concert, etc. Malgré eux, ces éléments visuels balisent et dirigent notre écoute ainsi que notre appréciation sonore.⁵⁰ Bref, le pouvoir de la suggestion visuelle est important à prendre en considération pour cultiver un lien profond avec l'auditeur et pour communiquer l'intention musicale de l'œuvre.

⁵⁰ Nous pouvons également exprimer les mêmes choix en musique. Par exemple quant à l'orchestration, donnez une mélodie au piccolo ou à un violon communiquent deux tangentes expressives différentes.

3.2 La textualité à l'œuvre musicale –

Espaces de dialogue entre le visuel et la musique

3.2.1 Le texte comme outil d'accessibilité à la musique

« Les artistes contemporains nous présentent, à travers leurs dispositifs, leur vision du monde, mais encore faut-il que ces visions soient transmises au *public indistinct* de façon *lisible* »⁵¹

-Sylvie Lacerte, Ph. D, *Théorie et pratiques de l'art*

Une image vaut mille mots. Un mot vaut mille images. Dans le même esprit que celui du pouvoir de la suggestion visuelle, les mots peuvent également devenir des outils pour faire émerger des images claires chez l'auditoire. Le langage utilisé pour contextualiser une œuvre ouvre une porte vers l'expérience significative de l'auditeur, par l'opportunité d'une traduction favorisant la compréhension. Dans son article *La connaissance de soi. Un mirage de la psychologie ou une expérience herméneutique?*, Quintin explique ce phénomène : « L'essence du langage est le dialogue, de sorte que c'est le langage qui parle. Le propre du langage ne réside pas dans son caractère logique, mais dans sa capacité spéculative, c'est-à-dire dans sa disposition à montrer ou à faire apparaître. »⁵² Les paroles de la musique, leur description dans les notes de programmes et même le titre de l'œuvre ouvrent les possibles d'un dialogue avec l'auditeur. Ainsi, le langage permet de communiquer de l'information précise au-delà de la musique elle-même.

Le langage employé engage un dialogue entre l'artiste, l'œuvre et l'auditeur. Quintin élabore en se référant au philosophe Hans-Georg Gadamer⁵³ : « C'est donc le langage qui fonctionne comme un miroir ou encore comme une image. Ce qui est représenté, *das Dargestellte*, vient à soi-même, à son être même. Il subit un accroissement d'être. »⁵⁴ Il explique la notion ouverte et spéculative du langage : « le langage possède une structure

⁵¹ Lacerte, Sylvie. *La médiation de l'art contemporain*. Éditions d'art le sabord. Trois-Rivières. 2007. p.91

⁵² Quintin, Jacques. *La connaissance de soi. Un mirage de la psychologie ou une expérience herméneutique?* Université de Sherbrooke. p.75

⁵³ Philosophe Allemand de la tradition *continentale*. (1900-2002)

⁵⁴ Quintin, Jacques. *La connaissance de soi. Un mirage de la psychologie ou une expérience herméneutique?* Université de Sherbrooke. 2005. p.79

spéculative. Ici le spéculatif se définit comme désignant un type de *relation miroir*, où l'on perçoit un échange continu. »⁵⁵ En effet, les explications textuelles ou orales transmises par le langage et les mots contextualisent la création et créent un lien direct avec l'auditeur.

La description d'une œuvre, écrite ou parlée, offre une excellente opportunité de communiquer l'intention de l'œuvre. Dans notre société actuelle où l'on consomme beaucoup d'informations rapidement, le compositeur a souvent très peu d'occasions pour communiquer directement son message. Cela est observable d'autant plus dans la musique de concert où les œuvres sont jouées possiblement une seule fois, la chance pour un compositeur d'être entendu par un auditoire restant limité. Je suis d'avis que la communication par le langage est aussi importante que l'œuvre elle-même afin de contextualiser la création. L'auditeur a maintenant plus d'informations en main pour comprendre l'œuvre et donc l'apprécier.

3.2.2 Entre texte et musique

Le texte et la musique sont deux langages qui ont évolué au travers de plusieurs formes populaires et notamment grâce au chant. Dorénavant, la multiplicité des formes de création entre texte et musique offre de nouvelles possibilités interdisciplinaires. William Burroughs, écrivain renommé, affirme : « Certainly if writing is to have a future it must at least catch up with the past and learn to use techniques that have been used for some time past in painting, music and film. »⁵⁶ La musique crée une ambiance sonore qui donne naissance à des mots. Les mots donnent une direction à la musique, suggèrent des ambiances, des accords, des textures.

« Poetry like music appeals to the ear »⁵⁷

-Dana Gioia, écrivain et poète

⁵⁵ *Idem.* p.75

⁵⁶ Packer, Randall, Jordan, Ken. *multiMEDIA, from Wagner to Virtual Reality*, New York : W.W. Norton and Company. 2001. p.303

⁵⁷ Gioia, Dana, Kennedy, X.J. *An Introduction to Poetry*. Tenth Edition. United States. Longman Publishers. 2002. p.165

La poésie et la musique sont liées par plusieurs aspects. Le compositeur contemporain Jacques Hétu affirme : « les poètes ont un sens très aigu des sonorités du langage. »⁵⁸ La poésie dans un contexte seul présente déjà une qualité musicale qui s'appelle la prosodie.⁵⁹ Écrire de la poésie dans un contexte musical présente un enjeu dans la complexité du langage. Comme les mots sont dits sur une certaine durée de temps, une simplicité dans l'écriture s'impose pour communiquer clairement les images et les mots avec justesse et précision. Nous pouvons également percevoir un lien entre la poésie actuelle et la musique contemporaine où des nouvelles formes abstraites rejoint un public averti et non le grand public.

3.2.3 Interaction entre le texte et l'imagerie visuelle

« Does an image cause a reader to experience a *sense* impression? Not quite, Reading the word *petals*, no one literally sees petals, but the occasion is given for imagining them. The image asks to be seen with the minds eye. »⁶⁰

-Dana Gioia, écrivain et poète

Bien que Stravinski exprimait que les sons ne représentent rien d'autre que la musique elle-même, de récentes études sur la cognition nous prouvent qu'il avait peut-être tort. D'un point de vue scientifique, lors des expériences regroupant texte et image, le cerveau a recours à une méthode singulière que nous nommons le *double codage*.⁶¹ Il s'agit d'une forme de double élaboration qui se produit simultanément dans des systèmes parallèles de perception. Lorsque nous utilisons notre mémoire sémantique (liée au texte), les zones du cerveau qui sont alors sollicitées sont différentes de celles qui sont à l'œuvre avec la mémoire visuelle. Lors d'études menées dans les années '70 par Paivio⁶² il a été prouvé que le *double codage* est la meilleure forme d'intégration de l'information puisqu'elle ne crée pas de surcharge dans la mémoire à court terme (ou mémoire de travail, retenant un

⁵⁸ Gagné, Mireille, Anne Lauber, Ginette Martin, Augustin Rioux, Gertrude Robitaille. *Sons d'aujourd'hui*. Louise Courteau, éditrice. Montréal, Canada. 1990. p.53

⁵⁹ La prosodie mesure le rythme dans un poème.

⁶⁰ Gioia, Dana, Kennedy, X.J. *An Introduction to Poetry*. Tenth Edition. Longman Publishers, United States, 2002. p. 189

⁶¹ Reed, Stephen, *Cognition, théories et applications*, 3^e édition, Belgique : de boeck. 2011. p.181.

⁶² Paivio est un chercheur et psychologue issu de l'approche cognitive qui a élaboré plusieurs théories dont celle du *double codage*.

maximum d'éléments à la fois) ou d'interférence vu la nature différente des informations et des zones de traitement qui y sont rattachées.⁶³ Le *double codage* serait également une méthode que nous utilisons très fréquemment, au quotidien, sans même nous en apercevoir. « L'apprentissage de paires d'items est facilité par la formation d'images mentales interactives combinant les membres des paires (avec des mots).⁶⁴ Cela va donc de soi que lorsque nous sommes plongés dans un univers visuel (ne serait-ce que celui de la salle de concert ou l'image sur la note de programme que nous observons) et que nous sommes à la fois exposés à du texte (discours du chef d'orchestre ou texte descriptif de l'œuvre faisant référence à des images) nous sommes déjà dans l'univers du *double codage*, qu'on le veule ou non.

De plus, d'autres études prouvent que des images visuelles sont créées lorsqu'il y a évocation de mots et que plus ceux-ci sont concrets, plus l'imagerie visuelle sera sollicitée. « L'autre forme d'élaboration consiste à créer une image visuelle pour symboliser un mot. »⁶⁵ Par exemple, si j'utilise le mot « absolu », de nature abstraite, l'auditeur aura moins recours à l'imagerie visuelle et donc l'intégration de l'information sera moins performante que si le mot « oiseau », de nature concrète, est utilisé.⁶⁶

En rapportant ces informations sur les méthodes de traitement de l'information en composition, nous comprenons que les métaphores sollicitant l'imagerie visuelle sont des alliées précieuses pour l'auditeur, puisque c'est à l'aide des notions concrètes qu'une association cognitive pourra maximiser l'expérience musicale. Ainsi, nous pouvons imaginer le cours d'eau qu'est la *Moldau* en écoutant Dvorak, ou entrevoir *Les Planètes* tourner sur elles-mêmes en écoutant Holst. Ces découvertes neurologiques nous poussent également à constater que l'interdisciplinarité pourrait aussi être illustrée en des systèmes parallèles et non par des diagrammes de Venne avec des espaces communs entrecroisés. Toutefois, bien que notre cerveau traite les images visuelles et les informations sémantiques séparément, nous ne sommes pas consciemment en mesure de les couper au

⁶³ Reed, Stephen, *Cognition, théories et applications*, 3^e édition, Belgique : de boeck. 2011. p.181.

⁶⁴ *Idem*. p.207

⁶⁵ Reed, Stephen, *Cognition, théories et applications*, 3^e édition, Belgique : de boeck. 2011. p.187.

⁶⁶ *Idem*

couteau au moment de l'expérience artistique en question, où plusieurs disciplines sont mises à l'œuvre. Nous garderons donc les diagrammes de *Venne* dans le contexte présent.

Afin de revenir à l'interaction entre texte et image au sens plus poétique, Dana Gioia, explique la fonction de l'image dans un poème : « **Image** suggests a thing seen, when speaking of images in poetry we generally mean *a word or sequence of words that refers to any sensory experience.* » Ce constat sous-tend que l'expérience synesthésique est déjà omniprésente dans l'écriture d'un texte, ce qui pourrait sous-entendre que les rouages de l'interdisciplinarité sont présents au sein même de chaque discipline artistique !

3.2.4 Narration et orientation de l'écoute

Par ailleurs, en plongeant encore plus de l'idée de la visualisation, il va se de soi qu'une narration parlée ou écrite fait office de guide dans l'imagination de l'auditeur et y encouragera des liens avec la composition musicale. Dans le livre *multiMEDIA*, Randall Packer traduit la conception de la narration chez William Burroughs : « For Burroughs, narrative operates as a vast, multithreaded network that reflects the associative tendencies of the mind »⁶⁷

Les tendances associatives du cerveau sont donc amplifiées par ce filon conducteur qu'est la narration. Le champ lexical, affichant des groupes de mots se rapportant à une même idée, suscite une thématique dans l'imaginaire de l'individu. Dans *Poétique musicale*, Stravinski affirme que « plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, et plus il est libre. »⁶⁸ En se rapportant à sa citation précédente, Stravinski semble nous parler ici d'une œuvre qui serait « pure » ou « unidisciplinaire », mais, lorsqu'il parle de *contrôle*, il évoque certes les contraintes que le compositeur s'impose dans le processus créatif. Mais, nous pouvons également interpréter l'idée de contrôle comme une guidance qu'offre le compositeur à l'auditeur. Or, comment cette guidance peut-elle s'opérer sans le recours à la narration ou à l'imagerie visuelle? Lorsque nous nous reportons à ses œuvres tel *le*

⁶⁷ Packer, Randall, Jordan, Ken. *multiMEDIA, from Wagner to Virtual Reality*. W.W, New York : Norton and Company, 2001. p. 304

⁶⁸ Stravinsky, Igor. *Poétiques musicale : sous forme de six leçons*, Paris : Flammarion. 2011. p.23

Sacre du printemps, ne visualisons-nous pas la faune, les tribus, et le sacrifice par exemple ? Lorsque l'imagination possède un cadre, créé par la narration, le compositeur affiche une meilleure direction dans sa création et l'auditeur bénéficie de plus de matière pour construire son interprétation de l'œuvre. Cela évoque aussi l'idée d'une interdisciplinarité au service d'une compréhension plus exhaustive de l'œuvre.

3.3 **Musique *inclusive***

3.3.1 **Des influences folkloriques**

« My work should be plain and simple like a folk song »⁶⁹

-Paul Klee, artiste visuel

Parallèlement à toutes notions liées à l'interdisciplinarité, la musique folklorique est une composante essentielle à mon travail. Incorporant des rythmes et modes idiomatiques, ce style musical se situe fréquemment au cœur de constructions harmoniques, mélodiques et rythmiques puisque la tradition de laquelle nous sommes engendrés s'émît intrinsèquement dans les œuvres, construites par la tradition issue de contextes culturels particuliers. De plus, la philosophie de la musique folklorique, valorisant l'inclusion, la participation et la célébration sont une source profonde d'inspiration dans mes compositions, traitant justement de l'identité.⁷⁰

3.3.1.1 **Définition de la musique folklorique**

Avant de décrire ma relation à la musique folklorique, examinons premièrement la notion de ce terme. Le terme folklore se divise en deux parties : *Folk* et *Lore*. *Folk* de l'anglais ancien signifie *le peuple*. *LORE*, d'origine germanique, exprime les traditions, croyances et savoirs sur un sujet conservé par un groupe en particulier transmis de génération en génération. Aussi, *Lore* provient de l'allemand *LEHRE* qui signifie *apprendre*. Ainsi, *Folklore* signifie *apprendre du peuple*.

⁶⁹ Düchtig Hajo. *Paul Klee, Painting Music*, Munich : Prestel Verlag, 2012. p.8

⁷⁰ Ici, l'identité renvoie à ce qui fait la particularité d'un individu ou d'un groupe

L'art folklorique est le prolongement d'une culture, passée de génération en génération. Comme des macromolécules d'ADN qui contiennent une grande source d'information en une seule entité, la musique folklorique contient toute son histoire, son passé et son vécu dans l'instant où elle est jouée. Elle contient une sagesse inhérente et, à mon avis, c'est pour cette raison qu'elle a une signification très forte auprès du compositeur, des interprètes et des auditeurs. Pour qu'un écho du passé et des origines continuent à traverser les limites du temps, une responsabilité se dégage dans la communication de la tradition.

Dans son livre *The invention of « folk music » and « art music »*, Matthew Gelbart⁷¹ distingue la musique folklorique de la musique *sérieuse*. La musique folklorique se définit comme étant « le produit d'une tradition musicale qui a évolué par le processus de transmission orale. Les facteurs qui définissent la tradition sont : (i) la continuité qui lie le présent avec le passé; (ii) la variation qui émerge d'une impulsion créative d'un individu ou d'un groupe; et (iii) une sélection faite par la communauté qui détermine la forme dans laquelle la musique survit. »⁷²

De son côté, la musique *sérieuse* (musique classique ou « Art music ») est définie par Gelbart comme étant « a part of a well funded world of urban, sophisticated music making- and part of a literate tradition in which authorship is clearly established, and pieces are communicated as fixed texts reflecting the authors apparent intentions. »⁷³

Quoi qu'il en soit, la musique folklorique et la musique *sérieuse* tirent leurs origines dans un échange partagé : « *Folk music* et *Art music* ont fonctionné en dialogue entre eux. »⁷⁴ La ségrégation entre ces deux styles de musique tire son origine dans un processus créatif valorisant soit l'individu ou la communauté, mais il est important de constater que la musique *sérieuse* n'est absoute en rien à ses origines traditionnelles propres. Elle s'enracine tout simplement par une autre traduction d'une même culture,

⁷¹ Matthew Gelbart est musicologue et enseigne à Boston College dans le département de musique.

⁷² Gelbart, Matthew. *The Invention of « Folk Music » and « Art Music »*, *Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge University Press. New York. 2007. p.2

⁷³ *Idem*

⁷⁴ *Idem*, p.82

adressée à des individus faisant une expérience différente de celle-ci vu leurs conditions socioéconomiques, entre autres. En d'autres mots, nous sommes indissociables de la culture dont nous provenons et cette identité culturelle peut être consciemment ou inconsciemment mise en œuvre dans le travail des compositeurs d'hier et d'aujourd'hui.

3.3.1.2 Les principes et valeurs gouvernant la musique folklorique

Nous pourrions affirmer que la musique folklorique est à la base un art *humaniste*. Le folklore exprime une connexion profonde entre les individus d'une même culture, une recherche d'authenticité culturelle, une vérité simple, une nostalgie du passé et un espoir pour l'avenir par le rassemblement social. La musique folklorique tire ses origines dans un esprit créatif collectif, traduisant la somme de ses parties et non une seule perception du réel. Gelbart définit le rôle de l'**authenticité** comme étant axé sur les dimensions humaines versus l'expression artistique : « what we consider authentic always shows us more about ourselves and our values than about the object under consideration. »⁷⁵ La question d'authenticité renvoie encore une fois à l'expression d'une vision sociale versus une perception individuelle.

Une autre valeur caractéristique de la musique folklorique est sa **simplicité**. Percy, dans son livre *Reliques of Ancient English Poetry consisting of old heroic ballads, songs and other Pieces of our Earlier Poets (1857)* explique que l'appréciation de l'art folklorique est encouragée par l'expérience de « pleasing simplicity, artless graces, and romantic wildness. »⁷⁶ Dans la transmission orale, une information trop complexe n'aurait pas survécu le test du temps. Hors, dans la musique *sérieuse*, la simplicité risque d'être considérée comme un outil de « *commercialisation* ». Gelbart explique : « As the organic, synthetic of art spread (as of the 19th century), it was increasingly associated with individual mental complexity rather than simplicity. « Simplicity » in professionally composed music was consequently reconceived as a condescending gesture to win a mass

⁷⁵ Gelbart, Matthew. *The Invention of « Folk Music » and « Art Music », Emerging Categories from Ossian to Wagner*, New York : Cambridge University Press. 2007. p.82

⁷⁶ Percy, Thomas. *Reliques of Ancient English Poetry consisting of old heroic ballads, songs and other Pieces of our Earlier Poets*, London : G. Routledge and sons. 1857. p.21

audience, and the idea of popularity became linked to dirty commercialism and such. »⁷⁷
En restant intègre à ses origines, le folklore honore authentiquement la tradition orale du passé tout en ne craignant pas d'épouser une simplicité de forme, garante de l'inclusion qu'elle met de l'avant.

Au cœur de la musique folklorique, la **célébration** est une caractéristique clef qui communique l'intention de l'œuvre folklorique. L'essence de la célébration est sa capacité de réunir plusieurs individus autour d'un événement humain marquant. Poétiquement parlant, nous pourrions donc concevoir que la musique folklorique comme *l'incarnation d'une trame sonore de la vie*. Plusieurs chants traditionnels des Balkan sont à l'image de la réalité de la communauté : la fête du village, les funérailles, l'arrivée d'un nouveau-né, etc. Bref, la célébration est un principe inclusif qui commémore l'essence humaine, encline à aimer, partager et vivre.

3.3.1.3 La Musique modale, un espace entre musique contemporaine et folklorique

Sous l'étiquette la musique folklorique, les modes définissent musicalement une tradition culturelle. D'ailleurs, plusieurs gammes modales ont directement le nom du pays ou de la culture auxquelles elles appartiennent. Par exemple, la gamme bulgare, la gamme juive (en jazz), la gamme chinoise (associé à la gamme pentatonique), la gamme espagnole, etc. La gamme modale est donc une empreinte culturelle qui identifie une couleur musicale liée à une culture.

Au début du XIX^e siècle, Debussy et Ravel revisitent la musique modale du passé pour rajouter une nouvelle couleur dans leurs compositions. Par la suite, la musique modale est explorée encore plus en profondeur par le travail des *modes de transposition limitées* d'Olivier Messiaen.

⁷⁷ Gelbart, Matthew. *The Invention of « Folk Music » and « Art Music », Emerging Categories from Ossian to Wagner*, New York : Cambridge University Press. 2007. p.82

En résumé, les modes représentent les outils principaux de la construction musicale pour beaucoup de compositeurs car ils communiquent, dans le langage idiomatique actuel, les traces d'une musique folklorique ou populaire, créant ainsi un pont d'accessibilité à l'auditeur.

3.3.2 Le rythme comme composante unificatrice

3.3.2.1 La source rythmique et l'*ostinato*

Anciennement, Bach jouait avec des valeurs rythmiques constantes, renvoyant à une machine que l'on enclenche et qui tient la route tout le long de la pièce. Garder un équilibre entre une rythmique constante en incorporant des variations *contrapuntiques* ou *motiviques* est un défi dans toute pièce, quels que soient l'époque et le contexte culturel dans lequel elle naît. Plus tard, la notion du *noyau rythmique*, la pulsation de base dans une pièce musicale, apparaît chez les minimalistes tels Terry Riley et Steve Reich.

En lien avec les notions liées à la musique folklorique et dans un esprit d'accessibilité, utiliser un rythme constant et simple pour parler un langage clair est une préoccupation orientant mes choix compositionnels. Tout comme dans la grande majorité de la musique populaire, l'utilisation d'un rythme régulier favorise l'intégration sensorielle chez l'auditeur. La régularité rythmique est donc un outil de communication jouant le rôle d'une pulsation accrochant l'attention, demandant que celle-ci soit soutenue, tout au long de la pièce, comme avec la *machine* de Bach, s'affairant à garder son *moteur* actif jusqu'à la fin de la pièce.

Par sa communication rythmique, il va sans dire que le courant minimaliste m'a grandement interpellé. Philip Glass préfère le terme "musique structurée répétitive" plutôt que minimaliste et sous cette nouvelle étiquette, j'argumenterai que toute musique extrapolée d'un petit motif (comme une toccate ou un prélude de Bach) pourrait être

considérée comme répétitive et structurée dans le sens rythmique.⁷⁸

Entre autres, Steve Reich garde un souci d'accessibilité dans sa musique. Dans son article *Music as a gradual approach*, il affirme « I am interested in perceptible processes. I want to be able to hear the process happening throughout the sounding music. »⁷⁹ Selon Reich, le processus de transformation musicale doit être audible, perceptible et donc compris. Je suis aussi d'avis qu'en entretenant une écoute active et soutenue par des la régularité des rythmes, les auditeurs percevront les changements plus aisément et ainsi, ils apprécieront d'avantage la musique s'offrant à elle.

Dans son livre *On Repeat: How Music Plays the Mind*, Elizabeth Margulis décrit l'expérience sonore qu'engendre la musique répétitive: « A small repeating unit can create a more intense impression, as if the music were bombarding you again and again from close proximity, but when the repeating unit is large, a broader landscape becomes apparent. During a longer repeat, the barrage of new stimuli retreats for a moment, allowing the listener to step back and survey her musical surroundings. Without new material to process, she can reflect on what happened previously or what might happen much further down the road. By modulating subjective impressions of landscape and distance, repetition can play an important role in the expressive trajectory or narrative of a piece. »⁸⁰ La répétition rythmique agit donc comme une fondation sur laquelle d'autres éléments peuvent se greffer, par superposition. Cela crée des paysages subjectifs et variés qui plongeant l'auditeur dans une ambiance accessible.

Toutefois, afin de ne pas tomber dans les pièges d'une répétition produisant l'effet robotique ou *cruise control*, répéter des idées musicales crée aussi un grand défi dans la présentation et la variation du contenu. La répétition d'une idée musicale devient un entonnoir vers d'autres questionnements : la répétition sera-t-elle constante? Une cellule répétée? Produira-t-elle un effet hypnotisant ou ponctuera-t-elle des surprises inattendues? Par des décisions artistiques qui me sont personnelles, je désire conserver

⁷⁸ Par exemple, le *prélude en Ré mineur* du *Clavier bien tempéré I* de **J.S. Bach** explore une rythmique constante, ainsi qu'un motif arpégé descendant tout au long de la pièce.

⁷⁹ Reich, Steve. "Music as a Gradual Process," in *Writings on Music*, New York: Oxford University Press, 2002. p.48

⁸⁰ Helmuth Margulis, Elizabeth. *On Repeat: How Music Plays the Mind*. New York: Oxford University Press. 2014. p.44

l'esprit d'accessibilité que permet un rythme constant. Toutefois, comme mon intention n'est pas de produire de la musique populaire ou commerciale, j'effectue ce choix en variant constamment l'*ostinato*, afin pour renouveler l'intérêt de l'auditoire. À mon avis, ce choix permet de préserver un équilibre subtil, reflétant que sous les apparences de répétitions monochromes se trouvent une infinité de nuances, exprimées par les variables d'un *ostinato*.

3.3.2.3 La polyrythmie; un dialogue rythmique

L'usage de la polyrythmie et de l'accentuation syncopée incarnent des outils précieux pour entretenir l'intérêt musical lors de l'écoute d'une pièce. En dialoguant entre les plans métriques, la superposition rythmique est une technique privilégiée afin de varier la source rythmique. Elle est aussi privilégiée en ce sens où elle fait interagir plusieurs phrases musicales entre elles et leur confère un caractère individuel tout en les faisant interagir ensemble.

D'autre part, comme Olivier Messiaen encore une fois, une inspiration rythmique vient de la musique indienne où la présence de polyrythmies est employée de manière développée et improvisée.⁸¹

Même dans la musique électronique, il est possible d'observer une polyrythmie très présente. Dans son livre *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance*, Mark Butler⁸² décrit en profondeur les attentes créées par la superposition rythmique : « For the most part, the rhythmic pattern of each sound within the texture is unique, creating a distinctive set of expectations both individually and in each new textural combination. The patterns themselves are relatively simple, a characteristic that allows them to be interpreted in a variety of ways. »⁸³ C'est précisément cette attente qui forme un dialogue sous-jacent à l'écoute d'une œuvre musicale, où l'auditeur est engagé activement dans le dénouement de cette polyrythmie,

⁸¹ Voir section *Analyse de Home is in the Heart*

⁸² Mark Butler est professeur de Musique à l'université de la Pennsylvanie

⁸³ Butler, Mark J. *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Indiana University Press. Bloomington. 2013. p.4

elle-même porteuse d'un dialogue musical omniprésent. Dans ce sens, nous pourrions aller jusqu'à affirmer que la polyrythmie est une mise en abîme de l'idée même du dialogue.

4. RÉPERTOIRE

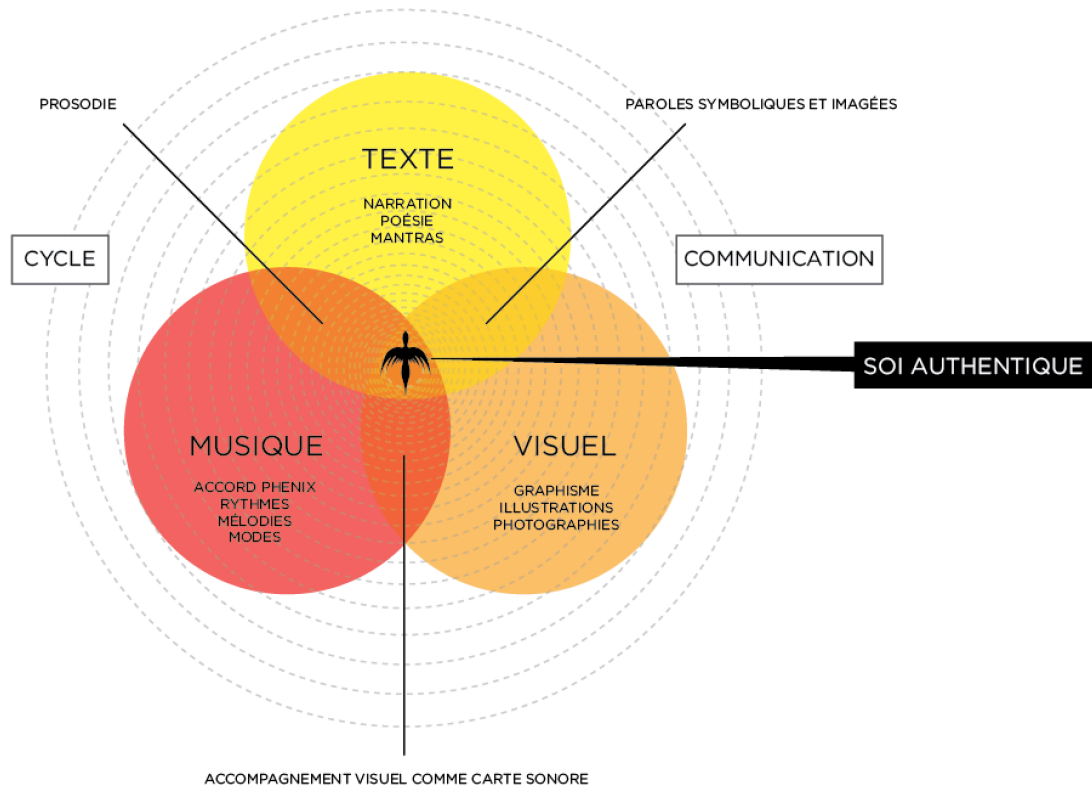


Fig. 14. Aperçu graphique de mon processus de composition

Premièrement, les concepts évoqués dans le *cadre conceptuel* ainsi que dans la section *interdisciplinarité en composition musicale*⁸⁴ sont présents dans les œuvres composées durant la maîtrise. Toutefois, toutes les idées qui y sont exposées n'apparaissent pas nécessairement dans chacune de mes pièces, proposant des terrains de jeux variés valorisant d'abord l'expérimentation.

⁸⁴ Comme mentionné dans la section 2 et 3 de ce mémoire

Dans le cadre de la maîtrise, 4 pièces musicales⁸⁵ ont été créées :

- 1) **Phenix** - Poème symphonique pour big band, ensemble à cordes et chœur de femme.
- 2) **Home is in the heart** – Pièce pour soprano, violon, violoncelle, clarinette, flûte et piano explorant l'interaction entre textes, voix et polyrythmies.
- 3) **8 tableaux pour l'infini** – Pièce pour ensemble de percussions explorant les *ostinatos* (boucles) et l'exploration chorégraphique des interprètes.
- 4) **The Dance of Joyous Absurdity** – Pièce pour le *Nouvel Ensemble Moderne*, orchestre de chambre, explorant le dialogue entre les musiciens ainsi qu'une œuvre graphique inspirée directement de la musique.

Cependant, en me rapportant vers le schéma de l'interdisciplinarité ici proposé, les questions fondamentales que je me suis posées concernant chaque pièce restent sensiblement les mêmes. Elles sont d'abord intrinsèquement reliées à l'intention de fusionner le texte et l'image à la musique. Voilà pourquoi j'ai choisi de prioriser ces trois sphères, dans un souci de rendre intelligibles mes avancées, bien que des références à d'autres disciplines pourraient très bien émerger pendant votre lecture de mon mémoire.

Voici donc les questions que je désire adresser :

- 1- Qu'est-ce que je veux réellement exprimer?
- 2- Comment sortir de ma zone de confort et créer des expériences nouvelles, qui ne m'ont pas encore été donné d'explorer?
- 3- Comment intégrer des éléments interdisciplinaires avec le texte et le visuel ?

⁸⁵ Voir ANNEXE D-E-F-G-H pour les partitions ainsi que l'audio.

INTERDISCIPLINARITÉ

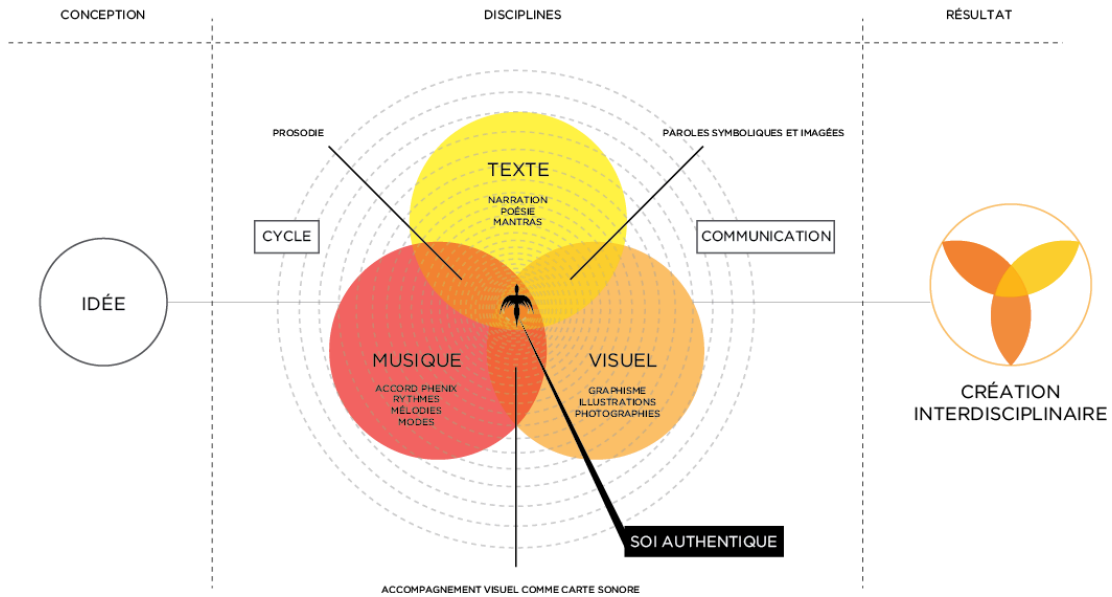
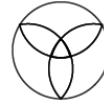


Fig. 15. Schéma interdisciplinaire et processus de composition

L'usage du schéma de trois cercles servira comme indicateur des zones interdisciplinaires que j'ai explorées dans les créations.

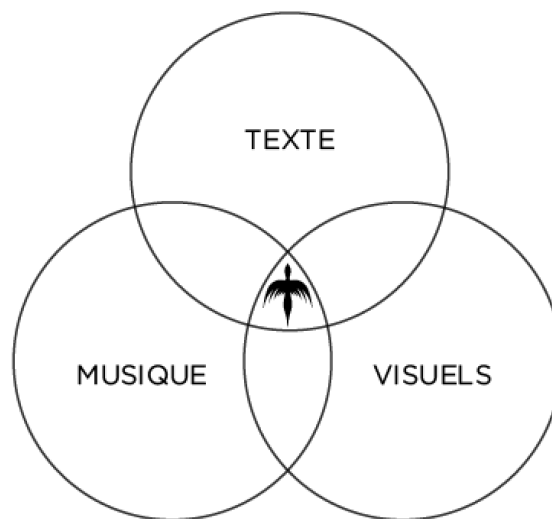


Fig. 16. Cadre du schéma pour identifier la zone interdisciplinaire explorée dans l'œuvre

4.1 Analyse détaillée de la pièce *PHENIX*

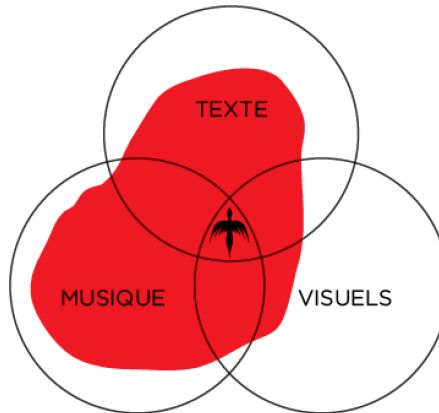


Fig.17. Schéma interdisciplinaire pour *Phenix*

« Nos existences reposent sur le cycle naturel de la vie, de la mort, de la renaissance et ainsi de suite. Où la vie nous arrache du chemin que nous pensions prendre, elle nous propulse dans une nouvelle direction. Dans l'œil de l'orage, il est parfois tentant de se replier sur soi-même ou de fuir l'insoutenable pesanteur des épreuves. Pourtant, c'est du passage de l'orage que renaît notre essence véritable. Aux frontières de l'être, le regard se métamorphose et transforme l'univers avec lui.

Phenix, l'oiseau mythologique qui renaît de ses propres cendres, met en musique le cycle éternel entre équilibre et désordre.

Il existe en chacun de nous un Phenix prêt à déployer ses ailes à tout moment. »⁸⁶

- Jason Milan Ghikadis

⁸⁶ Voir ANNEXE I – Accompagnement visuel

4.1.1 Introduction

Dans le cadre de mon Baccalauréat en composition musicale, j'ai eu l'occasion d'écrire pour le *Big Band de l'Université de Montréal*, où j'ai pu explorer la combinaison de styles variés tout en faisant miroiter des hybridations culturelles entre musiques jazz, classique et *tzigane*. Ce fut pour moi une excellente opportunité de stimuler ma créativité.

En fait, avant de rejoindre la Faculté de musique en écriture, mon style était davantage *décentré* ou "*dans le style de x*" plutôt qu'authentique. D'abord musicien autodidacte, je me suis confronté à la grande question dans une forme de rencontre avec moi-même, de par mon cheminement scolaire et l'accompagnement qui m'y a été accordée.

Dès lors, après avoir vécu une expérience de vie profonde, il était impossible pour moi de nier les émotions fortes qui m'habitaient et à partir desquelles j'ai puisé toute l'inspiration pour *Phenix*. L'expression "*donner tout au feu*" était mon intention première par cette œuvre. Une quête d'authenticité, du soi réel ainsi qu'un besoin vital de et se reconstruire constituent justement le cœur de cette pièce.

Visuel de nature, j'ai tenté de guider, structurer et incarner mon inspiration par une histoire mythologique bien connue. Quoi de mieux pour exprimer la transformation que la légende du *Phénix*; L'oiseau mystérieux qui renaît de ses propres cendres de manière cyclique était parfaitement aligné avec mon état intérieur. Ainsi, la création prend la forme d'un poème symphonique.

Par cette expérience créatrice riche en émotions, j'ai exploré le cycle de la vie et la mort, dans sa nature inévitable ainsi que dans toute la poésie puisée au cœur du *soi authentique*. Ce cycle s'opère sur plusieurs niveaux extérieur/intérieur, macroscopique/microscopique, que j'ai personnellement investis dans mes recherches tant visuelles, musicales que textuelles.

Finalement, c'est en écrivant cette pièce que j'ai touché au fond de mon être. J'y ai exprimé un élan vers la sincérité, la vulnérabilité, la peur, l'angoisse, la noirceur, mais aussi la lumière et la chaleur humaine. Bref, le monde dans lequel vit *Phenix* est fondamentalement dichotomique et reflète des paradoxes, colorant tout un monde poétique.

“L’histoire des idées, à travers trois millénaires, nous révèle, entre autres, que celles-ci ont évolué en spirale, reflétant ainsi les « tensions essentielles », les dualismes puissants avec lesquels nous sommes aux prises : le bon et le mauvais, le corps et l’esprit, l’extérieur et l’intérieur, le réel et l’illusoire, l’objectif et le subjectif, le conscient et l’inconscient, pour ne nommer que ceux-là. »⁸⁷

4.1.2 Instrumentation, schéma formel et structure d’analyse

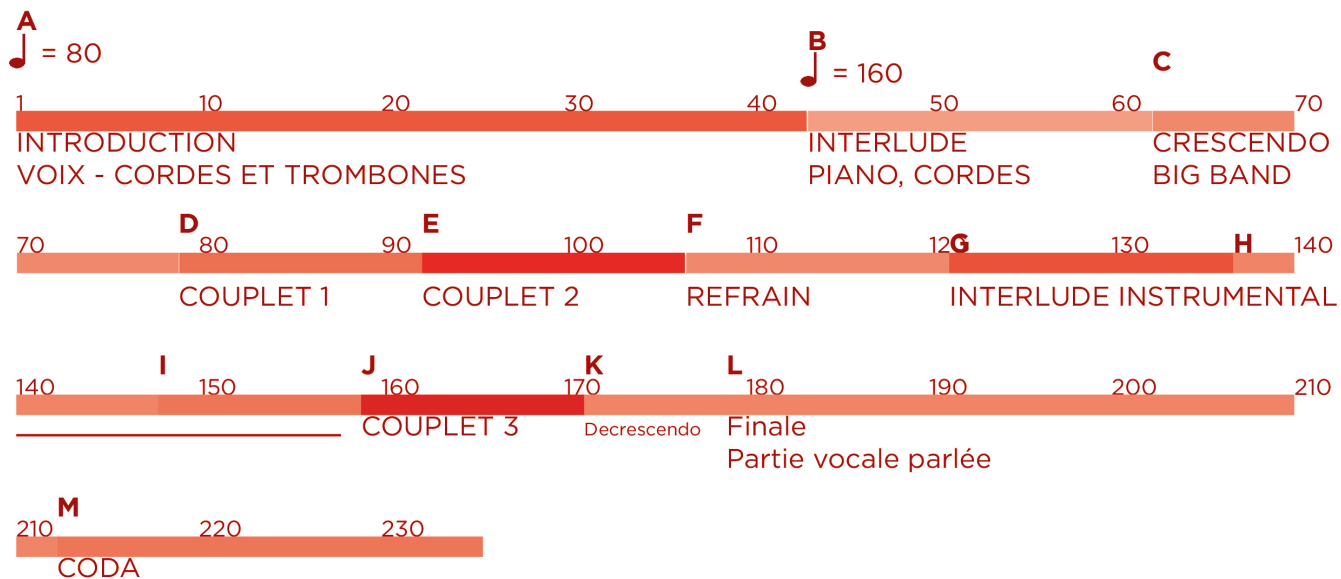
Phenix fût interprété lors du concert de *Big Band* de l’Université de Montréal le 26 octobre 2015 avec l’instrumentation suivante : 5 trompettes, 5 saxophones, 4 trombones, 1 piano, 1 guitare, 1 contrebasse, 1 batterie, 9 chanteuses (3 Sopranos, 2 mezzo-sopranos, 2 altos, 2 contraltos) ainsi que 8 interprètes de cordes (4 violons, 2 altos, 1 violoncelle et 1 contrebasse) faisant un grand total de 35 musiciens.

La pièce est d’une durée approximative de 16 minutes. Le cycle perpétuel de la transformation est évoqué par trois mouvements, tels que démontrés par le schéma dans l’accompagnement visuel.⁸⁸ Le premier mouvement, **LES FLAMMES**, mets en musique l’épreuve qui nous accable, symbolisée par l’élan de l’oiseau de feu vers sa propre destruction. Le deuxième, **LES CENDRES**, symbolise notre état de vulnérabilité, la genèse et le recommencement suite à l’anéantissement. Le troisième mouvement, **LA BRAISE** est une célébration de notre renaissance. Voici un schéma formel des trois mouvements :

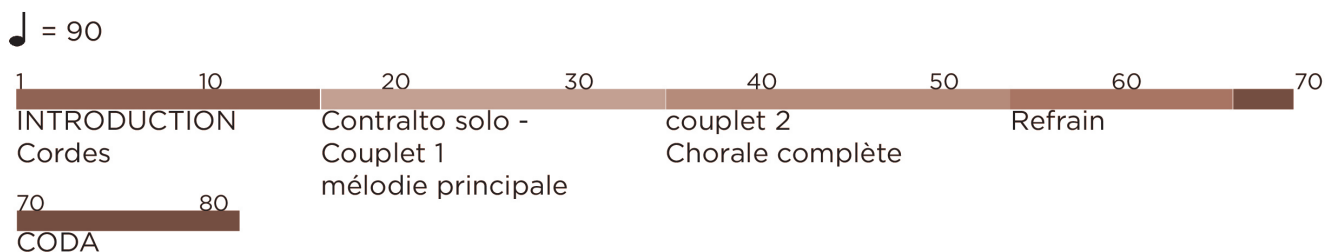
⁸⁷ Lecompte, Conrad, Richard, Annette. *La psychothérapie humaniste-existentielle d’hier à demain : Épilogue*. Québec : Revue Québécoise de Psychologie, vol 20, n°2, 1999. p.197-198

⁸⁸ Voir section 4.2.2

I^e mouvement THE FLAMES



II^e mouvement THE ASHES



III^e mouvement THE EMBERS

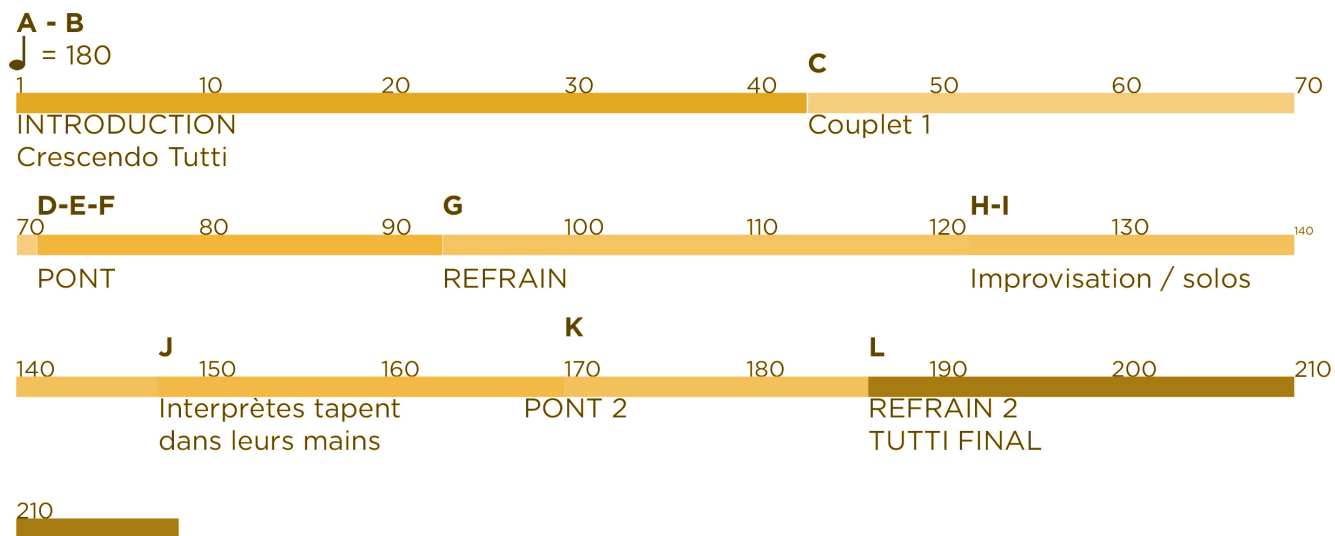
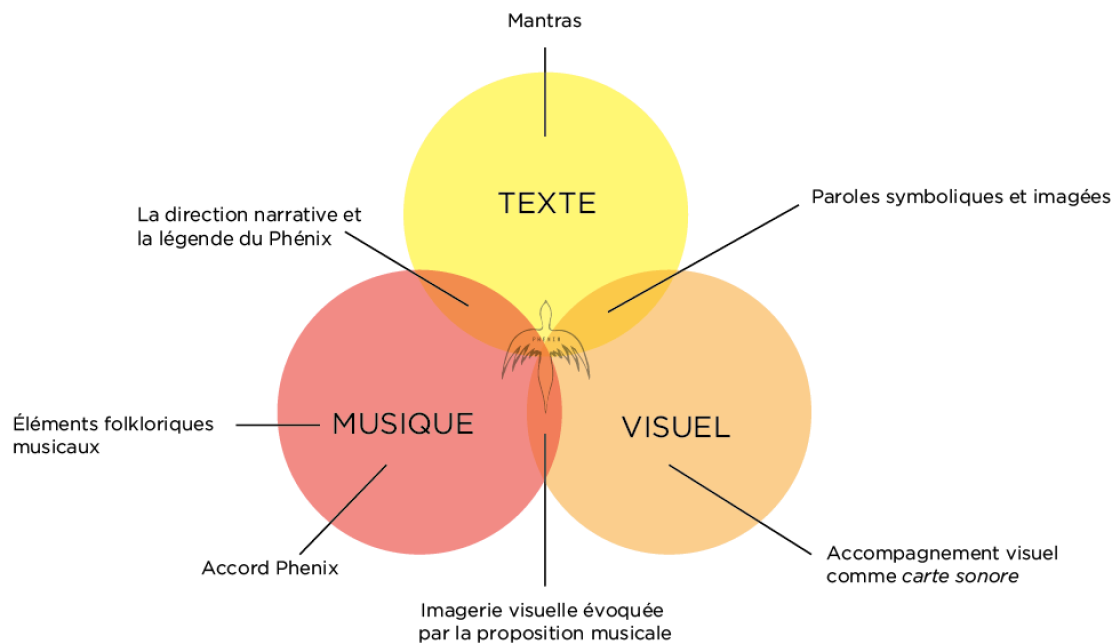


Fig. 18. Schéma formel Phenix

Les catégories des zones interdisciplinaires explorées dans *Phenix* se résument dans le schéma suivant :



4.2 Dialogue entre musique et visuel

4.2.1 Imagerie visuelle évoquée par la proposition musicale

Après avoir défini le concept global de l'œuvre, j'ai cueilli des images qui m'ont aidé à développer mon imagination musicale. Les couleurs, les formes, les textures, les symboles des images sont tous des éléments qui ont guidé ma création musicale. Dans le processus créatif en graphisme, avant de se lancer dans une exploration créative, une bonne recherche visuelle permet de guider notre inspiration et la direction créative du projet. Vu l'aspect interdisciplinaire du poème symphonique, ce genre musical peut bénéficier d'une recherche visuelle.

4.2.1.1 Éléments folkloriques visuels

Le premier élément folklorique le plus évident de ma pièce est le phénix lui-même. La plus ancienne version de cette histoire tire ses origines de la mythologie grecque. Nous pouvons observer dans d'autres cultures des adaptations de cette histoire : le *Garuda* indien, le *Zhar-ptica* russe, le *Simorgh* perse, le *Paskunji* géorgien, l'*Anka* arabe, le *Zümürdü Anka* Turque, le *Me byi karma* tibétain, le *Fenghuang* et *zhu que* chinois et le *hō-ō* japonais. En me basant sur les diverses manifestations culturelles de cette légende, j'en suis venu à la conclusion que le symbole du phénix représente une vérité humaine profonde.



Fig. 19. Exemples de différentes représentations culturelles de Phenix

4.2.1.2 Atmosphère et textures

Une banque d'images cueillie dans des ouvrages ainsi que sur Internet m'a permis de visualiser plus clairement le personnage principal qu'est l'oiseau de feu. Quelle forme prend-t-il? Comment se déplace-t-il? Est-il grand ou petit? Des réponses précises à ces questions sont essentielles pour préciser le caractère musical de la pièce.

Voici quelques images de la recherche visuelle initiale concernant le phénix, qui m'ont inspiré avant même de commencer à écrire la musique :



Fig. 20. Recherche visuelle sur le phénix

Le corps du phénix, volatile, imprévisible et énergétique, donne de l'information pour ensuite se traduire dans le processus créatif musical.

L'atmosphère et l'ambiance de la pièce habitent le poème symphonique et forment un scénario se situant dans un endroit aride, montagneux, venteux et grandiose. Des nuages dramatiques et sombres peignent le ciel au premier mouvement. Lors du troisième mouvement, les nuages se dissipent et le ciel bleu revient.

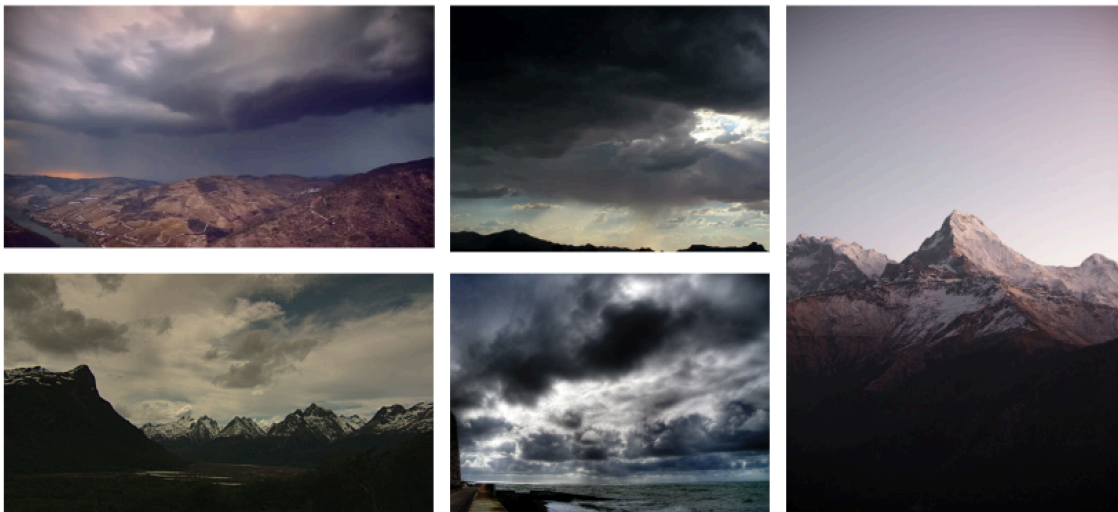


Fig. 21. Recherche visuelle sur le cadre du poème symphonique

Pour évoquer l'effet de grandeur et de profondeur, le début de la pièce s'ouvre avec un mode de jeu contemporain. Les interprètes du *big band* soufflent sans produire de hauteur de notes et frappent doucement sur leurs instruments avec leurs mains ou leurs ongles, créant ainsi un effet spontané de vent, faisant allusion aux grands espaces.

♩=80
♩=Straight

Saxophone soprano
Saxophone alto
Saxophone ténor
Saxophone ténor
Saxophone baryton
Trompette en Si♭
Trompette en Si♭
Trompette en Si♭
Trompette en Si♭
Trombone ténor
Trombone ténor
Trombone ténor
Trombone basse

Soufflez dans l'instrument, respiration libre

p *f* *p*

Fig. 22. Extrait de partition illustrant l'imagerie visuelle traduite en musique

Les textures, les formes et les couleurs donnent aussi des indices au niveau de l'expression musicale et démontrent de quelle manière elles sont entrelacées aux images.



Fig. 23. Recherche visuelle texturale

4.2.1.3 Le feu comme métaphore musicale

Parmi tous les éléments visuels, le feu est le plus important car il compose et caractérise le phénix. Chaque mouvement est représenté par un état différent du feu. Cet élément demeure la métaphore centrale de l'œuvre et évolue d'une forme vers une autre au courant de la pièce.

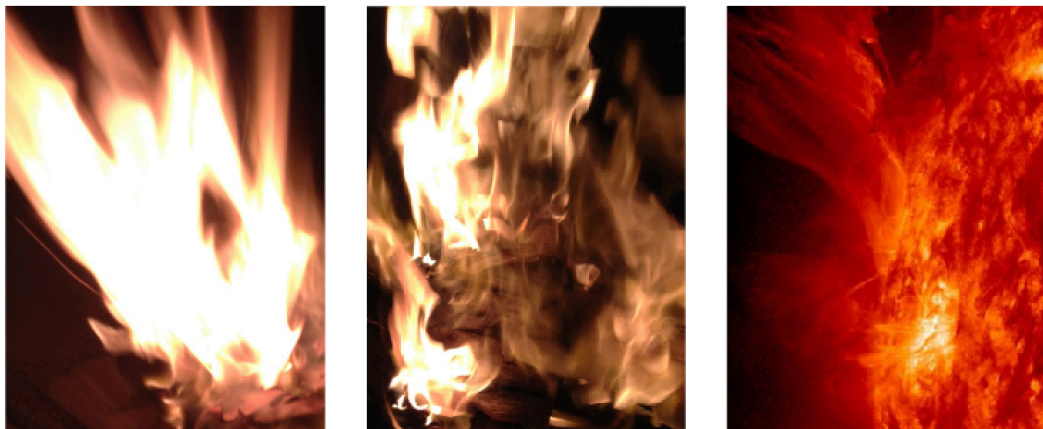


Fig. 24. Recherche visuelle pour le premier mouvement

Dans le premier mouvement **les flammes**, la texture du feu est volatile, dominante, chaotique, puissante et envoutante. Voici quelques images qui m'ont aidé à cerner l'intention du premier mouvement, puisées de photos personnelles et d'images cueillies.



Fig. 25. Recherche visuelle pour le deuxième mouvement

Après la destruction inévitable du phénix, une autre ambiance visuelle et sonore s'impose dans le deuxième mouvement, **les cendres**. Après l'explosion résultent les répercussions du désastre. Une ambiance brumeuse avec des cendres flottantes évoque le sentiment d'impuissance et d'ambivalence par rapport à la grande perte de contrôle qui a provoqué le carnage.

La fragilité des cendres, leur incapacité de donner vie au feu et leur transition vers un autre état physique (fumée, cendres) traduit l'état de vulnérabilité. D'un point de vue musical, j'ai changé radicalement de texture en excluant l'usage du *big band*, mettant l'accent sur les timbres du chœur et des cordes. Ensemble, la texture des voix et des cordes exprime un grand contraste par rapport au premier mouvement dynamique.

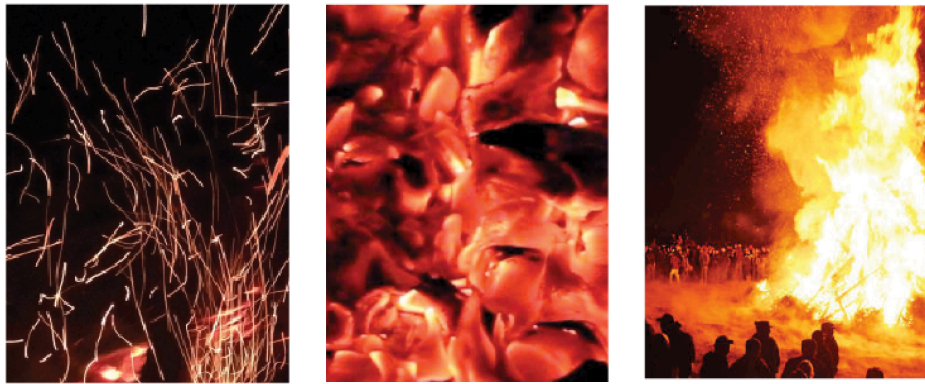


Fig. 26. Recherche visuelle pour le troisième mouvement

La Braise conserve la chaleur intense de manière contrôlée. Dans le troisième mouvement, le phénix émerge de ses propres cendres, transformé, plus enraciné dans son être et non à la merci du chaos. Le symbole de la braise sert à communiquer que le contrôle de soi passe d'abord par des composantes intérieures et non extérieures. Le feu de joie, fort et puissant, se projette en une chaleur immense qui appelle à la communion pour fêter la vie.

La recherche visuelle donne une vision plus claire de la direction et du dénouement de la pièce musicale et inspire le compositeur à sortir du cadre sonore.

4.2.2 L'accompagnement visuel comme carte sonore

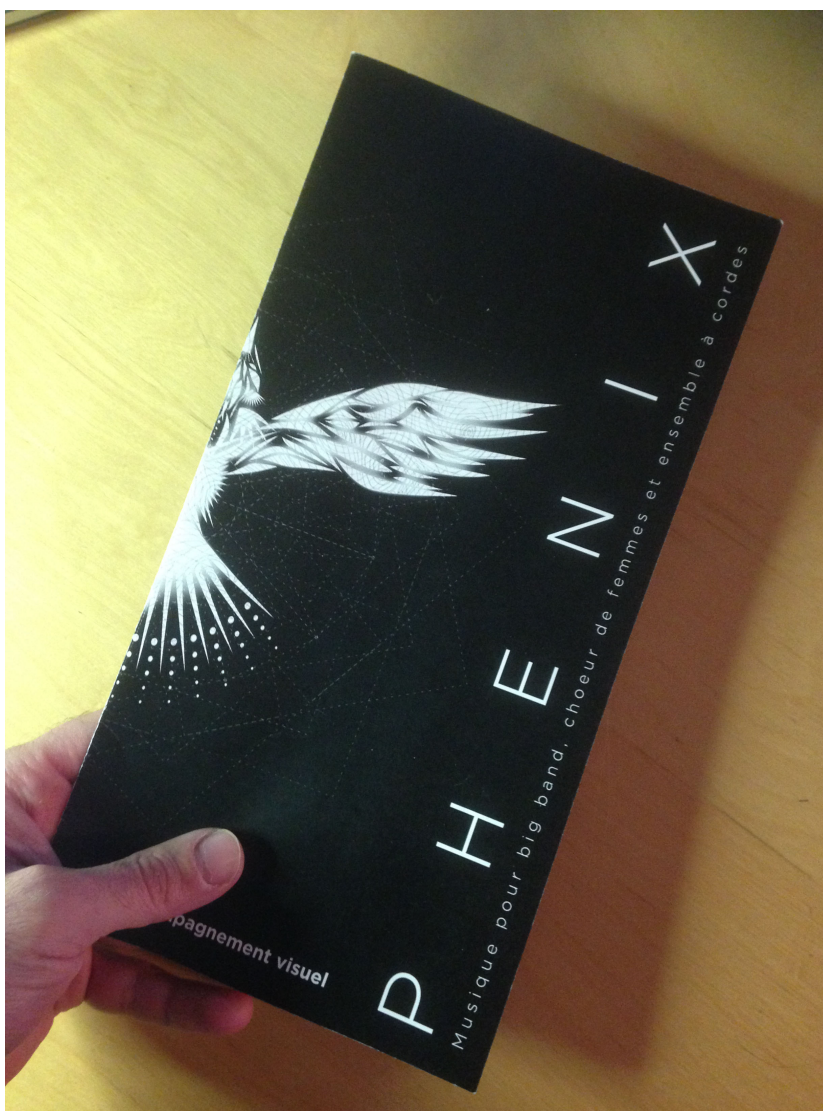


Fig. 26. Dépliant d'accompagnement visuel.

Quand on part en voyage, on doit savoir où on l'on s'en va. Une pièce musicale est comme une aventure qui nous guide dans une expérience sonore. Si nous savons notre destination, nous minimisons les chances de se perdre dans l'inconnu et en conséquence, nous profitons davantage de la nouveauté à explorer.

Mon objectif principal était de traduire le plus d'informations concernant la thématique, l'intention, l'esthétique visuelle et la structure de l'œuvre. Mon hypothèse était que si les gens ont une meilleure compréhension de l'œuvre, ils pourront mieux apprécier la musique, les paroles et faire des liens vers leur *soi authentique*.

Dans l'optique de traduire visuellement la musique, un dépliant illustratif (un 11'' x 17'' plié en trois) a été conçu comme accompagnement visuel à la musique. Confondu avec les notes de programmes du concert, le pamphlet était distribué à l'auditoire lors de la représentation.

Examinons maintenant les techniques graphiques que j'ai employées pour traduire la thématique de la transformation cyclique.

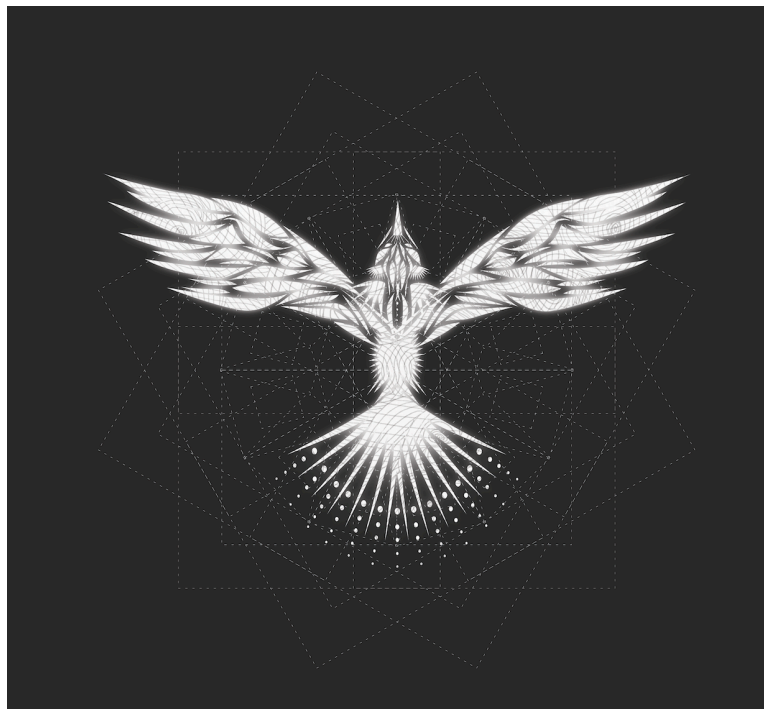


Fig. 27. Jason Milan Ghikadis, Illustration du Phénix.

L'illustration principale est inspirée de l'art folklorique des Balkans. Le phénix est positionné à la verticale sur la page, suggérant une montée. Le motif de pointillés en arrière-plan est inspiré de fractales, suggérant une connotation mystique et la force mystérieuse de la vie. Rappelant l'idée que derrière tous les événements de nos vies, on est tous à la merci d'une force qui est plus grande que nous.



Fig. 28. Détails de l'illustration

La texture dans l'oiseau elle-même dessinée à la main rappelle le dynamisme du mouvement interne de la transformation. Les lignes symbolisent aussi la résonance et le pouvoir intérieur.



Fig. 29. Couverture du dépliant

L'illustration du phénix est coupée en deux par le pli du pamphlet. Cette technique en design, le « *cropping* », représente la dualité de la lumière et de l'ombre. De plus, en ouvrant le pamphlet, le geste fait ouvrir les ailes de l'illustration, rappelant l'idée que chacun de nous possède un phénix intérieur. La typographie de la page principale, placée verticalement, fait écho avec l'idée de la montée.

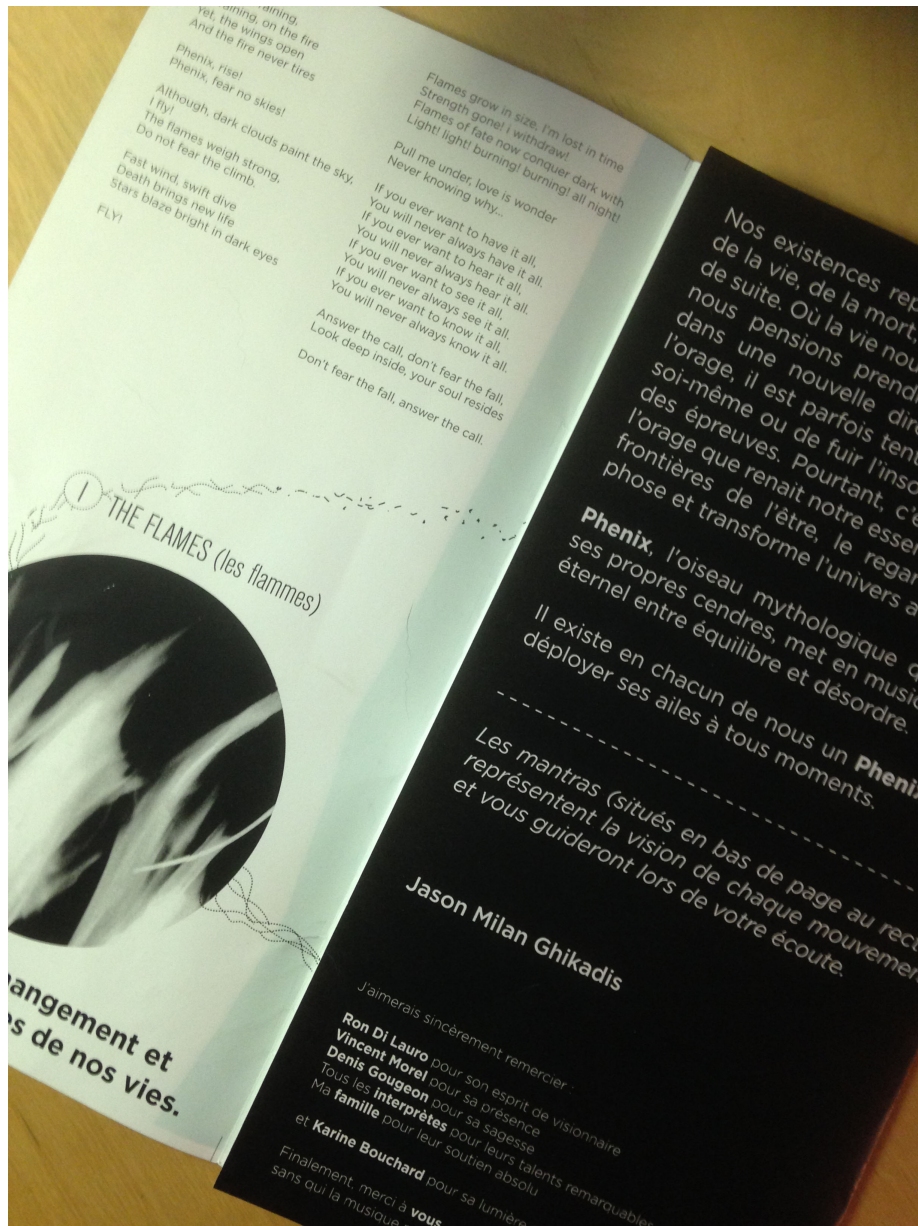


Fig. 29. Détails de l'intérieur du dépliant

En ouvrant le dépliant, nous observons la dualité des forces positives et négatives, évoquées par une inversion des couleurs (noir sur blanc, vs. blanc sur noir). Le contraste du blanc et noir rappelle la lutte des contraires.

La notion cyclique de *Phenix* est un élément important de la pièce, d'où l'importance de le démontrer visuellement. Si la structure de la pièce avait été présentée textuellement de la manière suivante :

1. The Flames
2. The Ashes
3. The Embers

Cela aura communiqué une évolution chronologique linéaire :

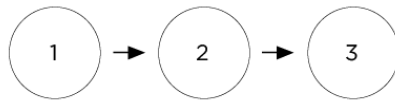


Fig. 29. Schéma d'une évolution chronologique

Or, la mise en page des notes de programmes plus « traditionnels » n'aurait pas communiqué l'intention de revenir au début. En utilisant un schéma graphique, on comprend facilement et rapidement l'idée du cycle.

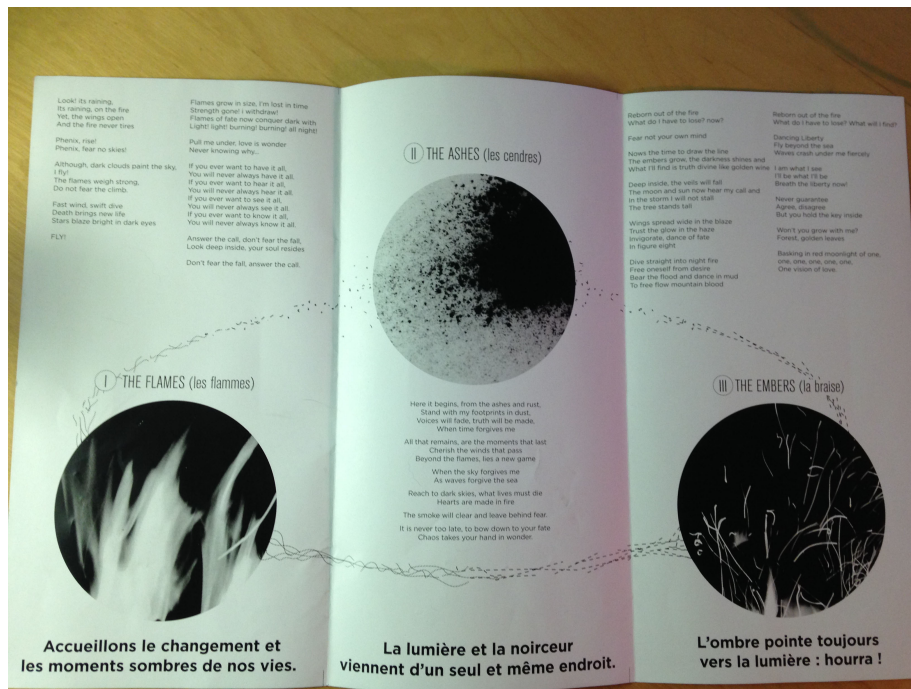


Fig. 30. Intérieure du dépliant

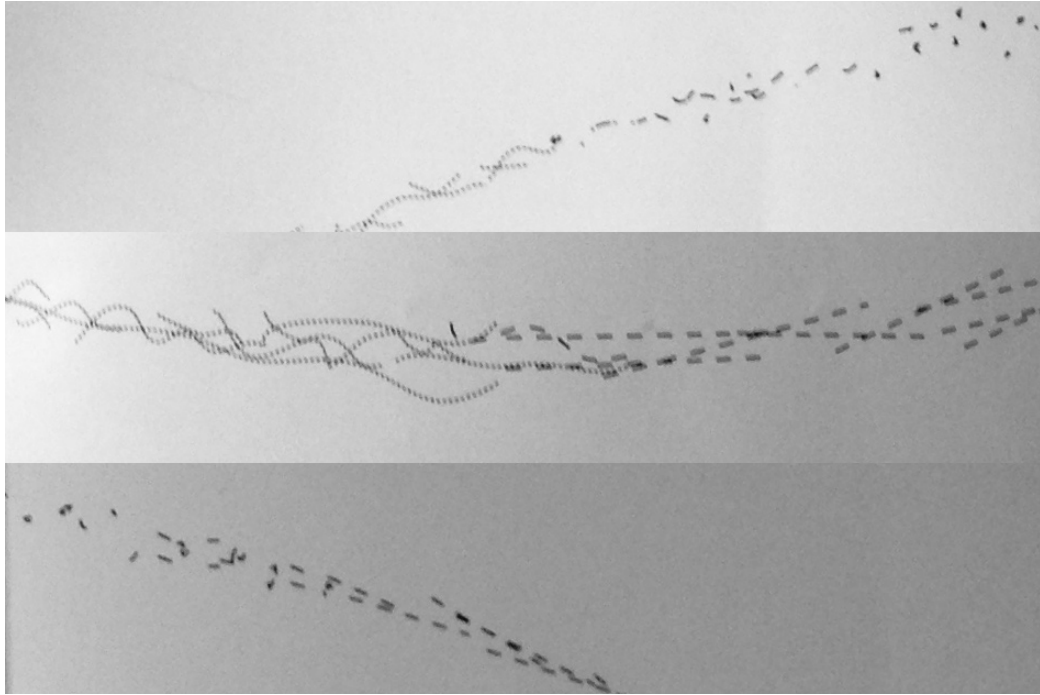


Fig. 31. Détails des lignes du dépliant

Également, les lignes pointillées qui relient les trois mouvements dans le schéma évoquent la notion cyclique. Les lignes ont chacune leurs caractères qui se transforment et évoluent dans l'espace et le temps. Elles sont inspirées de la recherche visuelle, en particulier, la texture du feu et le voyage des tisons.

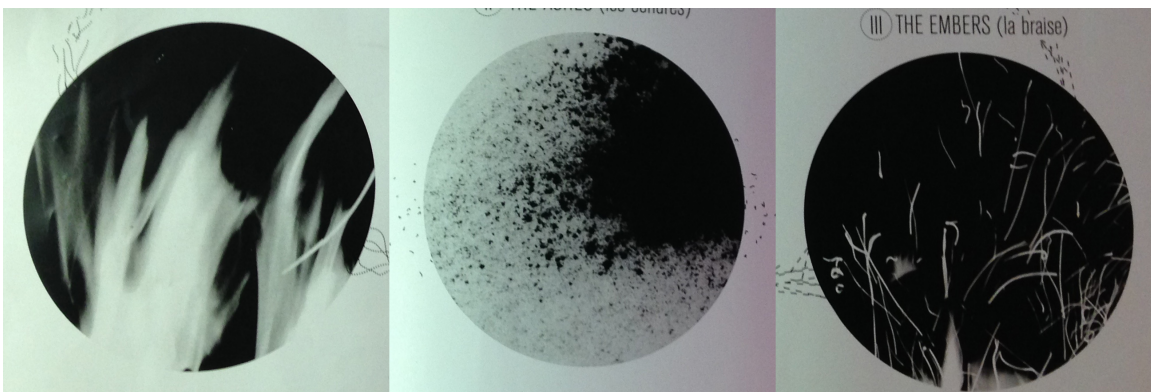


Fig. 32. Imagerie dans les cercles

Les textures dans les cercles suggèrent également le caractère des mouvements.

Bien sûr, tous les choix esthétiques mentionnés ci-haut sont très subtils. Par contre, ils traduisent de l'information visuelle sur l'œuvre et multiplient les chances que l'auditeur vive une expérience plus personnelle.

4.3 Construction musicale

Quoique *Phenix* incarne un esprit interdisciplinaire, l'œuvre demeure toutefois une création musicale. La construction générale emploie un dialecte classique et jazz avec une texture de mélodie accompagnée et l'usage de modes comme fondation harmonique et mélodique. Voici maintenant les composantes et les techniques musicales employées pour évoquer l'histoire de l'oiseau de feu.

4.3.1 Éléments folkloriques musicaux

L'usage de gammes modales issues de différentes cultures a été un outil de composition important. J'ai élaboré une recherche de plus de 20 gammes modales folkloriques de différents pays pour explorer une variété de couleurs. Quatre gammes folkloriques en particulier de deux origines différentes ont défini l'ostinato du premier mouvement :



Fig. 33. Gamme japonaise « In sen »



Fig. 34. Gamme japonaise « Hirajoshi »
(et gamme indienne « Asavari »)



Fig. 35. Gamme « Raag Malkauns » indienne



Fig.36. Gamme indienne « Charukeshi »

En combinant ces gammes, le résultant donne la gamme hybride suivante :



Fig. 37. Gamme hybride

Chaque gamme modale communique une sonorité différente. Les gammes pentatoniques japonaises *In sen* et *Hirajoshi* ont une allure mystique et tendue grâce au demi-ton et à la tierce majeure présente dans la gamme. La gamme indienne *Raag Malkauns* a une sonorité douce et fluide grâce aux intervalles de secondes majeures et de tierces mineures. L’alternance et la combinaison de ces gammes dans toutes ses permutations offrent un grand terrain de jeu dans la variation de l’ostinato rythmique, caractérisant l’élan du phénix.

À la mesure 52, lors de la première apparition de l’ostinato, l’envol du phénix est représenté avec une combinaison de la gamme *In sen* et *Raag Malkauns*. L’alternance entre le Réb et le Ré naturel communique l’instabilité et l’incertitude malgré le rythme constant. Le personnage du phénix est donc en retenue face à son envol et entretient le présage de sa destruction.

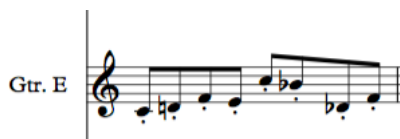


Fig. 38. Ostinato de guitare

Lors de l’entrée des voix à la mesure 80, l’ostinato se transforme et devient plus fourni avec l’emploi de la gamme *charukeshi* au piano, doublée par les saxophones.



Fig. 39. Variation de l’ostinato au piano

À la mesure 122, l'alternance de la gamme *In sen*, plus tendue et de la gamme indienne *Raag Malkauns*, plus douce, est utilisée avec des phrases plus longues et en dialogue entre les plans orchestraux. Lors de cet interlude instrumental, le phénix s'envole énergiquement après le premier point culminant du chœur. Cet échange entre les cordes et les saxophones évoque encore une fois l'idée de conflit et de dualités opposées.

Fig. 40. Alternance des gammes *In sen* et *Raag Malkauns*

Comme mentionné ci-haut, la variation constante de l'ostinato avec les quatre gammes folkloriques démontre l'esprit volatile et chaotique inspiré de l'état du feu dans la recherche visuelle.⁸⁹

Dans le troisième mouvement, le phénix renaît des cendres, annonçant la fin de la transformation et le début du prochain cycle. Pour évoquer la notion de la célébration et de la renaissance, le mouvement conclusif est en 7/8, une métrique très populaire dans les Balkans, notamment dans les cultures bulgare, macédonienne et hongroise. La rythmique 2+2+3 est également la somme des métriques du premier mouvement en 4/4 et du deuxième mouvement en 3/4. L'ajout des deux composantes rythmiques, donnant un total de 7, symbolise que tous les événements du passé construisent notre présent.

L'usage d'autres empreintes folkloriques est présent dans le troisième mouvement. La première mélodie du chœur emploie une gamme hybride, phrygienne et mineure harmonique.

⁸⁹ voir section 4.2.1

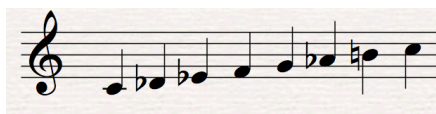


Fig. 41. Gamme phrygienne et mineur harmonique

La gamme phrygienne est souvent utilisée dans la culture gitane de l'Espagne du Sud et le mineur harmonique est une gamme idiomatique dans la musique des Balkans.

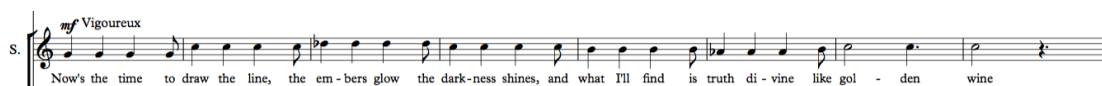


Fig. 42. Mélodie phrygienne et mineur harmonique

En somme, l'emploi et l'alternance des modes folkloriques donnent une couleur intéressante à la musique de par le métissage qu'ils incarnent.

4.3.2 L'accord *Phenix*

Inspiré d'Alexandre Scriabine et son accord « mystique », j'ai construit un accord emblématique qui personnifie le Phénix dérivé de la gamme *In sen*.



Fig. 43. Constituants de l'accord *Phenix*

Cet accord est présent tout au long de l'œuvre et se transforme dans la pièce de plusieurs manières. L'évolution de l'accord représente la transformation ainsi qu'un retour vers soi. Le premier mouvement emploie l'accord de manière arpégée et rythmique avec des variations continues.

The image displays a musical score for a section titled "Variations de l'accord Phenix". The score is arranged in a system with five staves. At the top, a single staff for "Gtr. E" (Electric Guitar) shows a melodic line. Below it, four staves are grouped for strings: V. I (Violin I), V. II (Violin II), A. (Viola), and Vc. (Cello). The V. I and V. II staves are in treble clef, while the A. and Vc. staves are in bass clef. The piano part (P.) is at the bottom, with a dynamic marking of *p* (piano). The score consists of several measures, with some notes marked with accents and slurs.

Fig. 44. Variations de l'accord Phenix

Dans la section B, à la mesure 51 du premier mouvement, l'accord *Phenix* se dévoile dans l'ostinato sur trois plans sonores différents : avec la guitare en « *palm mute* », les cordes en *pizzicato* et le piano avec des accentuations rythmiques.

63 9

Fig. 45. *Élaboration de l'accord Phenix*

À la section C, le *big band* prend le relais de l'accord *Phenix* où chaque plan joue une variation du même mode. Les saxophones interprètent l'ostinato, doublé par le piano, les trompettes ajoutent des accentuations rythmiques et les trombones veillent sur la résonance.

Fig. 46. *Élaboration rythmique de l'accord Phenix*

À la mesure 69, une subdivision rythmique de croches (3+3+3+3+3+2) et de gestes ascendants, atteignant une apogée, renouvèlent l'intérêt de l'accord *Phenix*.

Fig. 47. *l'accord Phenix en mélodie*

Simultanément, les trompettes jouent une mélodie dérivée de l'accord emblématique. Le contenu harmonique de la mesure 51-79 présente un seul et même accord, varié par la rythmique et l'orchestration.

Comme mentionné ci-haut, l'entrée du chœur à la mesure 78 change harmoniquement avec la gamme *Charukeshi*. Cependant, la majorité des notes de l'accord *Phenix* (sol, sib, et fa) se retrouve également dans cette gamme, ici transformée.

Fig. 48. *Ponctuations rythmiques de l'accord Phenix*

À la mesure 122, le chœur proclame « *FLY* » pour déclencher l’envol courageux de l’oiseau. Cet interlude instrumental explore encore une fois l’accord *Phenix* avec des variations en orchestration. Comme mentionné dans la section 4.3.1, l’alternance de la gamme transformée évoque la volatilité de l’oiseau. De plus, une ponctuation rythmique, jouée par les trompettes, harmonise l’accord *Phenix*.



Fig. 49. Dialogues contrapuntiques de l’accord *Phenix*

Ensuite, à la mesure 137, la texture devient plus contrapuntique avec des lignes de saxophones qui se répondent en contrepoint imitatif toujours sur la même harmonie.

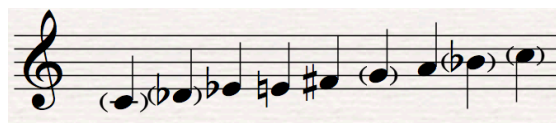


Fig. 50. Mode octatonique d’Olivier Messiaen



Fig. 51. Mode octatonique en mélodie

Pour varier le contenu, la section des mesures 158-171 emploie le mode octatonique d’Olivier Messiaen. Justement, la majorité des notes centrales de l’accord Phénix se retrouve toujours dans cette gamme.

Figure 52 shows a musical score for two saxophone parts. At the top left, a box contains the letter 'K'. Above the first staff, there are four notes: E, B-flat, E, and B-flat. The number '25' is written in the top right corner. The saxophone parts consist of two staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The notes are: Staff 1: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat; Staff 2: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The notes are beamed together in pairs, with a fermata over the final note of each pair.

Fig. 52. Conclusion sur l'accord Phenix

Pour conclure l'envol du phénix à la mesure 172, la flute joue les notes de l'accord dans une descente dramatique, doublée par les saxophones.

Figure 53 shows a musical score for five saxophone parts and piano accompaniment. The saxophone parts are labeled: Sax. Sop., Sax. alto, Sax. T., Sax. T., and Sax. Bary. The piano part is labeled 'P.' and includes a 'Ped.' (pedal) marking. The saxophone parts are in treble clef with a key signature of one flat. The piano part is in treble and bass clef with a key signature of one flat. The saxophone parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part plays a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a pattern of eighth notes in the left hand.

Fig. 53. Accord Phenix en homorythmie

Dans la section pénultième de la pièce, mesures 180 – 212, l'accord phénix est utilisé avec une légère variation du Mib à la place du Réb pour créer un accord basé sur des intervalles de quartes et de quintes, changeant l'atmosphère musicale et donnant ainsi une sonorité plus mystique. Parallèlement, le *big band* étale l'accord rythmiquement en homorythmie.

The musical score for the 'Accord Phenix Section conclusive' is arranged in five staves. The vocal parts (Soprano, Mezzo-Soprano, Alto, and Contralto) all sing the same lyrics: "AHHHHH!!! Son nasal (comme les chants bulgares) et douloureux". The instrumental parts include a guitar (Gtr. E) and piano (P.). The guitar part features a rhythmic arpeggiated pattern with dynamics *f*, *ff*, *fff*, and *ffff*, and chord symbols *F#(sus4)*, *C#7*, *Db*, and *C7*. The piano part mirrors the guitar's dynamics. The score is marked with *ff* and includes chord symbols *F#sus2 4*, *Ghalfdim*, *Db*, and *C* at the top.

Fig. 54. Accord Phenix Section conclusive

Dans la section ultime, l'accord *Phenix* est énoncé en dialogue entre le chœur solo et le tutti du big band. Les accords joués par le *big band* et les cordes sont alors harmonisés à partir de l'accord *Phenix*.

The musical score for the transition towards the second movement features a cello (Vc.) part. The notation shows a series of eighth notes with a *p* dynamic marking, followed by a *Ritardando rubato* section where the tempo slows down and the dynamics fluctuate.

Fig. 55. Transition vers le deuxième mouvement

La note qui conclut la fin des deux sections est un sol, note centrale de la gamme japonaise *In sen*. Elle adopte le rôle de filon conducteur entre les trois mouvements.

La construction du premier mouvement est presque entièrement basée sur l'accord *Phenix* en mouvement rythmique arpégé. Grâce aux variations de modes, d'orchestration et de rythmes, le contenu renouvelle l'intérêt musical.

Le deuxième mouvement est atonal pour évoquer le côté brumeux, instable et nébuleux de cette transition entre la destruction et la renaissance.



Fig. 56. Accord Phenix transition vers le troisième mouvement

S.
out of the fire What do I have to lose? Now!

M-S.
re-born out of the fire What do I have to lose? Now!

A.
re - born out of the fire What do I have to lose? Now!

C.
re - born out of the fire What do I have to lose? Now!

Fig. 57. Accord Phenix dans le chœur

La transition entre les deuxième et troisième mouvements est enchaînée, encore une fois, par la note sol. Pour évoquer la notion de stabilité suite à la transformation, l'accord est maintenant énoncé polyphoniquement par le chœur qui chante l'accord *Phenix* trois fois dans le troisième mouvement, avec différentes paroles et quelques variations rythmiques.

The image shows a musical score for the word "love" repeated three times across four staves. The first three staves show the vocal line with the word "love" written below. The fourth staff shows the guitar accompaniment with three chords: Bbm6, Cm7(add9), and F(sus4)/G. To the right of the guitar staff is a chord diagram for these three chords, with the labels Bb6, Cm7(b9), and F(sus4) written below it.

Fig. 58. Accord phenix pour conclure la pièce

Finalement, les trois derniers accords qui concluent la pièce contiennent l'accord phenix. Le dernier accord contient la variation du Mib à la place du Réb pour faire écho à la destruction énoncée dans le premier mouvement et pour finir sur un accord absent de tension.

La transformation cyclique est évoquée par la variation de l'écriture de l'accord. Au départ, il est arpégé pour symboliser le mouvement. À la fin, l'accord est grandement affirmé en polyphonie, pour représenter la solidité maintenant acquise par la nouvelle forme de l'oiseau. Cependant, par le biais de l'accord *Phenix*, nous comprenons que la source, l'essence et le soi authentique restent toujours les mêmes.

4.4 Le texte

4.4.1 La direction narrative et la légende du Phénix

La conception d'un poème symphonique est comparable à celle d'un film, contenant un scénario, une intrigue, un dénouement, un *climax* et une conclusion. Il existe plusieurs variations de la légende portant sur la façon dont le phénix se réincarne. Dans un souci de simplification et pour ne pas alourdir ou masquer la musique, j'ai opté pour une réduction de l'histoire et de ses points centraux, contenant trois grandes sections. Ainsi, l'histoire

de la légende de *Phenix* a servi à structurer le contenu sonore et à créer des évènements marquants pour guider l'écriture musicale et poétique.

Le choix du langage est aussi lié à la volonté de communiquer des mots accessibles. En plus d'être ma langue maternelle, l'anglais est également une langue qui s'apprête bien à un ton limpide et universel.

4.4.2 Paroles symboliques et imagées

La narration prend sa forme dans le chœur. Comme mentionné auparavant, l'interaction entre la musique et la poésie est en constante symbiose dans laquelle la musique inspire le texte et vice versa. Une histoire écrite a besoin d'un grand nombre de mots pour raconter avec précision le développement de l'histoire et l'état des personnages. D'un autre côté, l'avantage d'écrire des paroles dans un contexte musical est que nous pouvons employer moins de mots et se servir de la musique pour suggérer une ambiance sonore qui parle d'elle-même.

Les paroles de Phénix ne sont pas littérales, mais métaphoriques. En employant plusieurs champs lexicaux, la poésie suggère une atmosphère ainsi qu'une série d'actions qui se déroule.

Dans le premier mouvement, mon objectif était d'établir l'ambiance pour la pièce entière. En me basant sur la recherche visuelle exhaustive, j'ai opté pour un champ lexical autour de la nature utilisant des mots tels que : pluie, feu, nuages, ciel, vent et étoiles. Les termes désignant la nature et les éléments donnent une impression organique aux paroles. Comme le phénix est tourmenté et tirillé par une force plus grande que lui, une deuxième thématique dans la poésie se retrouve en mettant l'accent sur les dualités qui s'opposent : la vie/la mort, la lumière/la noirceur, la montée/la chute. Puis, un troisième champ lexical se dégage dans les verbes d'action : s'élever, voler, se retirer, conquérir, regarder, répondre, se faire tirer, avoir, entendre, voir, savoir, brûler.

Le deuxième mouvement évoque un ton plus introspectif et traite la thématique du deuil et de « l'ancien être ». La nature est toujours présente avec les mots : ciel, cendres, flammes, feu, fumée, vent, mer, vagues. L'intégration de l'image de l'eau comme équilibre du feu suggère l'acceptation. La notion de pardon et d'espoir est évoquée avec les paroles : « les voix s'estomperont, la vérité sera créée, quand le temps me pardonnera » et « au-delà des flammes, se trouve un nouveau jeu, quand le ciel me pardonnera, comme les vagues pardonnent la mer ». Également, ce mouvement transcende un état de vulnérabilité et un regard vers le passé : « tout ce qui reste, sont les moments qui remontent, chéris le vent qui passe. » La volonté de sortir de l'état de fragilité est symbolisée par l'image de tendre la main : « attrape les cieux noirs, ce qui naît doit mourir...le chaos prend ta main avec émerveillement. »

Le troisième mouvement exprime une nouvelle force vitale. Le champ lexical se porte à un ton positif : renaître, grandir, briller, vérité, vin doré, déployer ses ailes, confiance, danser, plonger, liberté, voler, inspirer, revigorer, vision et amour. Les images de la nature comme le ciel, la mer, et le feu sont toujours présentes. De plus, l'image de l'arbre suggère une croissance forte et solide : « L'arbre se tient droit ». L'image de la forêt suggère la volonté de se lier à l'autre : « grandis avec moi, forêt, feuilles dorées. » Dans ce dernier mouvement, les seuls éléments contrastants sont le soleil et la lune.

Dans le cadre d'une histoire, adopter un ton poétique favorise une expression plus ouverte à diverses lectures. Le processus organique d'écrire de la musique et la poésie simultanément m'a permis de plonger encore plus dans la traduction de mon expérience personnelle du *soi authentique*.⁹⁰

4.4.3 Mantras

Dans l'optique de rendre l'œuvre accessible et de développer une connexion avec l'auditoire, j'ai inscrit des phrases résumant l'intention de chaque mouvement dans le livret d'accompagnement visuel. Sachant que la majorité des auditeurs ne bénéficieront

⁹⁰ Pour une version complète des paroles, vous pouvez consulter l'accompagnement visuel ou l'ANNEXE C

pas du temps et des circonstances nécessaires pour lire les paroles en détail, les *mantras*⁹¹ proposent alors une façon concise d'opérer une adéquation émotionnelle basée sur nos expériences subjectives.

Le premier mantra, *Accueillons le changement et les moments sombres de nos vies*, suggère de ne pas résister aux forces extérieures de la vie et que toute chose arrive pour une raison. Deuxièmement, *La lumière et la noirceur viennent d'un seul et même endroit* est inspiré du *Taoïsme* et évoque l'idée que le bien et le mal ne sont pas des entités séparées. Finalement, *L'ombre pointe toujours vers la lumière : Hourra!* suscite l'idée que le mal est une question de perception et encourage un regard vers le positif.

⁹¹ D'origine *sanskrite*, les mantras prennent la forme de mots ou de phrases servant à guider une intention personnelle.

5. Analyse de *Home is in the Heart*

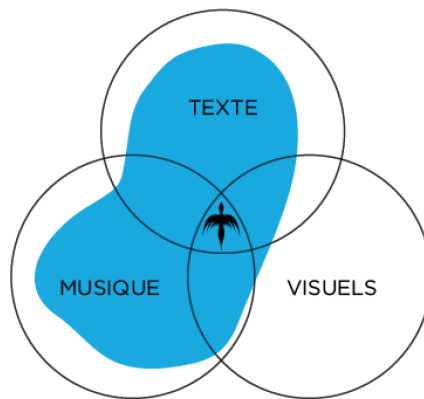


Fig. 59. Schéma de zones interdisciplinaire pour *Home is in the Heart*

Home is in the Heart a été écrite dans le cadre de l'atelier de composition au *Centre d'Arts Orford*, qui a eu lieu du 5 au 15 août 2016. Les compositeurs en résidence ont eu le mandat de créer des compositions pour violon, violoncelle, clarinette, flute, piano et soprano. Tout comme dans *Phenix*, cette pièce explore la relation entre texte et musique, dans un esprit interdisciplinaire.

La pièce fût créée dans plusieurs contextes lors d'un été mouvementé. J'ai commencé la composition de *Home is in the Heart* à Tadoussac, au bord du fjord, l'ai poursuivie dans les forêts de Lanaudière pour la figoler aux Îles de la Madeleine, au bord de la mer. Le voyage et la beauté de la nature m'ont fait comprendre que peu importe où nous sommes, notre vraie maison demeure toujours au cœur de nous-mêmes.

Le courant de musique répétitive, notamment de Steve Reich, a grandement inspiré la pièce. Je voulais explorer encore une fois la variation du contenu musical sur une pulsation constante. L'ostinato de doubles croches est la source rythmique de la pièce. Inspirée encore une fois de Bach, la contrainte de garder une seule valeur rythmique durant toute l'œuvre présentait un défi pour la variation du contenu musical. En m'inspirant de la rythmique indienne, j'ai employé le *Konakoll*, solfège rythmique qui sert à la fois à transmettre des connaissances musicales et les mettre en pratique. De plus,

le *Konakoll* peut aussi servir à dialoguer rythmiquement un jeu entre interprètes. Il attribue une série de mots rattachés à une rythmique précise :

Fig. 60. Subdivisions rythmiques du Konakoll

Tout comme avec la musique répétitive, une autre manière dont les Indiens emploient les subdivisions rythmiques est de les distribuer à l'intérieur d'une valeur rythmique constante. Par exemple, ici nous avons un rythme constant de doubles croches avec une subdivision en cinq sur la régularité rythmique. Ce décalage rythmique (ou *phasage* pour prendre le terme de Steve Reich) est extrêmement intéressant pour explorer la polyrythmie.

Fig. 61. Subdivisions rythmiques du Konakoll sur une pulsation constante

Fig. 62. Konakoll dans la partition de piano

La pièce débute avec ce jeu rythmique au piano, employant également la technique de rythme *non-retrogradables* (palindromes rythmiques) d'Olivier Messiaen.



Fig. 63. Décalage rythmique et gamme phrygienne

Pour varier la note répétitive, les subdivisions rythmiques s'expriment également dans une gamme modale (ici phrygienne) et en orchestrant des doublures.

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Violoncelle (Vc.), and Piano (Pno.). The score is marked with a rehearsal mark '31'. The Flute part has a complex rhythmic pattern of eighth notes. The Clarinet part is silent. The Violin part is silent. The Violoncelle part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Soprano (S.) part has the lyrics 'time' and 'is' under two notes.

Fig. 64. Polyrythmie

La polyrythmie est devenue un outil d'orchestration pour varier le contenu musical. La flute et le violoncelle font une subdivision de 2-5-3-4-2 en même temps que le piano fait 3-5-5-3.

The image displays a musical score for six parts: FL (Flute), CL (Clarinet), V (Violin), VC (Viola), SOP (Soprano), and P (Piano). The score is in 4/4 time and features a polyrhythmic structure. The FL part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *f*. The CL part has a similar melodic line with accents and a dynamic marking of *f*. The V part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *f*. The VC part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *f*. The SOP part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *f*. The P part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *f*. The word "night" is written above the P part. The number 11 is written above the FL part.

Fig. 65. Polyrythmie sur plusieurs plans

Dans l'exemple ci-haut, la polyrythmie se poursuit par trois plans rythmiques différents. La notion de polyrythmie et de décalage des accents rythmiques sur une valeur rythmique constante constitue le noyau de cette pièce.

6. Analyse de 8 tableaux pour l'infini

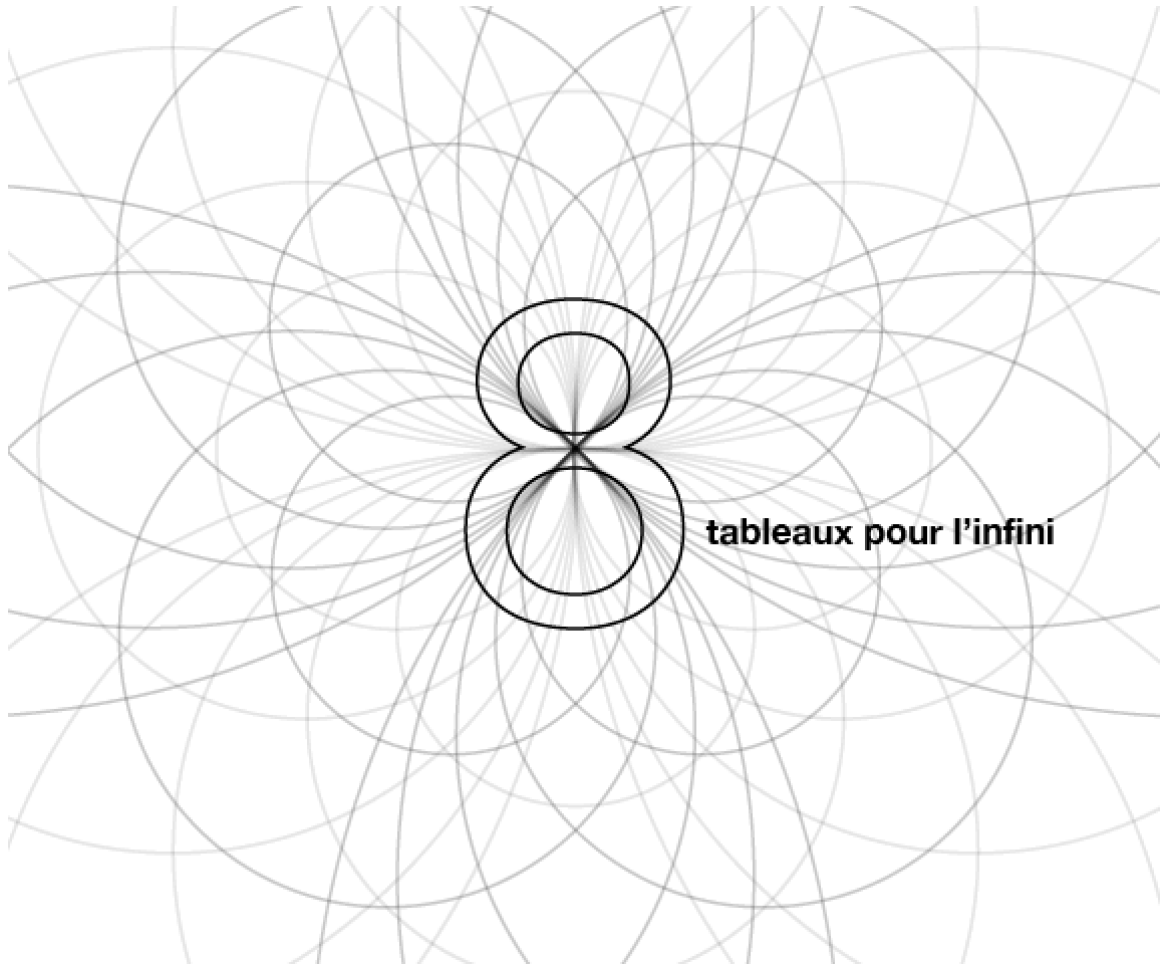


Fig. 66. Couverture de la partition pour 8 tableaux pour l'infini

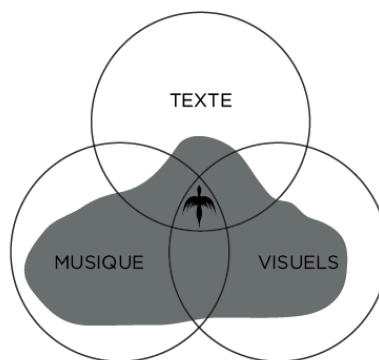


Fig. 67. Schéma de zones interdisciplinaires pour 8 tableaux pour l'infini

Dans le contexte des ensembles en résidences de l'Université de Montréal de 2015, ma candidature était sélectionnée pour l'ensemble de percussion, avec quatre interprètes à ma disposition.

La thématique de la pièce est basée sur un concept évolutif : la transformation de l'esprit tribal vers l'esprit divin, la terre vers le ciel. En termes musicaux, les sons de la voix (*konakoll*), du corps (percussion corporelle) et des percussions graves (timbales et grosse caisse) servent comme point de départ. En évoluant progressivement en huit étapes (un lien direct avec l'infini, titre de la pièce), les sons métalliques et brillants des vibraphones, glockenspiels et cloches tubulaires concluent la pièce.

La thématique de l'infini est évoquée dans l'interprétation des ostinatos répétitifs ainsi que le concept de décalage polyrythmique du *Konakoll* et de Steve Reich.

Les instruments sont placés dans une disposition fixe qui permet aux interprètes de circuler entre les instruments :

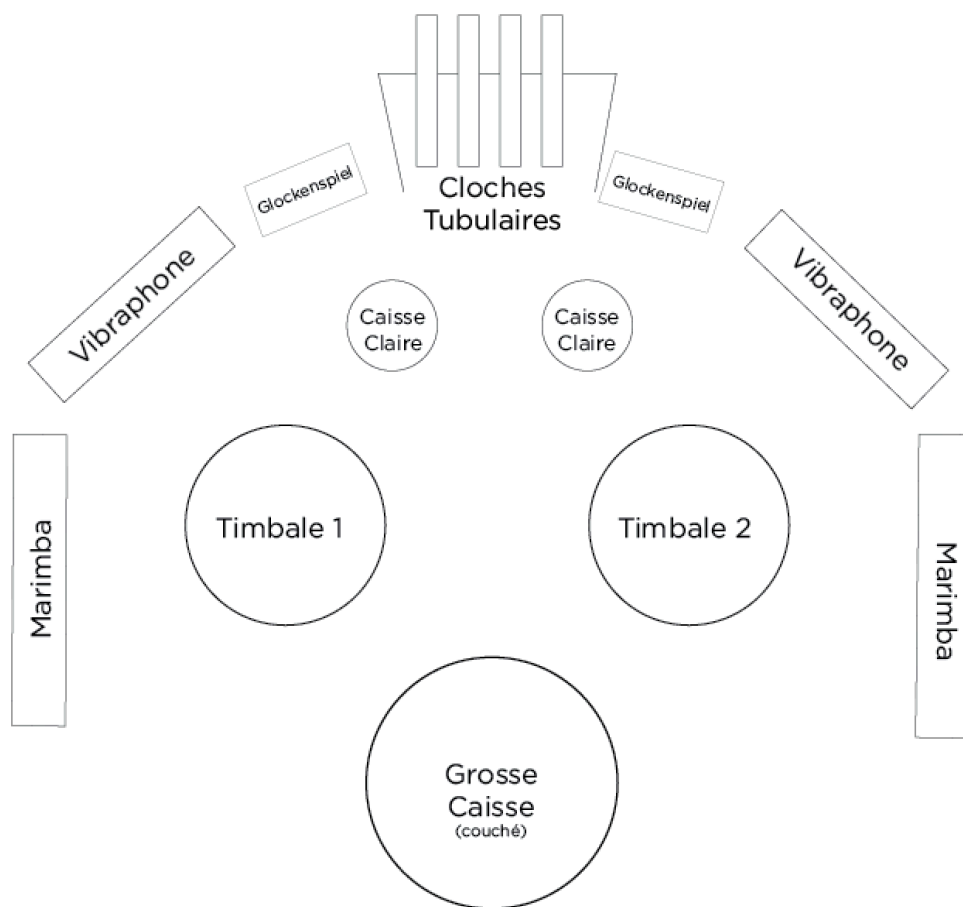


Fig. 68. Disposition des instruments/schéma graphique pour partition

Je considère la notion de **l'espace** sur la scène comme un élément visuel dans l'interprétation de la musique. En incorporant la danse percussive et les déplacements scéniques, les interprètes interagissent entre eux d'une manière non-habituelle. La durée des sections est indéterminée et fait appel à la spontanéité de l'interprète. Dans ce cas-ci, chaque performance sera différente de l'autre et l'interprète doit être à l'écoute et présent aux autres. Le concept de dialogue rejoint encore une fois le désir de communiquer, ici dans le dialogue entre les musiciens.

La **partition** a été adaptée pour communiquer la notion visuelle des déplacements. Comme une chasse au trésor, elle indique où il faut circuler sur la scène avec des instructions précises. Dans l'exemple ci-bas, tiré du troisième tableau, les interprètes jouent une séquence rythmique prédéterminée sur les instruments rencontrés sur leurs

trajectoires. En d'autres mots, leurs déplacements dictent quels instruments seront joués. Dans ce cas-ci, les percussionnistes 1, 3 et 4 jouent de la grosse caisse et des timbales, dépendamment de leurs emplacements sur scène. Simultanément, le percussionniste 2 joue sur les deux caisses claires, une pour chaque main.

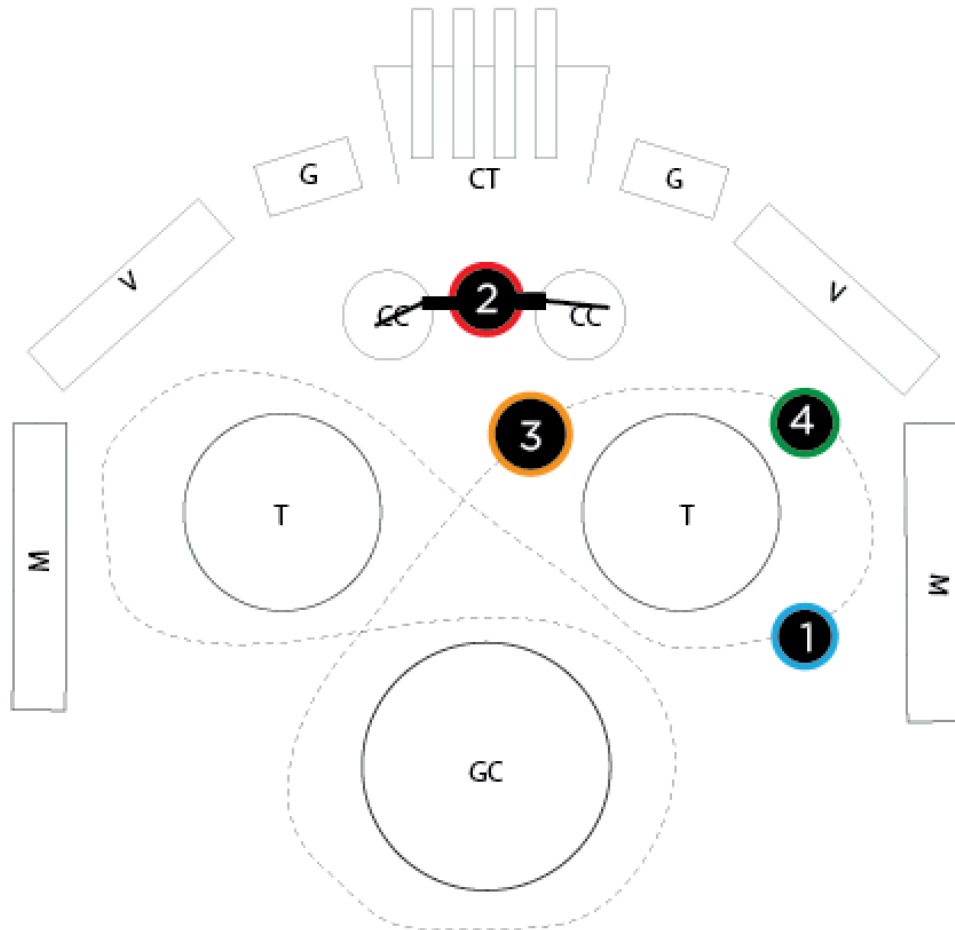
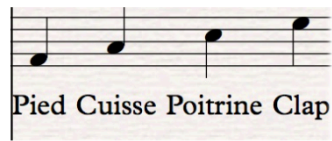


Fig. 69. Extrait de partition

La partition alterne entre le schéma de la disposition scénique et la notation traditionnelle. Certains tableaux réfèrent à une partition écrite de manière classique pour la musique des claviers et le solfège vocal. La percussion corporelle et le *Konakoll* sont aussi incorporés dans la partition.



A musical score for two parts: VOCAL1 and BODY PERC1. The tempo is marked as quarter note = 100 and the dynamic is *f*.
 VOCAL1: Lyrics are 'TAK!' and 'TA-KA-JOOOO'.
 BODY PERC1: Includes a dynamic marking *f* and the text 'CLAP EN ÉVENTAIL'.

Fig. 70. Notation percussion corporelle et vocale

En dessous de chaque page de partition graphique, j'ai utilisé les textes de manière explicative pour diriger les interprètes non seulement dans les déplacements scéniques, mais également dans l'intention musicale.

En outre, l'usage de la polyrythmie est employé dans la pièce de manière omniprésente. À plusieurs instances, des boucles de différentes métriques sont superposées, ce qui crée un décalage (ou *phasage*) entre les plans rythmiques.

7. Analyse de *The Dance of the Joyous Absurdity*

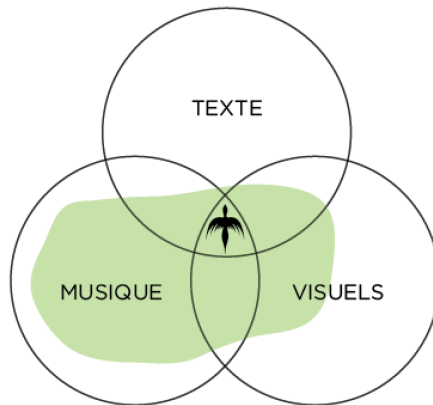


Fig. 71. Schéma de zone interdisciplinaire pour *The Dance of the Joyous Absurdity*

The Dance of the Joyous Absurdity, écrit pour le *Nouvel Ensemble Moderne* sous la direction de Lorraine Vaillancourt, comme son titre l'indique, explore une thématique humoristique inspirée de George Antheil⁹² et d'une citation d'Albert Camus : « L'absurdité et le bonheur sont deux fils de la même terre. Ils sont inséparables. »

La pièce explore l'interrelation entre l'absurde et le joyeux. La thématique de l'absurdité se traduit musicalement par des contrastes rapides qui se manifestent avec des jeux de timbres, d'articulations, de registres et des changements de textures. À la mesure 117, une texture *pianissimo* avec des notes en *staccato* change rapidement vers une section énergique et fulgurante.

⁹² Compositeur d'avant-garde du XX^e siècle.

The image displays two excerpts of an orchestral score. The left excerpt covers measures 116 and 117, featuring parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The dynamics are marked *pp*. The right excerpt covers measures 118 and 119, featuring parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (C.Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Snare Drum (S. D.), Cymbal (Cym.), Piano (Pno.), Violin (Vla.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The dynamics range from *f* to *mf*. A fermata is indicated above measure 118.

Fig. 72. Extrait de partition illustrant contraste orchestral

Dans l'esprit de la *musique inclusive*, j'ai également exploré le dialogue entre les musiciens. L'interaction entre les solistes s'opère de deux façons. Premièrement, l'*homorythmie* incite les musiciens à jouer ensemble avec précision. Pare exemple, à la mesure 149, la famille des bois respecte tous le même rythme :

The image shows a musical score for measures 149 to 152. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), another Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The texture is homorhythmic, with all instruments playing similar rhythmic patterns. The first two measures (149-150) feature a complex rhythmic figure with eighth and sixteenth notes, while the last two measures (151-152) are simpler, consisting of quarter notes and rests.

Fig. 73. Extrait de partition illustrant l'homorythmie

La notion homorythmique est exploitée à son plein potentiel, lors d'un *tutti* en écriture chorale à la mesure 187.

Deuxièmement, une interaction entre interprètes se produit lorsque l'écriture musicale met en évidence des motifs étalés sur plusieurs plans. À la mesure 171, comme dans une conversation, nous observons le motif qui voyage parmi les instrumentistes :

The image shows a musical score for measures 171 to 174. The instruments listed are Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in 4/4 time. A motif, marked with a 'J' in a box, is introduced in measure 171 with the instruction 'Prenez la flûte alto'. This motif, consisting of a triplet of eighth notes, is passed between the Oboe, Clarinet, Bass Clarinet, and Viola/Vcello parts. The score includes dynamic markings like *p* and *p³*, and a 'Prenez la clarinette Sib' instruction in measure 173. A second 'J' in a box appears in measure 174.

Fig. 74. Extrait de partition illustrant le dialogue

Le dialogue entre les interprètes se fait même sur des doublures orchestrales, où un plan sonore dialogue avec l'autre. À la mesure 228, le hautbois, les clarinettes et le piano remplissent les espaces où les cordes ne jouent pas leurs notes répétées :

The image shows a musical score for measures 228, 229, and 230. The instruments listed are Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncelle (Vc.), and Contrabasse (Cb.). The woodwinds and piano have active parts, while the string section is mostly silent, with some notes in measures 229 and 230. A dynamic marking 'p' is present in the Violin 1 part.

Fig. 75. Extrait de partition illustrant le dialogue entre les plans

Inspiré de Paul Klee et Vassili Kandinsky, la couverture de la partition reflète des notions de la traduction musicale vers des points et des lignes. Voici le premier thème musical en notation traditionnelle et sa traduction en points et lignes :

The image shows a musical score for three staves in 4/4 time. The first staff has a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The second staff has a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The third staff has a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The score includes dynamic markings 'p' and 'mf'. To the right of the score is a visual translation: the first two staves are represented by two rows of green circles, and the third staff is represented by a green wavy line.

Fig. 76. Translation de la musique vers le visuel

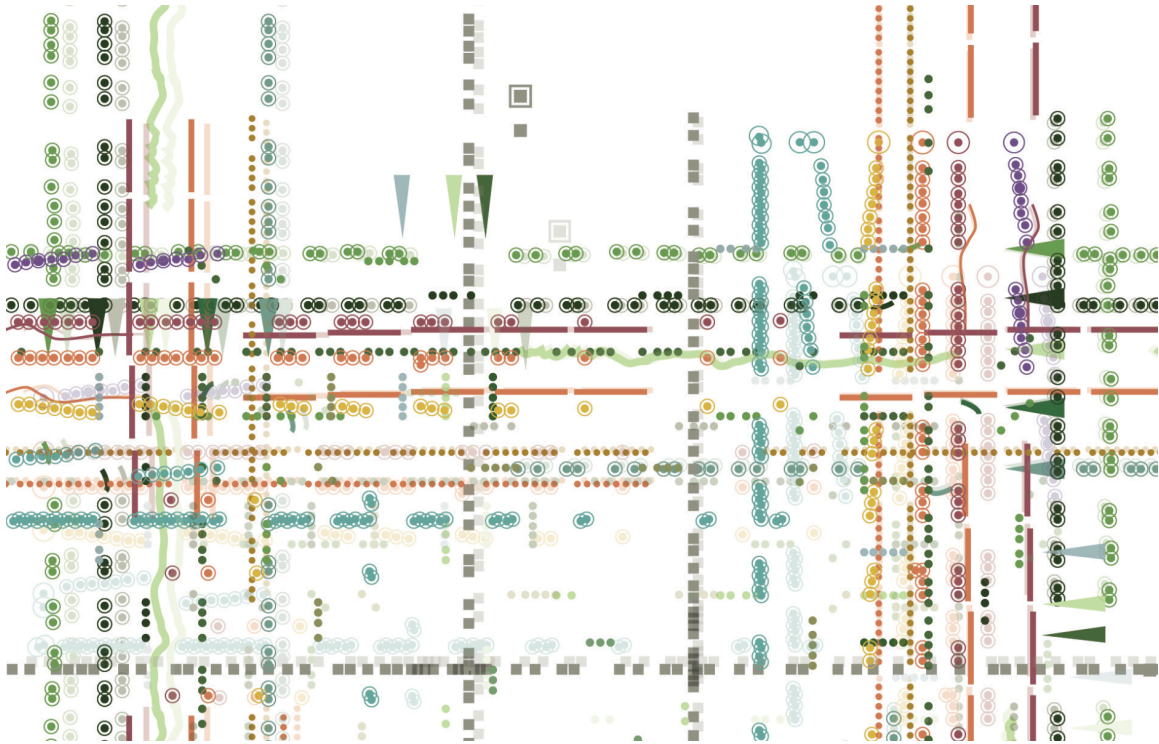


Fig. 77. Détail de la couverture de partition

Pour souligner la thématique de l'absurdité, la représentation graphique de la musique est imagée par une superposition de plans imbriqués les uns sur les autres, créant une impression de chaos. Les couleurs variées et vibrantes expriment la deuxième thématique de la joie.

Conclusion

L'exploration artistique possède en lui une quête intrinsèque vers le renouvellement du processus créatif. Durant l'évolution des arts dans la société occidentale, nous pouvons retracer une tendance vers l'interdisciplinarité artistique et également une volonté de stimuler l'intensité de l'expérience en incorporant d'autres éléments créatifs issus d'autres milieux artistiques.

En exécutant une intention interdisciplinaire à travers chacun de mes œuvres, j'ai très vite compris qu'on peut vite se perdre dans l'infinie possibilité que chaque discipline amène. Le concept initial de la pièce peut s'embrouiller rapidement en greffant d'autres disciplines à l'originale comme, par exemple, écouter plusieurs télévisions simultanément. L'importance du *choix*⁹³, ce qu'on conserve et ce qu'on rejette, devient alors essentielle. Le dosage juste de chaque élément artistique est essentiel pour préserver la cohérence et l'équilibre de l'œuvre. La citation de Stravinski : « Plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, et plus il est libre. »⁹⁴ demeure encore plus pertinente dans un contexte interdisciplinaire. En somme, pour assurer un rendu clair de nos idées, la volonté interdisciplinaire doit être cadrée et structurée pour que le message de la pièce préserve son sens, sa clarté et son impact.

Donc, l'interdisciplinarité artistique amène avec lui un équilibre précaire entre le médium et son message. Comment alors trouver cet équilibre parmi les possibilités infinies que l'interdisciplinarité amène? Ma solution est une quête intérieure : en restant proche de notre *soi authentique* et notre *résonance intérieure*⁹⁵. C'est à dire, nos émotions, vraies et honnêtes, demeurent la balise la plus solide dans le processus créatif.

Que ce soit lors de l'écoute ou lors de la création, la composition musicale est un miroir de notre état intérieur. Plus précisément, nous vivons des expériences de vie dans lesquelles nous transmettons de par notre regard personnel, notre ressenti intérieur et

⁹³ Selon Jean-Jacques Rousseau : « Choisir, c'est renoncer »

⁹⁴ Stravinsky, Igor. *Poétiques musicale : sous forme de six leçons*, Paris : Flammarion. 2011. p.23

⁹⁵ Selon Kandinsky, la *résonance intérieure* rejoint la *nécessité intérieure* : la capacité de l'artiste de mettre l'âme humaine en vibration.

notre vision unique de comment nous percevons le monde à travers la musique. Cependant, je suis d'avis que l'intention d'inclure les autres dans la compréhension de l'œuvre et sa communication efficace est aussi importante que l'œuvre elle-même. Écrire une pièce de musique dans laquelle les auditeurs n'ont pas compris est, selon moi, un échec au niveau de l'expérience artistique. En composition instrumentale, nos pièces sont jouées sporadiquement, je pense alors à maximiser la communication de l'œuvre chaque fois que ma musique est présentée. Dans ce sens, le compositeur et l'auditeur sont dans une dynamique inséparable, où l'un ne peut pas exister sans l'autre. Cette relation d'échange et de partage entre créateur et auditeur est la source de la *musique inclusive* et également, un acte *humaniste*.

Ainsi, l'*humanisme* est un outil puissant dans la création musicale. La musique est un *fil d'Ariane* dans la cacophonie de notre société moderne axé principalement sur l'individualisme, un art qui a le pouvoir de changer notre état intérieur, notre vision du monde et de réunir des personnes autour d'une expérience émotionnelle partagée. En tant que compositeur, mes choix artistiques sont toujours dans le but d'inciter le plus grand nombre de personnes à vivre et à partager une expérience originale et profonde sans compromettre mon intégrité artistique, ma créativité et l'originalité de l'œuvre. Voulant exprimer le *soi authentique* en moi qui rejoint les autres, écrire de la *musique inclusive* dépasse mes motivations personnelles et fait appel à ma vocation en tant qu'artiste. Chaque pièce que je crée est un *phénix* en soi : un cycle de l'intérieur vers l'extérieur et également une opportunité d'exprimer ce qui a besoin d'être véhiculé par la musique et d'autres domaines artistiques. À travers chaque composition, l'Oiseau de feu intérieur renaît de ses propres cendres pour évoluer encore plus loin, en espérant que ses flammes réchauffent les autres sur le chemin.

Bibliographie

Alpozzo, Marc, *L'humanisme de Sartre*, Contre-feu, revue littéraire, Philosophie françaises du XXe siècle. Publié le vendredi 24 janvier 2008

Albert, Jacob, Gordon, W. Terrence, Hamaji, Eri. *Everymans Mcluhan*. New York : Mark Batty Publisher. 2007.

Bernstein, Leonard. *The Unanswered Question : Six Talks at Harvard*, États Unis : Charles Eliot Norton Lectures. 1990.

Butler, Mark J. *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington : Indiana University Press. 2013.

Da Vinci, Leonardo. *A treatise on painting*. États-Unis : Prometheus Books. 2002. 364p.

Düchtig Hajo. *Paul Klee, Painting Music*, Munich : Prestel Verlag. 2012.

Flusser, Villem. *Modèle possible de notre culture*. Communication et langages, numéro 40, 4^e trimestre. France. 1978.

Helmuth Margulis, Elizabeth. *On Repeat: How Music Plays the Mind*. New York: Oxford University Press. 2014.

Gagné, Mireille, Anne Lauber, Ginette Martin, Augustin Rioux, Gertrude Robitaille. *Sons d'aujourd'hui*, Montréal, Canada : Louise Courteau, éditrice. 1990.

Gelbart, Matthew. *The Invention of « Folk Music » and « Art Music », Emerging Categories from Ossian to Wagner*, New York : Cambridge University Press. 2007.

Gioia, Dana, Kennedy, X.J. *An Introduction to Poetry*. Tenth Edition, United States : Longman Publishers. 2002.

Hofstadter, Albert, Kuhns, Richard. *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*, Chicago : The university of Chicago Press. 1976.

Kagan, Paul. *Paul Klee : Art and Music*, Londres : Cornell University Press. 1983.

Kandinsky, Wassily. *Point et ligne sur plan*, Paris : Gallimard. 1911.

Kandinsky, Wassily. *Du spirituel dans l'art et la peinture en particulier*, Paris : Éditions Denoël, 1989 (version original 1912).

Lacerte, Sylvie. *La médiation de l'art contemporain*, Trois-Rivières : Éditions d'art le sabord. 2007.

Lecompte, Conrad, Richard, Annette. *La psychothérapie humaniste-existentielle d'hier à demain : Épilogue*. Québec : Revue Québécoise de Psychologie, vol 20, n°2, 1999

Moles, Abraham. *Structuralisme et miniature persane*, France : Communication et langages, numéro 40, 4^e trimestre. 1978.

Packer, Randall, Jordan, Ken. *multiMEDIA, from Wagner to Virtual Reality*. W.W, New York : Norton and Company, 2001.

Quintin, Jacques. *La connaissance de soi. Un mirage de la psychologie ou une expérience herméneutique?* Université de Sherbrooke. 2002.

Reich, Steve. “*Music as a Gradual Process,*” in *Writings on Music*, New York: Oxford University Press, 2002

Reed, Stephen, *Cognition, théories et applications, 3^e édition*, Belgique : de boeck. 2011.

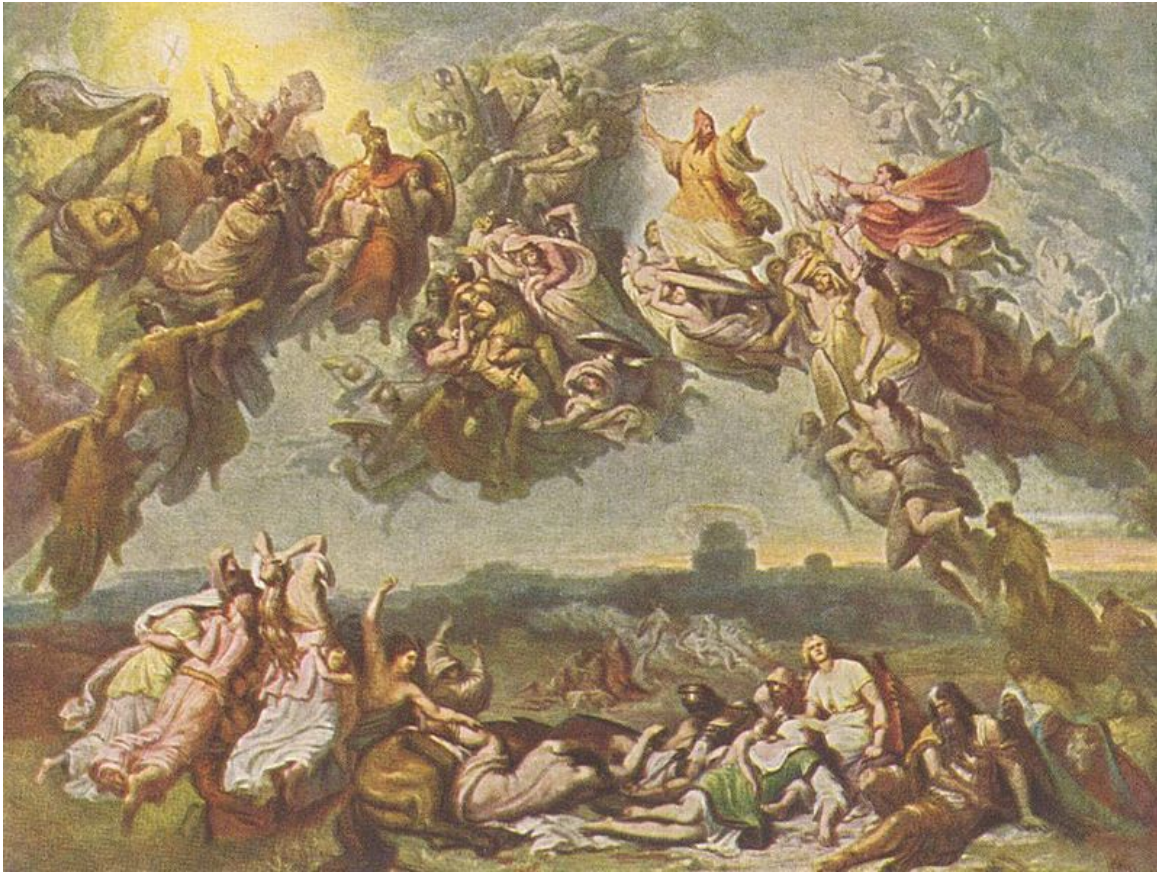
Sauer, Theresa. *Notations 21*, New York : Mark Batty Publisher. 2009.

Stravinsky, Igor. *Poétiques musicale : sous forme de six leçons*, Paris : Flammarion. 2011.

Thompson Klein, Julie. *Interdisciplinarity – History, Theory& Practice*._Detroit : Wayne State University Press. 1990.

Vergo, Peter. *The Music of Painting*. Londres : Phaidon. 2010.

Annexe A



Hunnenschlacht (1850), Wilhelm von Kaulbach, (1805-1874)

Annexe B

Extrait de partition graphique pour exploration texturale pour *Phenix*

Adagio		Allegro	
		G- / Ab#11	
Sop Sax (fl) Alto Sax (cl) Alto sax tenor sax bar. sax	3 4	Fl Tr. Cl Tr. Tr. Tr.	
Trp Trp Trp Trp Trp	3 4		
Trb Trb Trb Trb Trb	3 4	Thème : Euphonium Chorale d'euphonium	
S A T B	3 4		Paroles 2 strc p
VI VII AL VC	3 4	Harmonique Gamme:G dorien + Ab	
PIANO GUIT CB Batterie	3 4		

Annexe C

I – THE FLAMES

Look! its raining, its raining, on the fire
Yet, the wings open and the fire never tires

Phenix, rise! Phenix, fear no skies!

Although, dark clouds paint the sky, I fly!
The flames weigh strong, Do not fear the climb.

Fast wind, swift dive, death brings new life
Stars blaze bright in dark eyes

FLY!

Flames grow in size, I'm lost in time
Strength gone! i withdraw!
Flames of fate now conquer dark with
Light! light! burning! burning! all night!

Pull me under, love is wonder
Never knowing why...

If you ever want to have it all, You will never always have it all.
If you ever want to hear it all, You will never always hear it all.
If you ever want to see it all, You will never always see it all.
If you ever want to know it all, You will never always know it all.

Answer the call, don't fear the fall, Look deep inside, your soul resides

Don't fear the fall, answer the call.

II – THE ASHES

Here it begins, from the ashes and rust, stand with my footprints in dust,
Voices will fade, truth will be made, when time forgives me

All that remains, are the moments that last. Cherish the winds that pass
Beyond the flames, lies a new game
When the sky forgives me as waves forgive the sea

Reach to dark skies, what lives must die. Hearts are made in fire
The smoke will clear and leave behind fear.

It is never too late, to bow down to your fate
Chaos takes your hand in wonder.

III – THE EMBERS

Reborn out of the fire. What do I have to lose? now?
Fear not your own mind

Nows the time to draw the line
The embers grow, the darkness shines and
What I'll find is truth divine like golden wine

Deep inside, the veils will fall
The moon and sun now hear my call and
In the storm I will not stall
The tree stands tall

Wings spread wide in the blaze
Trust the glow in the haze
Invigorate, dance of fate
In figure eight

Dive straight into night fire
Free oneself from desire
Bear the flood and dance in mud
To free flow mountain blood

Reborn out of the fire
What do I have to lose? What will I find?

Dancing Liberty
Fly beyond the sea
Waves crash under me fiercely

I am what I see
I'll be what I'll be
Breathe the liberty now!

Never guarantee
Agree, disagree
But you hold the key inside
Won't you grow with me?
Forest, golden leaves
Basking in red moonlight of one,

one, one, one, one, one,

One vision of love.

ANNEXE D

Audio :

1- Ghikadis_Jason-Milan_PHENIX-audio.mp3

Interprété le 22 octobre, 2015 à la salle Claude Champagne de l'Université de Montréal.

2- Ghikadis_Jason-Milan_Home is in the heart-audio.mp3– Home is in the heart.mp3

Interprété le 14 aout, 2015 au Centres d'Arts de Orford.

3- Ghikadis_Jason-Milan_Dance of the joyous absurdity-audio.mp3

Interprété le 14 avril, 2016 à la salle Serge Garant de l'Université de Montréal.

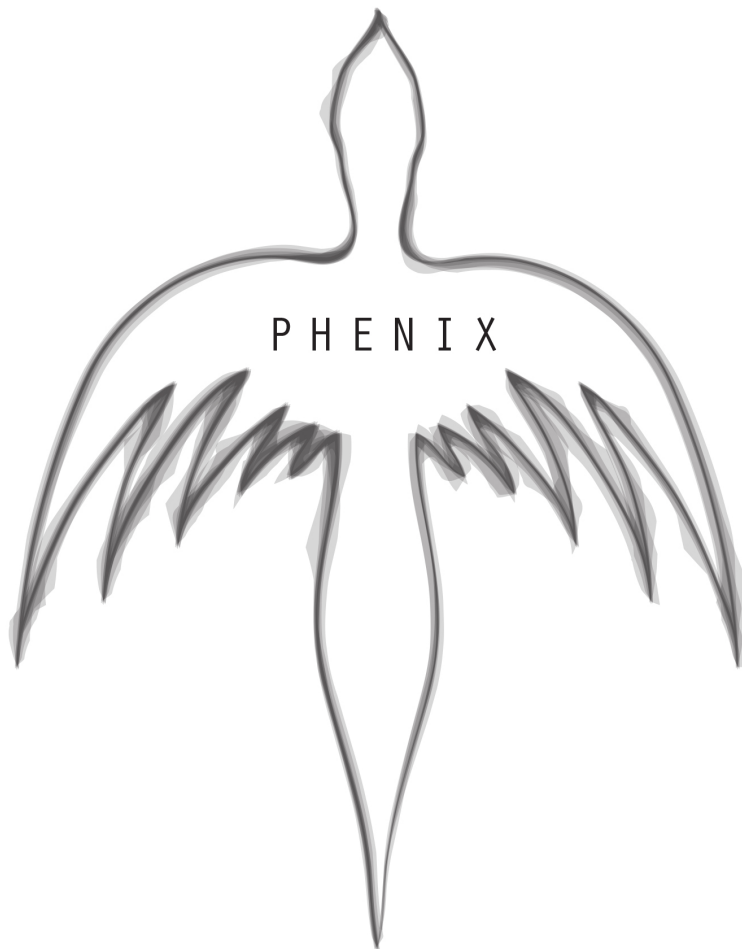
Video :

1- Ghikadis_Jason-Milan_8 tableaux pour l'infini-video.mp4

Interprété le 15 décembre, 2016 à la salle Claude Champagne de l'Université de Montréal.

Annexe E

Partition : Phenix



PHENIX

PIÈCE EN 3 MOUVEMENTS

I THE FLAMES
II THE ASHES
III THE EMBERS

pour
BIG BAND
CHOEUR DE FEMMES
ORCHESTRE À CORDES

Durée approximative : 15-17 minutes

MUSIQUE ET TEXTES
JASON MILAN GHIKADIS

PHENIX

PHENIX EST UNE PIÈCE EN 3 MOUVEMENTS QUI ÉVOQUE LE PROCESSUS ARDU DE LA TRANSFORMATION PERSONNEL SUITE À UNE GRANDE ÉPREUVE.

LE 1^E MOUVEMENT MET EN MUSIQUE L'ÉLAN DU PHENIX VERS SA PROPRE DESTRUCTION. LE 2^E MOUVEMENT, THE ASHES, REPRÉSENTE LA GENÈSE ET LE RECOMMENCEMENT. LE 3^E MOUVEMENT, THE EMBERS, EST UNE CÉLÉBRATION DE LA RENAISSANCE.

NOTE AU CHEF ET AUX INTERPRÈTES:

COMMENT EST-CE QUE LE PHÉNIX VOUS RESSEMBLE ? PENSEZ À DES MOMENTS MARQUANTS DE VOTRE VIE QUI ONT FORMÉ VOTRE CARACTÈRE ET QUI VOUS ONT DONNÉ LES CONNAISSANCES INDISPENSABLES POUR ÊTRE VOUS-MÊME.

NOUS AVONS TOUS UN PHÉNIX EN NOUS.

ÉCRIT POUR :

+ BIG BAND

- SAXOPHONE SOPRANO (+FLUTE)
- SAXOPHONE ALTO
- SAXOPHONE TÉNOR
- SAXOPHONE TÉNOR
- SAXOPHONE BARYTON

• 4 TROMPETTES

• 4 TROMBONES

- GUITARE
- PIANO
- CONTREBASSE
- BATTERIE

+ CHOEUR DE FEMMES

2 SOPRANOS
2 MEZZO-SOPRANOS
2 ALTOS
2 CONTRE-ALTOS

+ ORCHESTRE À CORDES

4 VIOLONS I
4 VIOLONS II
4 ALTOS
4 VIOLONCELLES

I - THE FLAMES

LOOK! ITS RAINING,
ITS RAINING, ON THE FIRE

YET, THE WINGS OPEN
AND THE FIRE NEVER TIRES

PHENIX, RISE!

PHENIX, FEAR NO SKIES!

ALTHOUGH, DARK CLOUDS PAINT THE SKY
I FLY!

THE FLAMES WEIGH STRONG,
DO NOT FEAR THE CLIMB.

FAST WIND, SWIFT DIVE
DEATH BRINGS NEW LIFE
STARS BLAZE BRIGHT IN DARK EYES

FLY!

FLAMES GROW IN SIZE
I'M LOST IN TIME

STRENGTH GONE! I WITHDRAW!
FLAMES OF FATE NOW CONQUER DARK WITH
LIGHT! LIGHT! BURNING! BURNING!
ALL NIGHT!

PULL ME UNDER
LOVE IS WONDER
NEVER KNOWING WHY...

IF YOU EVER WANT TO HAVE IT ALL,
YOU WILL NEVER ALWAYS HAVE IT ALL.

IF YOU EVER WANT TO HEAR IT ALL,
YOU WILL NEVER ALWAYS HEAR IT ALL.

IF YOU EVER WANT TO SEE IT ALL,
YOU WILL NEVER ALWAYS SEE IT ALL.

IF YOU EVER WANT TO KNOW IT ALL,
YOU WILL NEVER ALWAYS KNOW IT ALL.

ANSWER THE CALL, DON'T FEAR THE FALL

IF YOU EVER WANT TO HAVE IT ALL,
YOU WILL NEVER ALWAYS HAVE IT ALL.

LOOK DEEP INSIDE, YOUR SOUL RESIDES

DON'T FEAR THE FALL, ANSWER THE CALL.

PHENIX I - THE FLAMES

WORDS AND MUSIC:
JASON MILAN GHIKADIS

v26 02/02/15

A $\text{♩} = 80$
 $\text{♩} = \text{Straight}$

Soufflez dans l'instrument,
respiration libre

p Soufflez dans l'instrument,
respiration libre *f* *p*

Saxophone soprano

Saxophone alto

Saxophone ténor

Saxophone ténor

Saxophone baryton

Trompette en Sib

Trompette en Sib

Trompette en Sib

Trompette en Sib

Trombone ténor
Con sord

Trombone ténor
Con sord

Trombone ténor
Con sord

Trombone basse
Con sord

p Soufflez dans l'instrument,
respiration libre *f* *p*

p Soufflez dans l'instrument,
respiration libre *f* *p*

p Soufflez dans l'instrument,
respiration libre *f* *p*

p Soufflez dans l'instrument,
respiration libre *f* *p*

p Soufflez dans l'instrument,
respiration libre *f* *p*

p Soufflez dans l'instrument,
respiration libre *f* *p*

p Soufflez dans l'instrument,
respiration libre *f* *p*

p *f* *p* *p*

con sord. *pp*

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

pp

Soprano

Mezzo-soprano

Alto

Contralto

Guitare électrique

Piano

Basse

A

pp *f* *pp*

13

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Réveillé, alerte
mf

Look! It's rai - ning It's rai - ning on the fi - re! yet

Réveillé, alerte
mf

Look! It's rai - ning It's rai - ning on the fi - rel yet

Réveillé, alerte
mf

Look! It's rai - ning It's rai - ning on the fi - re! yet

Réveillé, alerte
mf

Look! It's rai - ning It's rai - ning on the fi - re! yet

Gr. E

P.

Bs.

Bat.

Arco

pp \leftarrow *f* \rightarrow *pp*

Sax. Sop. *pp*

Sax. alto *pp*

Sax. T. *pp*

Sax. T. *pp*

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S. *Avec coeur* *mf*
the wings o-pen and the fi-re ne-ver ti-res Phe-nix Phe nix Phe nix ri-se Phe nix

M-S. *Avec coeur* *mf*
the wings o-pen and the fi-re ne-ver ti-res Phe-nix Phe nix Phe-nix ri-se Phe nix

A. *Avec coeur* *mf*
the wings o-pen and the fi-re ne-ver ti-res rise rise rise rise Phe nix

C. *Avec coeur* *mf*
the wings o-pen and the fi-re ne-ver ti-res rise rise rise rise Phe nix

Gtr. E

P.

Bs.

Bat.

36

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

Mettez le harmon mute

Harmon mute

Enlevez la sourdine

V. I

V. II

A.

Vc.

nat.

f

p

S.

M-S.

A.

C.

f

soulagement d'une décharge

aaa

ppp

Phe nix_ Phe nix_ fear no sk - ies

Gtr. E

P.

Bs.

Voicing libre

G Fm D97 Bbm C Bbm G97 Ebm F Ebm C97 E/G# A#maj7(#11)

pp

Bat.

mf

mp

B double time ♩=160

Open HH

Closed HH

45

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

Harmon mute

Enlevez le harmon mute

V. I

V. II

A.

Vc.

p

p

p

mf

mf

mf

pizz.

pizz.

pizz.

S.

M-S.

A.

C.

Gtr. E

P.

Bs.

Bat.

Muted

pppp

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Gr. E

P.

Bs.

Bat.

This musical score page, numbered 58, features a variety of instruments. The top section includes five saxophone parts (Sax. Sop., Sax. alto, Sax. T., Sax. T., Sax. Bary.), four trumpet parts (Trp.), and three trombone parts (Trb., Trb., Trb. B.). The middle section contains string parts for Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (A.), and Violoncello (Vc.). Below the strings are vocal parts for Soprano (S.), Mezzo-Soprano (M-S.), Alto (A.), and Contralto (C.). The bottom section includes Guitar (Gtr. E), Piano (P.), Bass (Bs.), and Drums (Bat.). The saxophone and trumpet parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. The string parts have some activity, with Violin I and II playing melodic lines, Viola playing a rhythmic accompaniment, and Violoncello playing a bass line. The piano part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The guitar plays a rhythmic pattern, and the drums provide a steady beat.

C

Sax. Sop. *p*
Sax. alto *p*
Sax. T. *p*
Sax. T. *p*
Sax. Bary. *p*
Trp. *p* nat.
Trp. *p* nat.
Trp. *p* nat.
Trp. *p* nat.
Trb.
Trb.
Trb.
Trb. B. *p*
V. I.
V. II
A.
Vc.
S.
M-S.
A.
C.
Gr. E. *p* nat.
P.
Bs. *pizz.*
Bat. *p* Ghost notes on snare - free

69

Sax. Sop. *mf*

Sax. alto *mf*

Sax. T. *mf*

Sax. T. *mf*

Sax. Bary. *mf*

Trp. *mf*

Trp. *mf*

Trp. *mf*

Trp. *mf*

Trb. *mf*

Trb. *mf*

Trb. *mf*

Trb. B. *mf*

V. I *f* arco

V. II *f* arco

A. *f* arco

Vc. *f* arco

S.

M-S.

A.

C.

Gr. E *mf*

P. *mf*

Bs. *mf*

Bat. *mf*

75

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Gtr. E

P.

Bs.

Bat.

mf avec vitalité!

Al -

mf avec vitalité!

Al -

mf avec vitalité!

Al -

Al avec vitalité!
mf

Al -

p *f*

D

Sax. Sop.

Sax. alto *mp*

Sax. T.

Sax. T. *mp*

Sax. Bary. *mp*

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I *p*

V. II *p*

A. *p*

Vc. *p*

S.

M-S.

A.

C.

Gr. E

though dark clo - - uds paint the sky I

though dark clo - - uds paint the sky I

though dark clo - - uds paint the sky I

though dark clo - - uds paint the sky I

C(sus2) *G7/B* *Bb(omit3)* *Bb(omit3)* *Abmaj7(11)*

P. *mf*

Bs.

Bat. **D** *mf*

86

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Gtr. E

P.

Bs.

Bat.

mf

mf

mf

mf

fly!

fly!

fly!

fly!

Though

Though

Though

Though

E

92

Sax. Sop. *mp*

Sax. alto *mp*

Sax. T. *mp*

Sax. T. *mp*

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I *p*

V. II *p*

A. *p*

Vc. *p*

S.
flames weigh stro - ng do not fe - - ar the cli - -

M-S.
flames weigh stro - ng do not fe - - ar the cli - -

A.
flames weigh stro - ng do not fe - - ar the cli - -

C.
flames weigh stro - ng do not fe - - ar the cli - -

Gtr. E
G(sus2) D7/F# F(omit3) Eb(maj7(#1))

P. *mf*

Bs.

Bat. *mf*

E

99

Sax. Sop. *f*

Sax. alto *f*

Sax. T. *f*

Sax. T. *f*

Sax. Bary. *f* *mf*

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I *sf*

V. II *sf*

A. *sf*

Vc. *sf*

S. *mb*

M-S. *mb*

A. *mb*

C. *mb*

Gr. E *mf*

P. *mf*

Bs.

Bat.

F

Sax. Sop.
Sax. alto
Sax. T.
Sax. T.
Sax. Bary.
Trp. *mf*
Trp. *mf*
Trp. *mf*
Trp. *mf*
Trb. *p*
Trb. *p*
Trb. *p*
Trb. B. *p*
V. I. *p*
V. II. *p*
A. *p*
Vc. *p*
S. *mf*
Fast wind, swift dive, death brings new life, stars
M-S. *mf*
Fast wind, swift dive, death brings new life, stars
A. *mf*
Fast wind, swift dive, death brings new life, stars
C. *mf*
Fast wind, swift dive, death brings new life, stars
Gtr. E. *p*
P. *p*
Bs. *p*
Bat. **F**

122 **G**

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I *leggiero*

V. II *leggiero*

A. *leggiero*

Vc. *leggiero*

S. *ff*

M-S. *ff*

A. *ff*

C. *ff*

Gtr. E

P.

Bs.

Bat. *mf*

128

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Gr. E

P.

Bs.

Bat.

mf

f

p

p

H

134

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I.

V. II.

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Gr. E

P.

Bs.

Bat.

The musical score for page 20, rehearsal mark H, is arranged in a standard orchestral format. It features the following instruments and parts:

- Saxophones:** Sax. Sop., Sax. alto, Sax. T. (Tenor 1), Sax. T. (Tenor 2), Sax. Bary.
- Trumpets:** Trp. (four parts)
- Trombones:** Trb. (three parts), Trb. B. (Bass Trombone)
- String Section:** V. I., V. II., A., Vc.
- Other Instruments:** S., M-S., A., C., Gr. E., P., Bs., Bat.

The score is written in 4/4 time. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The rehearsal mark 'H' is located at the beginning of the section, marked with the number 134. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). The Saxophone Tenor 1 part has a melodic line starting in the second measure. The Saxophone Bassoon part has a melodic line starting in the second measure. The Bass Drum part has a rhythmic pattern starting in the second measure. The Percussion part has a complex rhythmic pattern starting in the second measure. The Bass part has a melodic line starting in the second measure. The Saxophone Baritone part has a melodic line starting in the second measure. The Saxophone Alto part has a melodic line starting in the second measure. The Saxophone Soprano part is silent. The Violin I part has a melodic line starting in the second measure. The Violin II part has a melodic line starting in the second measure. The Viola part has a melodic line starting in the second measure. The Cello part has a melodic line starting in the second measure. The Trumpet parts have melodic lines starting in the second measure. The Trombone parts have melodic lines starting in the second measure. The Bass Trombone part has a melodic line starting in the second measure. The String section has a melodic line starting in the second measure. The Saxophone Bassoon part has a melodic line starting in the second measure. The Percussion part has a complex rhythmic pattern starting in the second measure. The Bass Drum part has a rhythmic pattern starting in the second measure. The Bass part has a melodic line starting in the second measure. The Saxophone Baritone part has a melodic line starting in the second measure. The Saxophone Alto part has a melodic line starting in the second measure. The Saxophone Soprano part is silent.

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Gr. E

P.

Bs.

Bat.

nat.

nat.

nat.

nat.

mp

I

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Gtr. E

P.

Bs.

Bat.

Chord diagrams for Gtr. E:

- E_b5
- F5
- E_b5
- D5
- C5
- D5
- C5
- B5
- A5

J

154

(diminished scale) *f*

(diminished scale) *mf*

(diminished scale) *mf* Prenez la flûte!

(diminished scale) *mf*

(diminished scale) *mf*

Trp. *p*

Trb. *p*

V. I *mf*

V. II *mf*

A. *mf*

Vc. *mf*

S. *f* Perte de contrôle

M-S. *f* Flames grow in Perte de contrôle

A. *f* Flames grow in Perte de contrôle

C. *f* Flames grow in

Gr. E *p* A⁵ N.C. F⁵

P. *p*

Bs. *p*

Bat. *p*

Fl. *mf*

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp. *p*

Trp. *mf*

Trb. *mf*

Trb. *p*

Trb. *mf*

Trb. *p*

Trb. *mf*

Trb. B.

V. I *mf*

V. II *mf*

A. *mf*

Vc. *mf*

S. *mf*

M-S. *mf*

A. *mf*

C. *mf*

size I'm lost in time Strength gone I with-draw flames of fate now con-quer dark with

Gtr. E *mf*

P. *mf*

Bs. *mf*

Bat. *mf*

K

167

Fl.

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Gr. E

P.

Bs.

Bat.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

f

f

f

f

f

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

p

p

p

p

p

arco

mp

light! light! Burn - ing Bur - ning all ni - - - ght Pull me un - der

light! light! Burn - ing Bur - ning all ni - - - ght

light! light! Burn - ing Bur - ning all ni - - - ght

light! light! Burn - ing Bur - ning all ni - - - ght

F D \flat C \flat 7 Ebm

F D \flat C \flat 7 Ebm

K

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb. con sord.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

a1

a2

If you e-ver want to hear it all, you will ne-ver al - ways hear it all If you e-ver want to see it all, you will ne-ver al-

A.

C.

a2

a1

a2

you will ne-ver al - ways have it all If you e-ver want to hear it all, you will ne-ver al - ways hear it all If you e-ver want to see it all, you will ne-ver al-

If you e-ver want to see it all, you will ne-ver al-

Gr. E

P.

Bs.

Bat.

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Gtr. E

P.

Bs.

Bat.

ways see it all If you e-ver want to know it all, you will ne-ver e - ver know it all an-swer the call don't fear the fall

a1 a2

If you e-ver want to know it all, you will ne-ver e - ver know it all an-swer the call don't fear the fall

ways see it all If you e-ver want to know it all, you will ne-ver e - ver know it all an-swer the call don't fear the fall

ways see it all If you e-ver want to know it all, you will ne-ver e - ver know it all $C^{(add4)}$ an-swer the call don't fear the fall

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

p

p

p

p

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

an-swer the call don't fear the fall don't fear the fall If you e-ver want to have it all, you will ne ver al - ways have it all

f

f

f

f

Gr. E

*f*7

C(add4)

*f*7

C(add4)

*f*7

P.

Bs.

Bat.

pp

f

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

Detailed description: This block contains the musical notation for the saxophone and trumpet/trombone sections. It includes five saxophone parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Baritone) and four trumpet/trombone parts (Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone 1, Trombone 2). The notation is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

V. I

V. II

A.

Vc.

Detailed description: This block contains the musical notation for the string section, including Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The parts are primarily harmonic, consisting of sustained chords and moving lines. The notation is in 4/4 time.

S.

M-S.

A.

C.

look deep in-side the soul re-sides look deep in-side your soul re-sides don't fear the fall

Detailed description: This block contains the vocal parts for Soprano (S.), Mezzo-Soprano (M-S.), Alto (A.), and Contralto (C.). Each part includes the lyrics: "look deep in-side the soul re-sides look deep in-side your soul re-sides don't fear the fall". The vocal lines are in 4/4 time and feature a melodic line with some syncopation.

Gr. E

C(add4)

F#7

C(add4)

F#7

C(add4)

F#7

arpèges en croches

Detailed description: This block contains the electric guitar part (Gr. E). It features four measures of rests followed by a rhythmic pattern of eighth notes. Chord diagrams are provided for C(add4), F#7, and C(add4). The instruction "arpèges en croches" is written below the final two measures.

P.

Reo

Reo

Reo

Reo

Reo

Reo

Detailed description: This block contains the piano accompaniment (P.). It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The notation is in 4/4 time. There are six measures of rests followed by a rhythmic pattern of eighth notes. The instruction "Reo" is written below the first six measures.

Bs.

Bat.

Detailed description: This block contains the bass and drum parts. The Bass (Bs.) part is in 4/4 time and features a simple melodic line. The Drum (Bat.) part is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

209

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Gtr. E

P.

Bs.

Bat.

don't fear the fall an - swer the call an - swer the call an - swer the call an - swer the...

don't fear the fall an - swer the call an - swer the call an - swer the call an - swer the...

don't fear the fall an - swer the call an - swer the call an - swer the call an - swer the...

don't fear the fall an - swer the call an - swer the call an - swer the call an - swer the...

C(add4) F#m7 C(add4) F#m7 C(add4) F#m7 C(add4)

M Un peu plus lent
♩=140

213

Sax. Sop. *f* *ff* *fff*

Sax. alto *f* *ff* *fff*

Sax. T. *f* *ff* *fff*

Sax. T. *f* *ff* *fff*

Sax. Bary. *f* *ff* *fff*

Trp. *f* *ff* *fff*

Trp. *f* *ff* *fff*

Trp. *f* *ff* *fff*

Trp. *f* *ff* *fff*

Trb. *f* *ff* *fff*

Trb. *f* *ff* *fff*

Trb. *f* *ff* *fff*

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

V. I *f* *ff* *fff*

V. II *f* *ff* *fff*

A. *f* *ff* *fff*

Vc. *f* *ff* *fff*

S. *fff* Fsus2 4 Ghalfdim Db C
 AHHHHH!!! AHHHHH!!! AHHHHH!!! AHHHHH!!!
 Son nasal (comme les chants bulgares)
 et douloureux

M-S. *fff* AHHHHH!!! AHHHHH!!! AHHHHH!!! AHHHHH!!!
 Son nasal (comme les chants bulgares)
 et douloureux

A. *fff* AHHHHH!!! AHHHHH!!! AHHHHH!!! AHHHHH!!!
 Son nasal (comme les chants bulgares)
 et douloureux

C. *fff* AHHHHH!!! AHHHHH!!! AHHHHH!!! AHHHHH!!!
 Son nasal (comme les chants bulgares)
 et douloureux

Grtr. E N.C. *f* *ff* *fff* *ffff*
 Accord as you wish F(sus4) G⁹7 D^b C⁷

P. *f* *ff* *fff* *ffff*

Bs. arco *f* *ff* *fff* *ffff*

Bat. *f* *ff* *fff* *ffff*

M Un peu plus lent
♩=140
Solo
make some big noise

222

This page of a musical score, numbered 33, covers measures 222 to 225. The score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Saxophone Quartet:** Sax. Sop., Sax. alto (two staves), Sax. T. (two staves), and Sax. Bary. Each saxophone part features melodic lines with slurs and dynamic markings of *p* (piano).
- Trumpet Section:** Four staves (Trp.) with melodic lines and slurs, marked *p*.
- Trombone Section:** Four staves (Trb. and Trb. B.) with melodic lines and slurs, marked *p*.
- String Section:** Violin I (V. I.), Violin II (V. II), Viola (A.), and Violoncello (Vc.) staves. These parts consist of sustained chords and melodic fragments, marked *p*.
- Woodwinds:** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (C.), and Bassoon (Bs.) staves are present but contain rests.
- Other Instruments:** Guitar (Gtr. E), Piano (P.), and Bass Drum (Bat.) are also present. The guitar and piano parts feature rhythmic patterns, while the bass drum provides a steady accompaniment. All are marked *p*.

The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Musical score for a large ensemble, including saxophones, trumpets, trombones, violins, violas, cellos, double basses, and percussion. The score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments listed on the left are: Sax. Sop., Sax. alto, Sax. T., Sax. T., Sax. Bary., Trp., Trp., Trp., Trp., Trb., Trb., Trb., Trb. B., V. I, V. II, A., Vc., S., M-S., A., C., Gtr. E, P., Bs., and Bat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The dynamic *p* (piano) is indicated in several places, including the beginning of the Sax. Bary. staff and the Vc. staff. The instruction "Ralentando rubato" is written above the Vc. staff. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Phenix
II - The ashes

words and music:
Jason Milan Ghikadis

♩=90

Violin 1
Violin 2
Viola
Violoncello

pp



8

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.

p



17

C.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.

p

sul tasto

Here it be - gins, from the a-shes and rust Stand with my foot-prints in dust. voi-ces will fade truth will be

p

28

S. *p* when time for gives me All that re-mains are the mo-ments that last

M-S. *p* when time for gives me All that re-mains are the mo-ments that last

A. *p* when time for gives me All that re-mains are the mo-ments that last

C. *p* made when time for -gives me All that re-mains are the mo-ments that last

Vln. 1 *pizz* *arco* *p*

Vln. 2 *pizz* *arco* *p*

Vla. *pizz* *arco* *p*

Vc. *pizz* *arco* *p*

39

S. *mf* che-rish the winds that pass be-yond the flames, lies a new game when the sky for-gives

M-S. *mf* che-rish the winds that pass that pass be-yond the flames, lies a new game when sky for-gives

A. *mf* che-rish the winds that pass that pass be-yond the fla - mes, lies a new game when sky for-gives

C. *mf* che-rish the winds that pa - ss that pass be-yond the fla - mes, lies a new game when sky for-gives

Vln. 1 *mf* Div.

Vln. 2 *mf* Div.

Vla. *mf*

Vc. *mf*

mf

69

rit.
f

S. your hand in won - der

M-S. *mf* your hand in won - der

A. *mp* cha-os takes your hand in won - der

C. to bow down to your fate, cha-os takes your hand in won - der

Vln. 1 *rit.* Div. *f*

Vln. 2 *p* *f*

Vla. *f*

Vc. *f* *mf* *p*

PHENIX
III - THE EMBERS

(1a braise)

Jason Milan Ghikadis
28/10/15

A

♩=180
2+2+3

Saxophone soprano

Saxophone alto

Saxophone alto

Saxophone ténor

Saxophone baryton

Trompette 1 en Sib

Trompette 2 en Sib

Trompette 3 en Sib

Trompette 4 en Sib

Trompette en Sib

Trombone 1 ténor

Trombone 2 ténor

Trombone 3 ténor

Trombone basse

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Soprano

Mezzo-soprano

Alto

Contralto

Guitare électrique

Piano

Basse

Batterie

On the rim
(Variations possibles)

mp

This page of a musical score features the following instruments and parts:

- Saxophones:** Sax. Sop., Sax. alto, Sax. T., and Sax. Bary. The Sax. Bary. part has a *pp* dynamic marking at the end of the page.
- Trumpets:** Trp. (four parts)
- Trombones:** Trb. (three parts) and Trb. B.
- String Section:** V. I., V. II., A., Vc., S., M-S., A., C., Gtr. E., P. (Piano), Bs., and Bat. (Bass Drum). The V. I., V. II., and A. parts have *pp* dynamic markings. The Bat. part has an *mp* dynamic marking.

The score is written in standard musical notation with various dynamics and articulations. The woodwinds and strings are active throughout the page, while the brass instruments are mostly silent.

22

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. alto

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Tpt.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Gr. E

P.

Bs.

Bat.

pp

mf

Detailed description of the musical score: This page contains measures 22 through 29 of a musical score. The instrumentation includes Saxophones (Soprano, Alto, Tenor, Baritone), Trumpets (4), Trombones (4), Violins (I, II), Viola, Cello, Double Bass, Percussion, and Drums. The Saxophone parts feature melodic lines with accents and dynamics of *pp* (pianissimo). The Trumpet and Trombone parts play sustained notes with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The string section (Violins, Viola, Cello, Double Bass) provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The Percussion and Drums parts are also present, with the Drums part showing a consistent rhythmic pattern.

B

37

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. alto

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp. *mf*

Trp. *mf*

Trp. *mf*

Trp. *mf*

Tpt. *mf*

Trb. *mf*

Trb. *mf*

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Gtr. E *p*

P. *p*

Arco

B

Bat. *ppp*

37

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. alto

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Tpt.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Gr. E

P.

Bs.

Bat.

ff

ff

ff

ff

ff

mf

ff

mf

ff

cresc.

f

cresc.

f

f

C

44

Sax. Sop. *mp*

Sax. alto *mp*

Sax. alto *mp*

Sax. T. *mp*

Sax. Bary. *mp*

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Tpt.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I *mp*

V. II *mp*

A. *mp*

Vc. *mp*

S. *mf* *f*
 out of the fire What do I have to lose? Now! Fear not your own mind

M-S. *mf* *f*
 re-born out of the fire What do I have to lose? Now! Fear not your own mind

A. *mf* *f*
 re - born out of the fire What do I have to lose? Now! Fear not your own mind

C. *mf* *f*
 re - born out of the fire What do I have to lose? Now! Fear not your own mind

Gr. E

P.

Bs.

C

Bat. *p*

D

53

Sax. Sop. *mf*

Sax. alto *mf*

Sax. alto

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Tpt.

Trb.

Trb.

Trb. *p*

Trb. B. *p*

V. I *mf*

V. II *mf*

A. *mf*

Vc. *mf*

S. *mf* Vigoureux
 Now's the time to draw the line, the em - bers glow the dark-ness shines, and what I'll find is truth di - vine like gol - den wine

M-S. *mf* Vigoureux
 Now's the time to draw the line the em - bers glow the dark-ness shines and what I'll find is truth di - vine like gol - den wine

A. *mf* Vigoureux
 Now's the time to draw the line the em - bers glow the dark-ness shines and what I'll find is truth di - vine like gol - den wine

C. *mf* Vigoureux
 Now's the time to draw the line the em - bers glow the dark-ness shines and what I'll find is truth di - vine like gol - den wine

Gtr. E

Cm⁹ D^bmaj⁹ Abm⁹ Fm⁶

P.

Bs. Pizz.

Bat. *mf*

D

61

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. alto

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Tpt.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Deep in - side the veils will fall, the moon and sun now hear my call, and in the storm I will not stall, The

Gtr. E

F7(b9) Cm9 D7maj9 Abm9

P.

F7(b9) Cm9 D7maj9 Abm9

Bs.

Bat.

69 **E**

Sax. Sop. *mf* *sp*

Sax. alto *mf* *sp*

Sax. alto *mf* *sp*

Sax. T. *mf* *sp*

Sax. Bary. *mf* *sp*

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Tpt.

Trb. *p*

Trb. *p*

Trb. *p*

Trb. B. *p*

V. I

V. II

A.

Vc.

Héroïque

S. tree stands tall Wings spread wide in the bla - ze, Trust the glow in the ha - ze, in-vi-go - rate
Héroïque

M-S. tree stands tall Wings spread wide in the bla - ze, Trust the glow in the ha - ze, in-vi-go - rate
Héroïque

A. tree stands tall Wings spread wide in the bla - ze, Trust the glow in the ha - ze, in-vi-go - rate
Héroïque

C. tree stands tall Wings spread wide in the bla - ze, Trust the glow in the ha - ze, in-vi-go - rate

Gr. E *F#7* *F7(#9)* *Cmaj7* *A♭maj7* *Cmaj7* *A♭maj7* *Cmaj7*

P.

Bs. *mp*

Bat. **E** *mp*

77

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Tpt.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Gtr. E

P.

Bs.

Bat.

the dance of fate in fi - gure eight. Dive straight in - to night fi - re, Free one - self from de - si - re, bear the flood and

the dance of fate in fi - gure eight. Dive straight in - to night fi - re, Free one - self from de - si - re, bear the flood and

the dance of fate in fi - gure eight. Dive straight in - to night fi - re, Free one - self from de - si - re, bear the flood and

the dance of fate in fi - gure eight. Dive straight in - to night fi - re, Free one - self from de - si - re, bear the flood and

A⁷maj⁷ F⁷maj⁷ C⁷maj⁷ A^{b7}maj⁷ C⁷maj⁷ A^{b7}maj⁷ C⁷maj⁷(add11)

A⁷maj⁷ F⁷maj⁷ C⁷maj⁷ A^{b7}maj⁷ C⁷maj⁷ A^{b7}maj⁷ C⁷maj⁷(add11)

F

85

Sax. Sop.
Sax. alto
Sax. T.
Sax. Bary.
Trp.
Trp.
Trp.
Trp.
Tpt.
Trb.
Trb.
Trb.
Trb. B.

S.
dance in mud to free flow moun-tain blood re - born out of the fire What do I have to lose? What will I find?

M-S.
dance in mud to free flow moun-tain blood re - born out of the fire What do I have to lose? What will I find?

A.
dance in mud to free flow moun-tain blood re - born out of the fire What do I have to lose? What will I find?

C.
dance in mud to free flow moun-tain blood re - born out of the fire What do I have to lose? What will I find?

Gtr. E
Amaj7 E7(b9) NC.

P.
Amaj7 E7(b9) NC.

Bs.
ff Ped NC.

Bat. **F** NC.

G

94

Sax. Sop. *p* *mp*

Sax. alto *p* *mp*

Sax. alto *p* *mp*

Sax. T. *mp*

Sax. Bary. *mp*

Trp. *p*

Trb. *p*

Trb. *p*

Trb. *p*

Trb. B. *p*

V. I

V. II

A.

Vc.

S. *mf* *f*
 Dan-cing li-ber-ty, fly be-yond the sea, waves crash un-der me, fierce - ly. I am what I see, I'll be what I'll be, breathe the li-ber ty NOW! ah _____ Ne-ver gua-ran-tee

M-S. *mf* *f*
 Dan-cing li-ber-ty, fly be-yond the sea, waves crash un-der me, fierce - ly. I am what I see, I'll be what I'll be, breathe the li-ber ty NOW! ah _____ Ne-ver gua-ran-tee

A. *mf* *f*
 Dan-cing li-ber-ty, fly be-yond the sea, waves crash un-der me, fierce - ly. I am what I see, I'll be what I'll be, breathe the li-ber ty NOW! ah _____ Ne-ver gua-ran-tee

C. *mf* *f*
 Dan-cing li-ber-ty, fly be-yond the sea, waves crash un-der me, fierce - ly. I am what I see, I'll be what I'll be, breathe the li-ber ty NOW! ah _____ Ne-ver gua-ran-tee

Gr. E *mf* *f*
 F7(b9) G+ F7(b9) G+ F7(b9) G+ D6maj/Ab F7(b9) G+ F7(b9) G+ F7(b9) G+ D6maj/Ab G7(b9) F7(b9) Emaj7

P. *mf* *f*

Bs. *mf* *f*

Bat. *mf* *f*

G

103

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. alto

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Tpt.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

Gtr. E

P.

Bs.

Bat.

a - gree dis-a-gree but you hold the key in - side won't you grow with me, fo - rest go - lden leaves, bas - king in red moon - light of one one one one one one one

F7(b9) Emaj7 F7(b9) Emaj7 C7(#9) F7(b9) Emaj7 F7(b9) Emaj7 F7(b9) Emaj7 F7(b9) Emaj7 C7(#9)

112

Sax. Sop. *mf*

Sax. alto *mf*

Sax. alto *mf*

Sax. T. *mf*

Sax. Bary. *mf*

Trp. *mf*

Trp. *mf*

Trp. *mf*

Trp. *mf*

Tpt. *mf*

Trb. *mf*

Trb. *mf*

Trb. *mf*

Trb. B. *mf*

V. I *f* *ff*

V. II *f* *ff*

A. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

S.
one vi-sion of love love love

M-S.
one vi-sion of love love love

A.
one vi-sion of love love love

C.
one vi-sion of love love love

Gtr. E
N.C. *Bbm*⁶ *Cm*^{7(add9)} *F(sus2)/G* N.C.

P.
N.C. *Bbm*⁶ *Cm*^{7(add9)} *F(sus2)/G* N.C.

Bs.

Bat. *Fill*

OPEN FORM

H Solo 1- trumpet then ADD 2-trombone then ADD 3-sax Barytone

123

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. alto

Sax. T.

Sax. Bary.

SOLO 3

Cm⁹ solo range

D^bmaj⁹

A^bm⁹

Fm⁶

F7(b⁹)

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Tpt.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

SOLO 1

Cm⁹ solo range

D^bmaj⁹

A^bm⁹

Fm⁶

F7(b⁹)

SOLO 2

Cm⁹ solo range

D^bmaj⁹

A^bm⁹

Fm⁶

F7(b⁹)

V. I

V. II

A.

Vc.

mf

mf

mf

mf

S.

M-S.

A.

C.

Gtr. E

P.

Cm⁹

D^bmaj⁹

A^bm⁹

Fm⁶

F7(b⁹)

Bs.

Pizz.

Bat.

OPEN FORM

H Solo 1- trumpet then ADD 2-trombone then ADD 3-sax Barytone

mf

I

133 Drum solo

Sax. Sop. *p* *cresc.*
 Sax. alto *p* *cresc.*
 Sax. alto *p* *cresc.*
 Sax. T. *p* *cresc.*
 Sax. Bary. *p* *cresc.*
 Trp. *p* *cresc.*
 Trp. *p* *cresc.*
 Trp. *p* *cresc.*
 Trp. *p* *cresc.*
 Tpt. *p* *cresc.*
 Trb. *p* *cresc.*
 Trb. *p* *cresc.*
 Trb. *p* *cresc.*
 Trb. B. *p* *cresc.*
 V. I *p* *cresc.*
 V. II *p* *cresc.*
 A. *p* *cresc.*
 Vc. *p* *cresc.*
 S.
 M-S.
 A.
 C.
 Gtr. E *p* *cresc.* *f*
 P. *p* *cresc.* *f*
 Bs. *p* *cresc.* *f*
 Bat. *p* *cresc.* *ff*

I
 SOLO
 (avec les punchs)

J

149

Sax. Sop. Claps

Sax. alto Claps

Sax. alto Claps

Sax. T. Claps

Sax. Bary. Claps

Trp. Claps

Trp. *f* Claps

Trp. *f* Claps

Trp. *f* Claps

Trp. *f* Claps

Trp. *f* Claps

Tpt. *f* Claps

Trb. Claps

Trb. *f* Claps

Trb. *f* Claps

Trb. *f* Claps

Trb. B. *f* Claps

V. I Claps

V. II Claps

A. Claps

Vc. Claps

S. Clap!

M-S. Clap!

A. Clap!

C. Clap!

Gtr. E

P.

Bs.

Bat. J END SOLO

Sax. Sop.
Sax. alto
Sax. alto
Sax. T.
Sax. Bary.

Trp.
Trp.
Trp.
Trp.
Tpt.
Trb.
Trb.
Trb.
Trb. B.

V. I
V. II
A.
Vc.

S.
M-S.
A.
C.

Gr. E
P.
Bs.
Bat.

K

170

Sax. Sop.
Sax. alto
Sax. alto
Sax. T.
Sax. Bary.

Trp.
Trp.
Trp.
Trp.
Tpt.
Trb.
Trb.
Trb.
Trb. B.

V. I
V. II
A.
Vc.

Héroïque

mp

Wings spread wide in the bla - ze, Trust the glow in the ha - ze, in-vi-go - rate the dance of fate in fi - gure

Héroïque

mp

Wings spread wide in the bla - ze, Trust the glow in the ha - ze, in-vi-go - rate the dance of fate in fi - gure

Héroïque

mp

Wings spread wide in the bla - ze, Trust the glow in the ha - ze, in-vi-go - rate the dance of fate in fi - gure

Héroïque

mp

Wings spread wide in the bla - ze, Trust the glow in the ha - ze, in-vi-go - rate the dance of fate in fi - gure

Cmaj7 A♭maj7 Cmaj7 A♭maj7 Cmaj7 Amaj7 Fmaj7

Cmaj7 A♭maj7 Cmaj7 A♭maj7 Cmaj7 Amaj7 Fmaj7

K

Bs.
Bat.

Sax. Sop.
Sax. alto
Sax. alto
Sax. T.
Sax. Bary.

Five staves for saxophones: Soprano, two Alti, Tenor, and Baritone. Each staff contains a melodic line with eighth notes and rests.

Trp.
Trp.
Trp.
Trp.
Tpt.
Trb.
Trb.
Trb.
Trb. B.

Eight staves for brass instruments: four Trumpets, one Trombone, three Tenor Trombones, and one Baritone Trombone. The staves show rhythmic patterns and melodic lines.

V. I
V. II
A.
Vc.

Four staves for strings: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The staves show harmonic accompaniment with various note values.

S.
M-S.
A.
C.

eight. Dive straight in-to night fi - re, Free one - self from de - si - re, bear the flood anddance in mud to free flow

Four staves for vocalists: Soprano, Mezzo-Soprano, Alto, and Contralto. Each staff contains the vocal line with lyrics.

Gtr. E

Cmaj7 A \flat maj7 Cmaj7 A \flat maj7 Cmaj7(add11) Amaj7 E7(b9)

Staff for Electric Guitar showing chord diagrams for Cmaj7, A \flat maj7, Cmaj7, A \flat maj7, Cmaj7(add11), Amaj7, and E7(b9).

P.

Staff for Piano showing the harmonic accompaniment for the vocalists.

Bs.
Bat.

Two staves for double bass and drums. The double bass staff shows a melodic line, and the drum staff shows a rhythmic pattern.

Sax. Sop. *mp* *p*

Sax. alto *mp* *p*

Sax. alto *mp* *p*

Sax. T. *mp*

Sax. Bary. *mp*

Trp. *p*

Trp. *p*

Trp. *p*

Trp. *p*

Tpt. *p*

Trb. *p*

Trb. *p*

Trb. *p*

Trb. B. *p*

V. I *mf*

V. II *mf*

A. *mf*

Vc. *mf*

S. *mf* *f* *mf*
 moun-tain blood out of the fire What do I have to lose? What will I find? Dan-cing li-ber-ty, fly be-yond the sea,

M-S. *mf* *f* *mf*
 moun-tain blood re-born out of the fire What do I have to lose? What will I find? Dan-cing li-ber-ty, fly be-yond the sea,

A. *mf* *f* *mf*
 moun-tain blood re - born_ out of the fire What do I have to lose? What will I find? Dan-cing li-ber-ty, fly be-yond the sea,

C. *mf* *f* *mf*
 moun-tain blood re - born_ out of the fire What do I have to lose? What will I find? Dan-cing li-ber-ty, fly be-yond the sea,

Gtr. E N.C. F7(b9) G+ F7(b9) G+

P. N.C. F7(b9) G+ F7(b9) G+

Bs. *ff* N.C.

Bat. N.C.

L

Sax. Sop. *mp*

Sax. alto *mp*

Sax. alto *mp*

Sax. T. *mp*

Sax. Bary. *mp*

Trp. *p*

Trp. *p*

Trp. *p*

Trp. *p*

Tpt. *p*

Trb. *p*

Trb. *p*

Trb. *p*

Trb. B. *p*

V. I *f*

V. II *f*

A. *f*

Vc. *f*

S. *f*
 waves crash un-der me, fierce - ly. I am what I see, I'll be what I'll be, breathe the li-ber-ty NOW! ah _____ Ne - ver gua-ran-tee a - gree dis-a - gree

M-S. *f*
 waves crash un-der me, fierce - ly. I am what I see, I'll be what I'll be, breathe the li-ber-ty NOW! ah _____ Ne - ver gua-ran-tee a - gree dis-a - gree

A. *f*
 waves crash un-der me, fierce - ly. I am what I see, I'll be what I'll be, breathe the li-ber-ty NOW! ah _____ Ne - ver gua-ran-tee a - gree dis-a - gree

C. *f*
 waves crash un-der me, fierce - ly. I am what I see, I'll be what I'll be, breathe the li-ber-ty NOW! ah _____ Ne - ver gua-ran-tee a - gree dis-a - gree

Gtr. E *F7(b9) G+ D♭maj7/Ab F7(b9) G+ F7(b9) G+ F7(b9) G+ F7(b9) G+ D♭maj7 G7(b9) F7(b9) E♭maj7 F7(b9) E♭maj7*

P.

Bs.

Bat.

Sax. Sop.

Sax. alto

Sax. alto

Sax. T.

Sax. Bary.

Trp.

Trp.

Trp.

Trp.

Tpt.

Trb.

Trb.

Trb.

Trb. B.

V. I

V. II

A.

Vc.

S.

M-S.

A.

C.

but you hold the key in - side won't you grow with me, fo - rest go-I den leaves, bas-king in red moon-light of one one one one one one one

Gtr. E

P.

F7(b9) Emaj7 C7(#9) F7(b9) Emaj7 F7(b9) Emaj7 F7(b9) Emaj7 C7(#9)

Bs.

Bat.

A tempo

Sax. Sop. *mf p mf mf fff*

Sax. alto *mf p mf mf fff*

Sax. alto *mf p mf mf fff*

Sax. T. *mf p mf mf fff*

Sax. Bary. *mf p mf mf fff*

Trp. *mf p mf mf fff*

Trp. *mf p mf mf fff*

Trp. *mf p mf mf fff*

Trp. *mf p mf mf fff*

Tpt. *mf p mf mf fff*

Trb. *mf p mf mf fff*

Trb. *mf p mf mf fff*

Trb. *mf p mf mf fff*

Trb. B. *mf p mf mf fff*

V. I *mf p mf mf fff*

V. II *mf p mf mf fff*

A. *mf p mf mf fff*

Vc. *mf p mf mf fff*

S. *f*
one vi-sion of love love lo vel

M-S. *f*
one vi-sion of love love lo vel

A. *f*
one vi-sion of love love lo vel

C. *f*
one vi-sion of love love lo vel

Gtr. E *p*
Rythme libre *cresc.*
Bm⁶ N.C. Cm⁷(add9) N.C. F(sus₂)


P. *p*
cresc.
Bm⁶ N.C. Cm⁷(add9) N.C. F(sus₂)

Bs. *p*
Rythme libre Rythme libre *cresc.*
Bm⁶ Cm⁷(add9) F(sus₂)

Bat. *p* **A tempo** *ff ff*

Annexe F

Partition : Home is in the Heart



Home is in the heart

Jason Milan Ghikadis

Flûte
Clarinete en Sib
(+ Clarinete basse en Sib)

Violon
Violoncelle

Soprano

Piano

Home is in the heart

Jason Milan Ghikadis

08/07/15

Flute

Clarinet in B \flat

Violin

Violoncello

Soprano

Piano

mp

$\text{♩} = 95$

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

3

5

Fl.

Cl.

Vln. *mp*

Vc.

S.

Pno.

7

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

9

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

mp

11

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

mf

mf

mf

13

Fl.
Cl.
Vln.
Vc.
S.
Pno.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 13 and 14. The score is for a full orchestra and voice. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts are mostly silent, with a whole rest in measure 14. The Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.) parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Violin part has a key signature change to one flat (B-flat) in measure 14. The Soprano (S.) part has a whole rest in both measures. The Piano (Pno.) part has a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and rests in the left hand.

15

Fl.
Cl.
Vln.
Vc.
S.
Pno.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 15 and 16. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts have a whole note in measure 15 and a whole rest in measure 16. The Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.) parts continue with the eighth-note rhythmic pattern. The Soprano (S.) part has a whole rest in both measures. The Piano (Pno.) part continues with the eighth-note accompaniment in the right hand and rests in the left hand.

17

Fl.
Cl.
Vln.
Vc.
S.
Pno.

Detailed description: This system covers measures 17 and 18. The Flute and Clarinet parts are mostly silent, with a whole rest in measure 18. The Violin part plays a continuous eighth-note pattern in the right hand, starting on a B-flat. The Viola part plays a similar eighth-note pattern in the left hand, starting on a B-flat. The Soprano part has a whole rest in both measures. The Piano part has a whole rest in both measures.

19

Fl.
Cl.
Vln.
Vc.
S.
Pno.

Detailed description: This system covers measures 19 and 20. In measure 19, the Flute and Clarinet play a few notes before resting. The Violin and Viola parts continue with their eighth-note patterns. In measure 20, the Flute and Clarinet enter with a melodic line, while the Violin and Viola continue their patterns. The Soprano part has a whole rest in both measures. The Piano part has a whole rest in both measures.

21

Fl. *f*

Cl. *f*

Vln. *f*

Vc. *f*

S.

Pno. *f*

Detailed description: This system covers measures 21 and 22. The Flute part begins with a melodic line in measure 21, followed by a fermata in measure 22. The Clarinet, Violin, and Viola parts play a rhythmic eighth-note pattern. The Piano accompaniment features a complex texture with chords and moving lines in both hands. The Soprano part has rests in both measures.

23

Fl.

Cl. *mp*

Vln.

Vc. *mp*

S.

Pno. *mp*

Detailed description: This system covers measures 23 and 24. The Flute part has a fermata in measure 23 and rests in measure 24. The Clarinet, Violin, and Viola parts continue with their rhythmic patterns. The Piano accompaniment maintains its complex texture. The Soprano part has rests in both measures.

25

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

mf

It's

27

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

been a while

mp

29

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

our

Pno.

31

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

time is now

Pno.

33

Fl. Cl. Vln. Vc. S. Pno.

When our

Detailed description: This system of musical notation covers measures 33 and 34. The Flute (Fl.) part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Clarinet (Cl.) part has a melodic line with some grace notes. The Violin (Vln.) part is silent. The Viola (Vc.) part plays a steady eighth-note accompaniment. The Soprano (S.) part has a vocal line with the lyrics "When our". The Piano (Pno.) part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

35

Fl. Cl. Vln. Vc. S. Pno.

arms will lock

Detailed description: This system of musical notation covers measures 35 and 36. The Flute (Fl.) part continues with its rhythmic eighth-note pattern. The Clarinet (Cl.) part has a melodic line that begins in measure 36. The Violin (Vln.) part is silent. The Viola (Vc.) part continues with its eighth-note accompaniment. The Soprano (S.) part has a vocal line with the lyrics "arms will lock". The Piano (Pno.) part continues with its rhythmic accompaniment.

10

37

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

when our

Pno.

39

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

love will smile through

Pno.

Musical score for measures 42-44. The score is in 4/4 time and features a dynamic shift from *pp* to *f* at measure 43. The instruments include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Soprano (S.), and Piano (Pno.).

Measure 42: *pp*. Flute and Clarinet play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Violin and Viola play a similar pattern. The Soprano part is silent.

Measure 43: *f*. The dynamic shifts to fortissimo. The Flute and Clarinet continue their pattern. The Violin and Viola play a more active line. The Soprano part has a whole note rest.

Measure 44: *f*. The dynamic remains fortissimo. The Flute and Clarinet continue their pattern. The Violin and Viola play a more active line. The Soprano part has a whole note rest.

Lyrics: the night

Musical score for measures 44-46. The score is in 4/4 time and continues the instrumental parts from the previous system. The instruments include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

Measure 44: Continuation of the instrumental parts from the previous system.

Measure 45: Continuation of the instrumental parts from the previous system.

Measure 46: Continuation of the instrumental parts from the previous system.

46

Fl.
Cl.
Vln.
Vc.
S.
Pno.

Detailed description: This system covers measures 46 and 47. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts feature a melodic line with slurs and accents. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Soprano (S.) part is silent. The Piano (Pno.) part has a bass line of eighth notes and a treble line with chords and a melodic fragment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

48

Fl.
Cl.
Vln.
Vc.
S.
Pno.

fp *mf*
fp *mf*
fp *mf*
fp *mf*
f
fp *mf*

ah

Detailed description: This system covers measures 48 and 49. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts have a melodic line with slurs and accents, starting with a dynamic marking of *fp* and changing to *mf*. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, also starting with *fp* and changing to *mf*. The Soprano (S.) part has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f*, including the vocalization "ah". The Piano (Pno.) part has a bass line of eighth notes and a treble line with chords and a melodic fragment, starting with *fp* and changing to *mf*. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

50

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 50 and 51. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts play a steady eighth-note accompaniment. The Soprano (S.) and Piano (Pno.) parts are silent, indicated by rests.

52

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

eyes

Detailed description: This system of musical notation covers measures 52 and 53. The instrumental parts (Fl., Cl., Vln., Vc., Pno.) continue with their respective rhythmic patterns. In measure 53, the Soprano (S.) part has a single note, with the word "eyes" written below it. The Piano (Pno.) part remains silent.

54

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

ne - - ver lie

Pno.

p

56

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

in - - - -

Pno.

p

58

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

side our minds

p

Detailed description: This block contains the musical score for measures 58 and 59. The Flute and Clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Violin and Viola parts play a steady eighth-note accompaniment. The Soprano part has lyrics 'side our minds' and a fermata over the word 'minds'. The Piano part is mostly silent, with a short melodic phrase in the right hand starting in measure 59, marked with a piano (*p*) dynamic.

60

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

lost be -

Detailed description: This block contains the musical score for measures 60 and 61. The Flute and Clarinet parts continue their rhythmic pattern. The Violin and Viola parts continue their accompaniment. The Soprano part has lyrics 'lost be -' and a fermata over the word 'be'. The Piano part has a dynamic marking 'p' and plays a melodic line in both hands.

62

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

yond the sea

Pno.

p

64

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

we will

Pno.

Prenez la Clarinette Basse Sib

66

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

grow as a tall

68

Fl.

Cl. (Clarinete Basse)

Vln.

Vc.

S.

Pno.

strong tree

mf

f Pizz.

mf Pizz.

mf

70

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

f

Detailed description: This system of musical notation covers measures 70 and 71. It includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Soprano (S.), and Piano (Pno.). The Flute part features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The Clarinet part has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The Violin and Viola parts play a steady eighth-note accompaniment. The Soprano part is silent. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the Clarinet staff at the beginning of measure 71.

72

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 72 and 73. It includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Soprano (S.), and Piano (Pno.). The Flute part continues with a melodic line, showing a key signature change to two sharps (F# and C#) in measure 73. The Clarinet part continues with its rhythmic accompaniment. The Violin and Viola parts maintain their eighth-note accompaniment. The Soprano part remains silent. The Piano part continues with its harmonic accompaniment, also reflecting the key signature change in measure 73.

74

Fl.
Cl.
Vln.
Vc.
S.
Pno.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 74 and 75. The Flute (Fl.) part features a melodic line with slurs and accents. The Clarinet (Cl.) part has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts play a steady eighth-note accompaniment with slurs and accents. The Soprano (S.) part is silent. The Piano (Pno.) part has a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

76

Fl.
Cl.
Vln.
Vc.
S.
Pno.

arco

arco

Detailed description: This system of musical notation covers measures 76 and 77. The Flute (Fl.) part continues its melodic line. The Clarinet (Cl.) part has a rhythmic accompaniment. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts play a steady eighth-note accompaniment. The Soprano (S.) part is silent. The Piano (Pno.) part has a rhythmic accompaniment. The word "arco" is written above the Violin and Viola staves in the second measure of the system.

78

Fl. *mf*

Cl. Clarinette Sib

Vln. *mf*

Vc. *mf*

S. *f*

the wind

Pno. *mf*

80

Fl.

Cl. *mf*

Vln.

Vc.

S.

calls us

Pno.

82

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Vln.

Vc.

S. *rubato*
by our one and

Pno.

85

A tempo

Fl.

Cl.

Vln. *arco*

Vc. *p*

S. **A tempo**
on - ly name

Pno.

87

Fl.

Cl.

Vln.

Vc. arco

S.

Pno.

f

f

f

f

89

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

ff

ff

ff

ff

ff

91

Fl. *mp*

Cl. *mp*

Vln.

Vc.

S. *mf*
love is a

Pno. *mp*

Detailed description: This system covers measures 91 and 92. The Flute (Fl.) part features a melodic line with slurs and accents, marked *mp*. The Clarinet (Cl.) part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs and accents, also marked *mp*. The Violin (Vln.) part is silent in measure 91 and enters in measure 92 with a melodic line marked *mp*. The Violoncello (Vc.) part is silent in both measures. The Soprano (S.) part has the lyrics "love is a" with notes on "love" and "is". The Piano (Pno.) part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, marked *mp*.

93

Fl.

Cl.

Vln.

Vc. *mp*

S.
bird

Pno.

Detailed description: This system covers measures 93 and 94. The Flute (Fl.) part continues its melodic line with slurs and accents. The Clarinet (Cl.) part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs and accents. The Violin (Vln.) part is silent in both measures. The Violoncello (Vc.) part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs and accents, marked *mp*. The Soprano (S.) part has the lyric "bird" with a note on "bird". The Piano (Pno.) part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

95

Fl. Cl. Vln. Vc. S. Pno.

it speaks no

Detailed description: This system covers measures 95 and 96. The Flute (Fl.) part has a melodic line with slurs and accents. The Clarinet (Cl.) part is mostly silent. The Violin (Vln.) part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Viola (Vc.) part has a similar rhythmic pattern. The Soprano (S.) part has the lyrics 'it speaks no' with notes on a whole note and a half note. The Piano (Pno.) part has a complex accompaniment with many notes and accents.

97

Fl. Cl. Vln. Vc. S. Pno.

mf

words it just

Detailed description: This system covers measures 97 and 98. The Flute (Fl.) part continues its melodic line. The Clarinet (Cl.) part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a *mf* dynamic marking. The Violin (Vln.) part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents, also starting with a *mf* dynamic marking. The Viola (Vc.) part is mostly silent. The Soprano (S.) part has the lyrics 'words it just' with notes on a whole note and a half note. The Piano (Pno.) part continues its complex accompaniment.

99 *cresc.*

Fl. *mf*

Cl. *cresc.*

Vln. *mf*

Vc. *cresc.*

S. *mf*

cresc.

is all

Pno. *mf*

cresc.

101

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Vln. *mf*

Vc. *mf*

S. *mf*

we have

Pno. *mf*

103

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

f

f

all we

105

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

f

f

have

107

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

all we'll e - ver need ah

f

109

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

p

p

p

p

112

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

115

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

S.

Pno.

117

Fl. *p*

Cl. *p*

Vln. *p*

Vc. *p*

S.

Pno.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 117 and 118. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Soprano (S.), and Piano (Pno.). The Flute, Clarinet, Violin, and Viola parts are marked with a piano (*p*) dynamic and contain whole rests in both measures. The Soprano part also contains whole rests. The Piano part is active, playing a rhythmic pattern of eighth notes in both the right and left hands. The right hand plays a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) in pairs, while the left hand plays a sequence of eighth notes (F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2) in pairs. The time signature is 2/4.

119

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Vln. *pp*

Vc. *pp*

S.

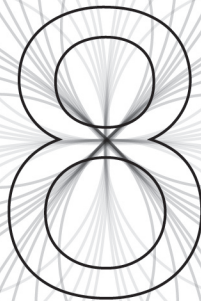
Pno.

$\frac{2}{4}$

Detailed description: This system of musical notation covers measures 119 and 120. It features the same six staves as the previous system. The Flute, Clarinet, Violin, and Viola parts are marked with a pianissimo (*pp*) dynamic and contain half notes in measure 119, which are then held over as whole notes in measure 120. The Soprano part contains whole rests in both measures. The Piano part continues with the same rhythmic pattern of eighth notes in both hands. The time signature is 2/4.

Annexe G

Partition : 8 tableaux pour l'infini



tableaux pour l'infini

Pièce pour ensemble de percussion

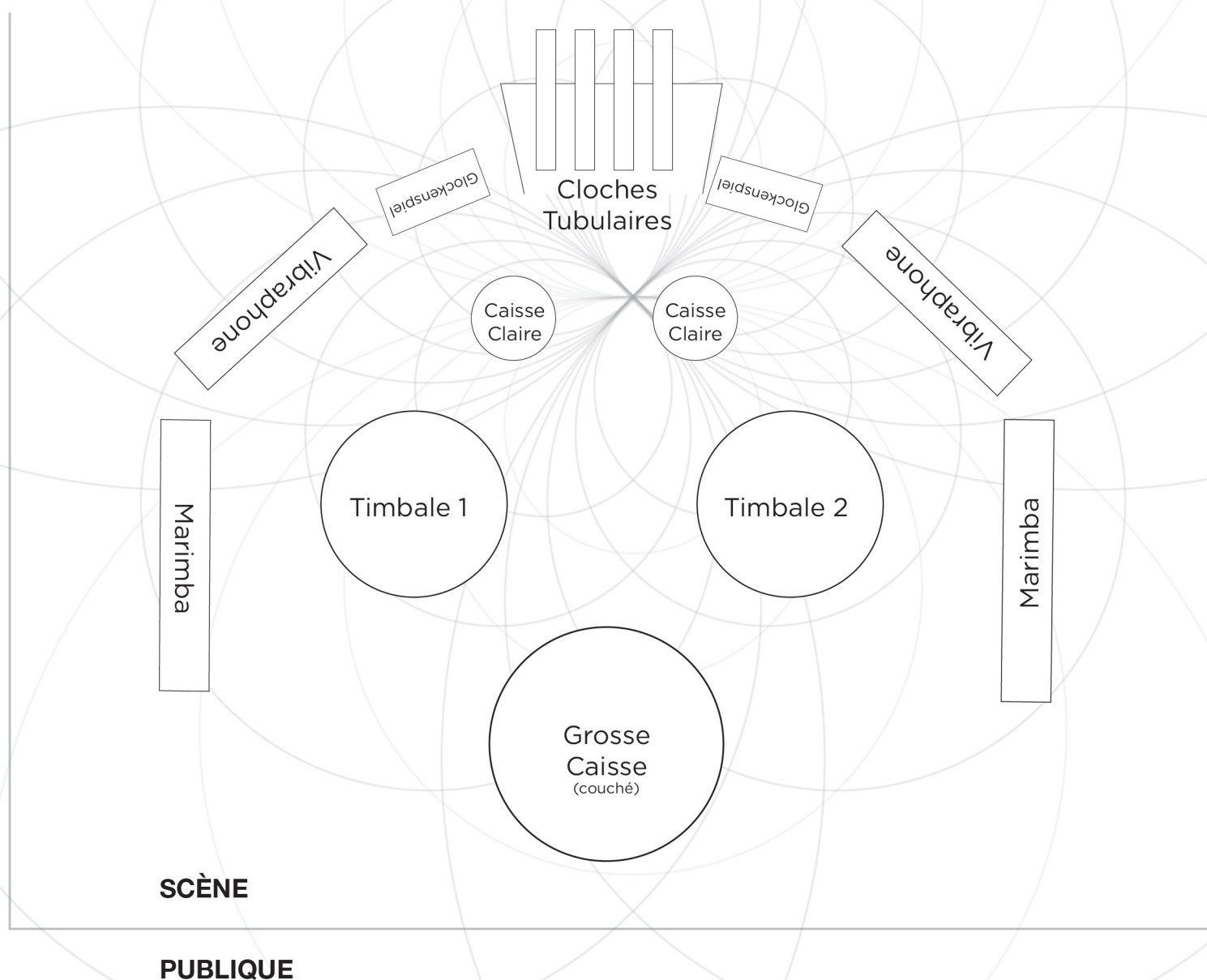
Jason Milan Ghikadis

Une pièce pour 4 percussionnistes qui explore la polyrythmie, les boucles, le décalage rythmique, et la percussion corporelle et vocale.

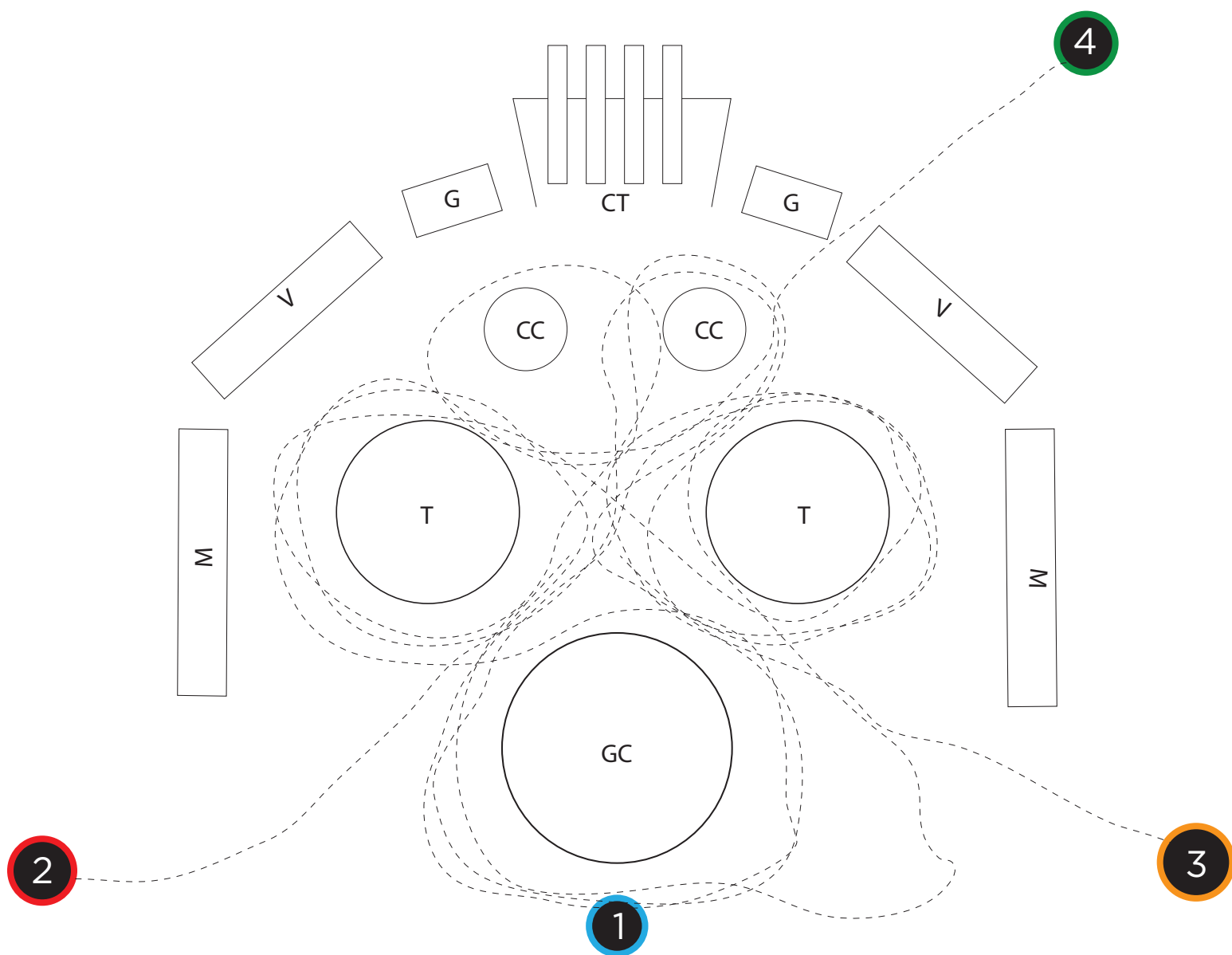
Dans l'esprit de la transcendance, **8 tableaux pour infini** pars de la terre, notre essence tribale, vers le ciel, notre essence céleste en 8 étapes évolutives.

Les interprètes suivront les instructions et la mise en scène indiquées dans la partition.

Instrumentation et disposition :



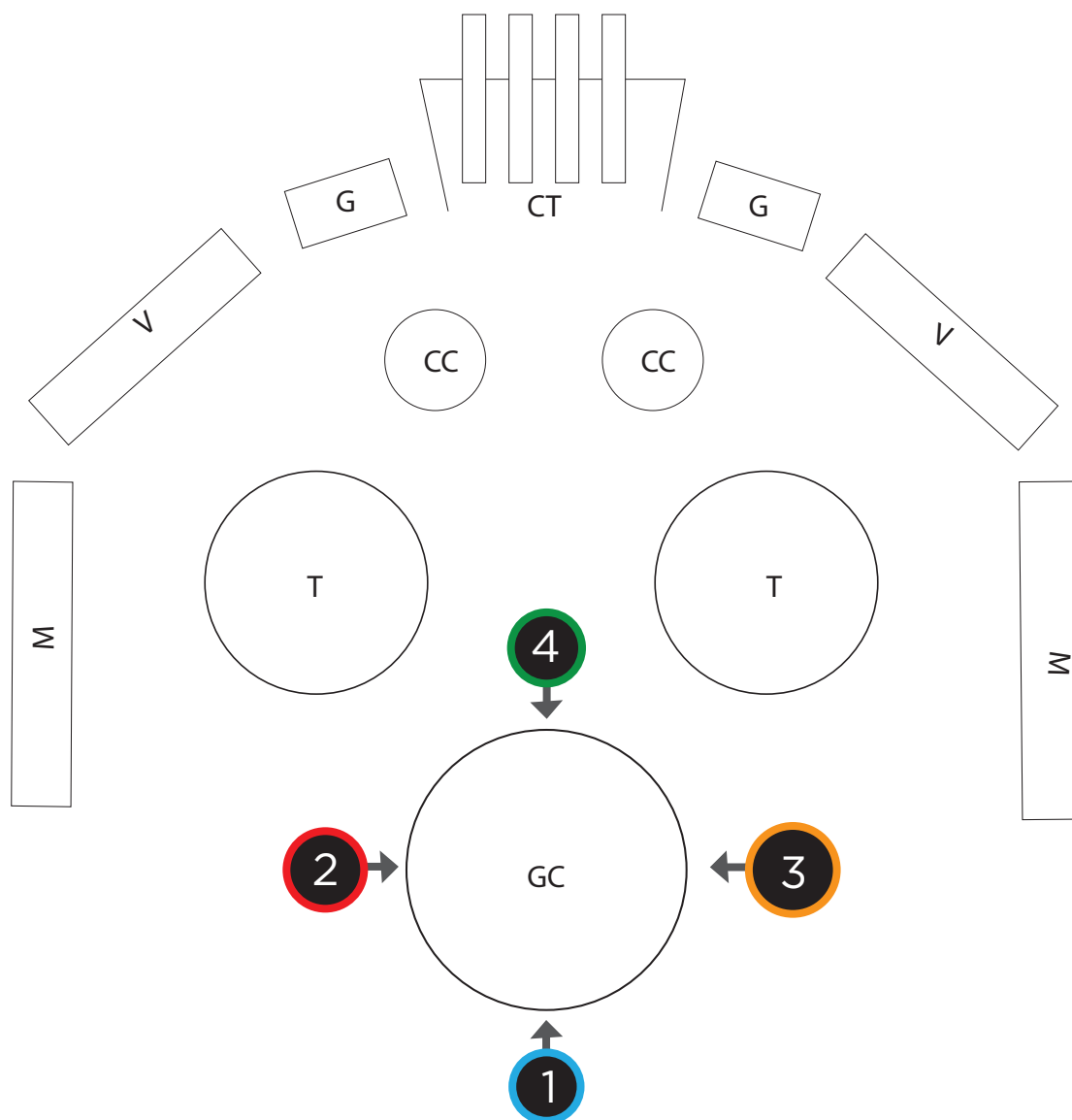
1. INTRODUCTION



1.3. Lors du coup, **P2**, **P3** et **P4** arrivent sur scène en respectant le rythme suivant en marchant aléatoirement sur la scène (30sec-1min) :

$\text{♩} = 100$

1. INTRODUCTION



1.4. Tout le monde se dirige à sa place respective (pas nécessairement en même temps, tout le monde arrive spontanément) toujours respectant le rythme avec les pieds, maintenant en position, tout le monde face à la grosse caisse.

1.5. **P1** frappe encore une fois violemment la grosse caisse (même intention qu'avant mais un peu moins long). Tout le monde arrête.

Silence de 15 secondes.

PARTITION - TABLEAU 2

Pied Cuisse Poitrine Clap

INFINI TABLEAU 2

$\text{♩} = 100$ *f*

VOCAL1
TAK! TA-KA-JOOOO DUM Dum Tak! Dum Tak!

BODY PERC1
f CLAP EN EVENTAIL 3 pd pg

V2
f TAK! TA-KA-JOOOO DUM Dum Tak! Dum Tak!

BP2
f CLAP EN EVENTAIL 3 pd pg

V3
f TAK! TA-KA-JOOOO DUM Dum Tak! Dum Tak!

BP3
f CLAP EN EVENTAIL 3 pd pg

V4
f TAK! TA-KA-JOOOO DUM Dum Tak! Dum Tak!

BP4
f CLAP EN EVENTAIL 3 pd pg



10

Perc.
Dum Tak! Dum Tak! Dum Tak! Dum Tak! Dum Tak! Dum Tak! Dum Dum Ta- Ka HA

Perc.
mf pd pg df g'd g

Perc.
Dum Tak! Dum Tak! Dum Tak! Dum Tak! Dum Tak! Dum Tak!

Perc.
mf pd pg

Perc.
Dum Tak! Dum Tak! Dum Tak! Dum Tak! Dum Tak! Dum Tak!

Perc.
mf pd pg

Perc.
Dum Tak! Dum Tak! Dum Tak! Dum Tak! Dum Tak! Dum Tak!

Perc.
mf pd pg

17

Perc. HA *mf* Ta-ki-ta ta-ka-di-mi-ta-ka-jo-no

Perc. Dum ta ka di mi HA HA

Perc. d g

Perc. ta ka di mi ta ka jo no HA HA

Perc. ta ki ta ta ki ta HA

Perc. d↓ g↓ d↑ g↑



21

Perc. Ta-Ki-Ta Ta-ka-di-mi-ta-ka-jo-no Ta-ki-ta ta-ka-di-mi-ta-ka-jo-no Ta-Ki-Ta Ta-ka-di-mi-ta-ka-jo-no Ta-ki ta tom ta-ki-ta tom ta-ka-di-mi

Perc. ↓ ↑ ↓ ↑ d↑ g↑

Perc. *mf* Ta-Ki-Ta Ta-ka-di-mi-ta-ka-jo-no Ta-Ki-Ta Ta-ka-di-mi-ta-ka-jo-no Ta-ki ta tom ta-ki-ta tom ta-ka-di-mi

Perc. *mf* Ta-Ki-Ta Ta-ka-di-mi-ta-ka-jo-no Ta-Ki-Ta Ta-ka-di-mi-ta-ka-jo-no Ta-ki ta tom ta-ki-ta tom ta-ka-di-mi

Perc. Ta-Ki-Ta Ta-ka-di-mi-ta-ka-jo-no Ta-ki ta tom ta-ki-ta tom ta-ka-di-mi

SECTION 2.2
DÉPLACEMENT AU TOUR DE LA GROSSE CAISSE VERS LA DROITE

25

Perc. Ta-din-gi - na tom ta-ka-di-mi ta-kaaa

Perc. d↑ g↑ d↓ g↓

Perc. Ta-din-gi - na tom ta-ka-di-mi TAK! ta-ka-di-mi TAK!

Perc. Ta-din-gi - na tom Ta-ka ta-ka-jo-no Ta-ka ta-ka-jo-no Ta - ka ta - ka-jo-no

Perc. d↑ g↑

Perc. Ta-din-gi - na tom



BOUCLE DE 1-2 minutes

29

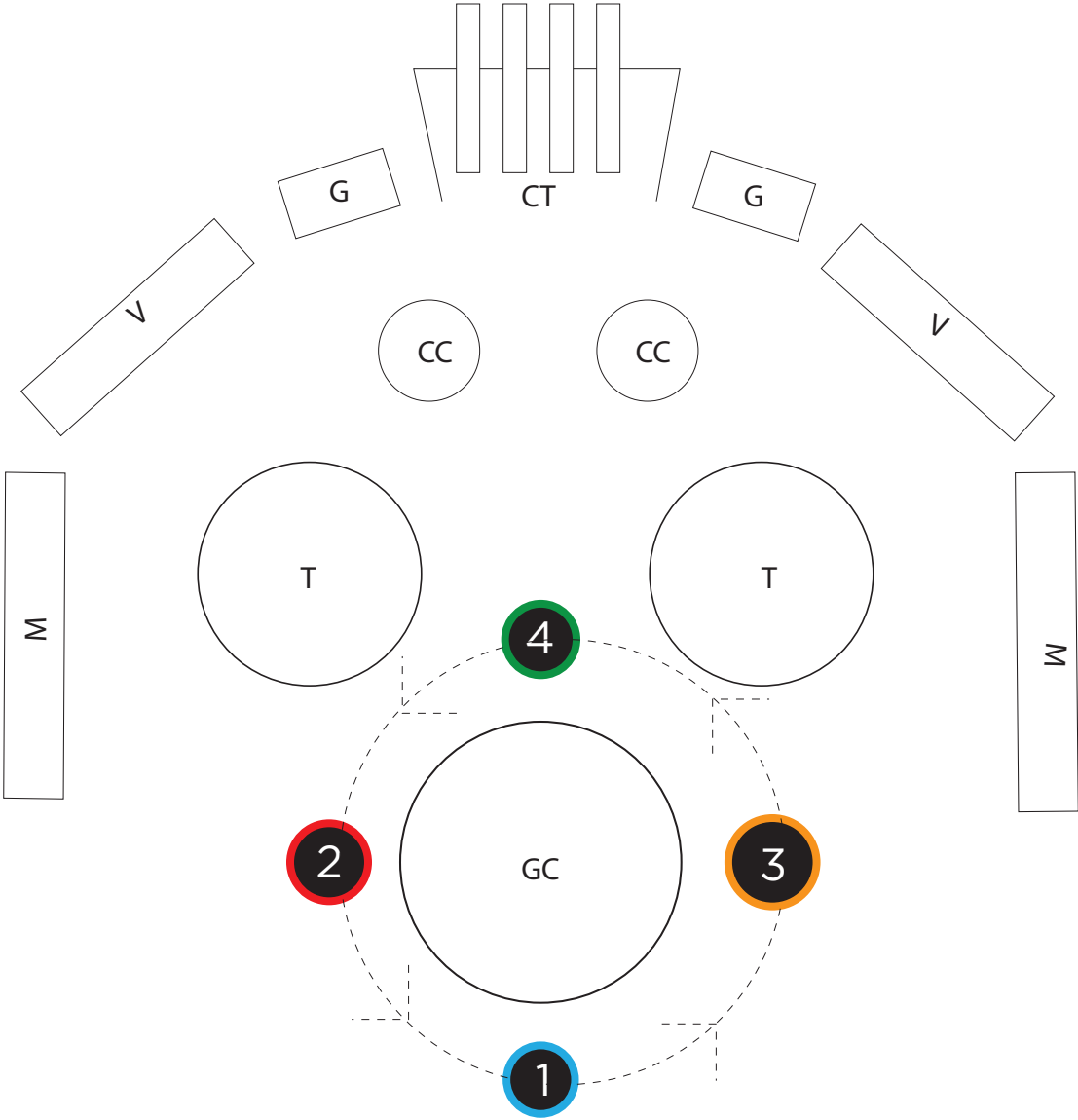
Perc. ta - ka - di - mi ta-kaaa ta - ka - di - mi ta-kaaa

Perc. ta - ka - di - mi TAK! ta - ka - di - mi TAK!

Perc. Ta - ka ta - ka - jo - no Ta - ka ta - ka - jo - no

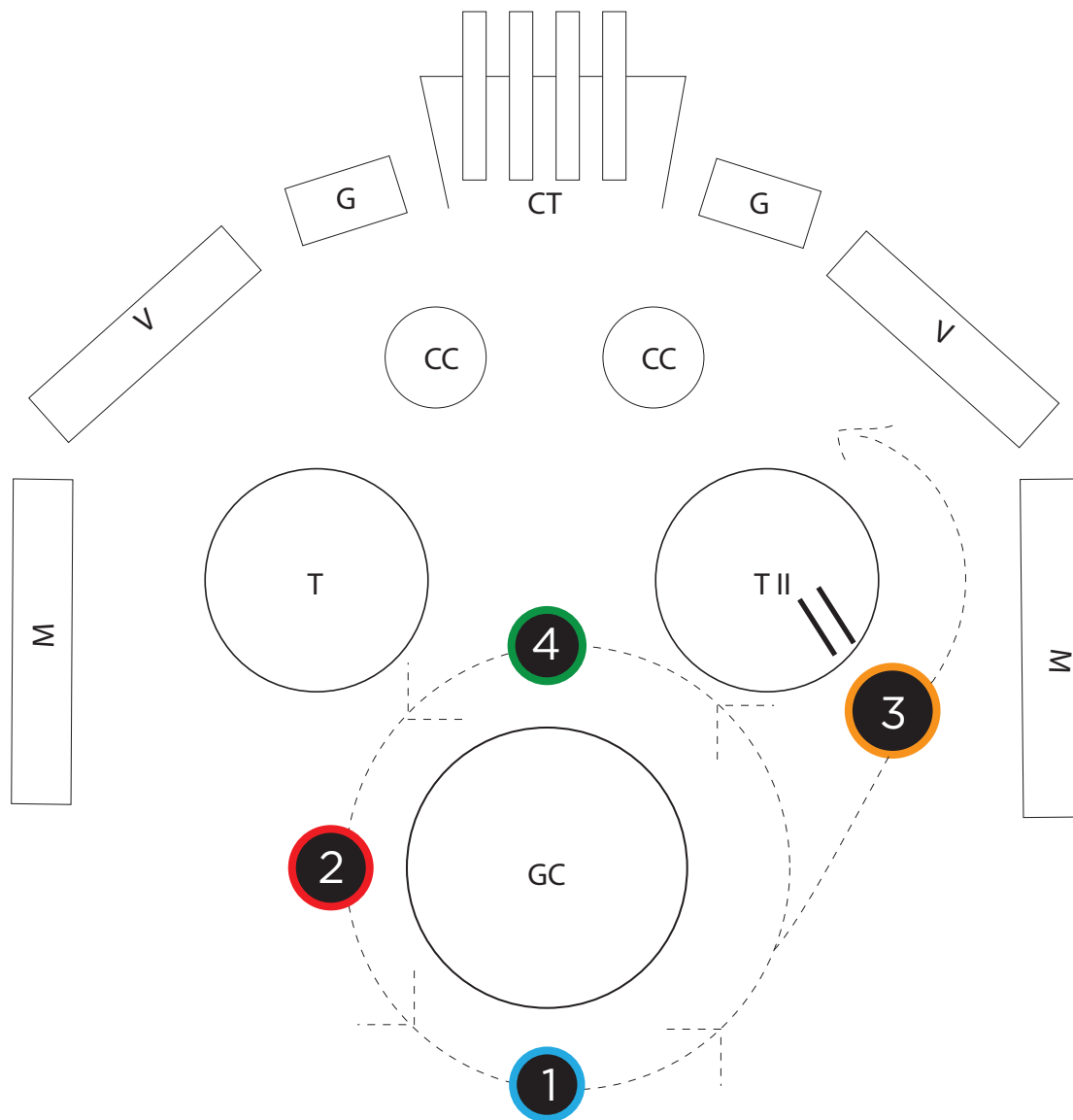
Perc. Ta - ki - ta TAK! Ta - ki - ta TAK!

2. VOCAL / PERCUSSION CORPORELLE



PARTITION - TABLEAU 2.2

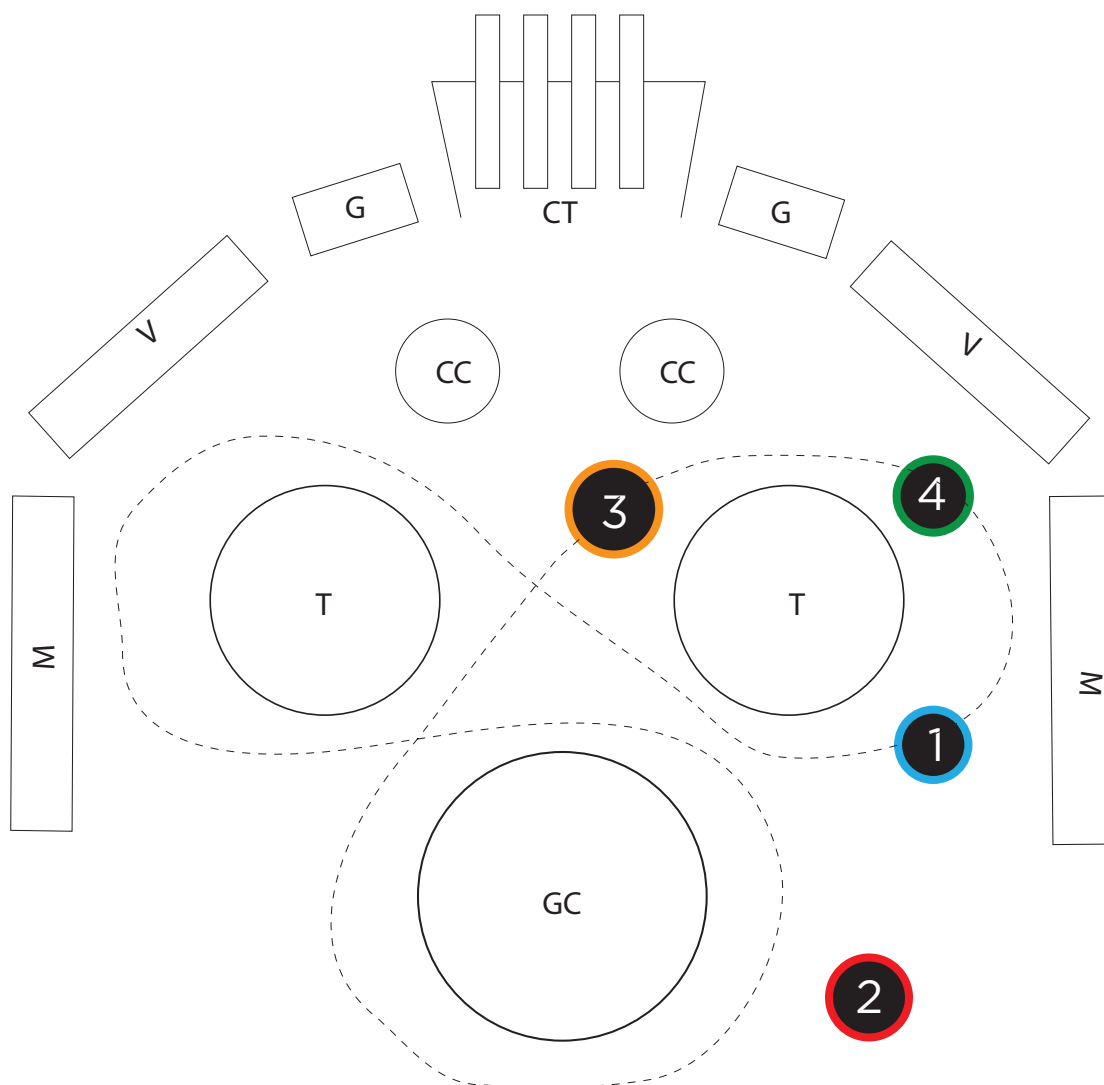
3. TOURS DE TIMBALES



3.1. **P3** continue sa boucle de percussion corporelle et se dirige vers Timbale II

Les autres suivent son élan. Il prends les baguettes qui sont près du timbale II

3. TOURS DE TIMBALES



3.2. Les autres suivent à tour de rôle en parcourant le chemin indiquée en haut avec les timbales. Les pas de pieds marquent toujours les noires. Les boucles jouées seront les suivants :

P1+P3 $\text{♩} = 100$

HA

P2+P4 $\text{♩} = 100$

HA

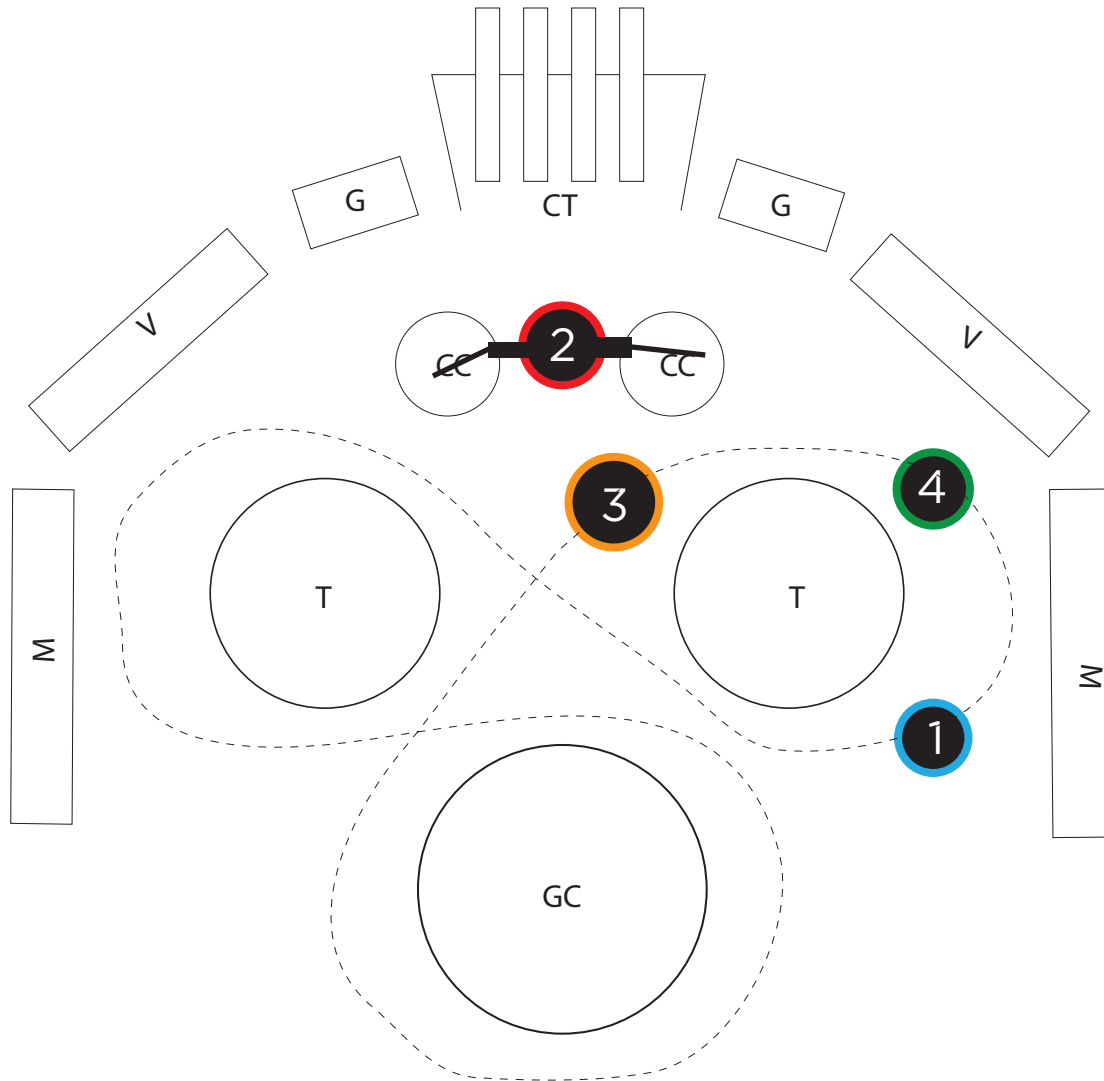
La boucle sera jouée sur l'instrument à proximité sur leur chemin. Si il y a un temps de déplacement entre les 3 instruments, le percussionniste tapera avec ses baguettes en l'air sur la croche :

Coup de baguettes

Pied

NB: Le boucle n'est pas obligée d'être enchainée *ad infinitum*, vous pouvez prendre une pause entre le début de la boucle, mais toujours conservez le déplacement et les pieds en noire. Le but n'est pas d'être synchronisé à 100% mais de jouer avec le décalage et la superposition aléatoire des boucles.

4. TRANSITION CAISSE CLAIRE



3.3. Après 1:30 - 2 minutes de timbales, **P2** se dirige tranquillement vers les caisse claires Il prend les baguettes et joue les deux caisses claires, un pour chaque main.

P1, P3 et **P4** continuent leurs boucles. La fin de cette séquence sur les caisses indique aux autres d'arrêter subitement leurs boucles.

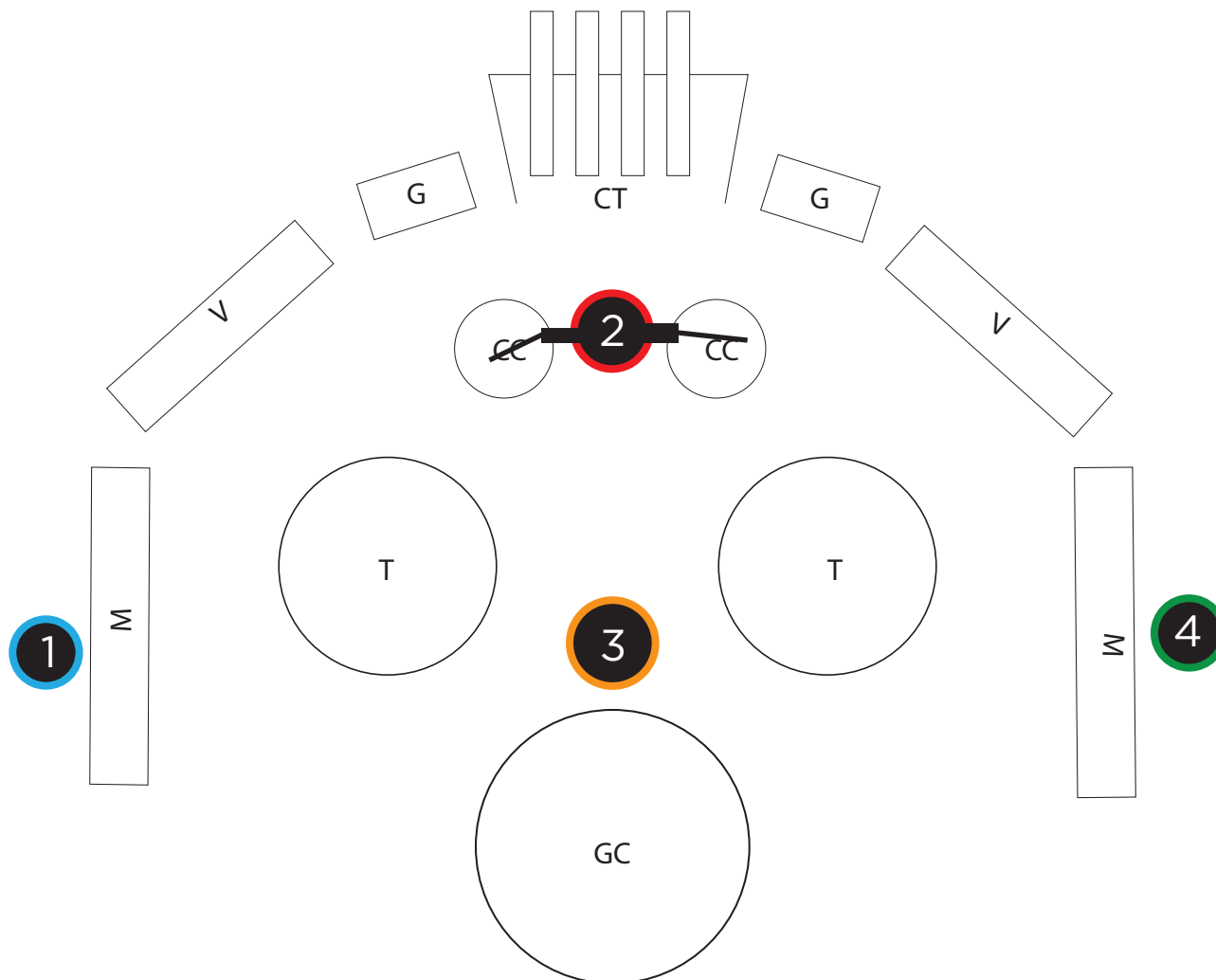
P2

CC1 $\frac{4}{4}$ *p* *fff*

CC2 $\frac{4}{4}$

P1, P3 et P4 arrètent leurs boucles

4. TRANSITION CAISSE CLAIRE



3.4. P2 joue cette séquence solo au caisse claire, toujours en alternant les 2 caisses claires.

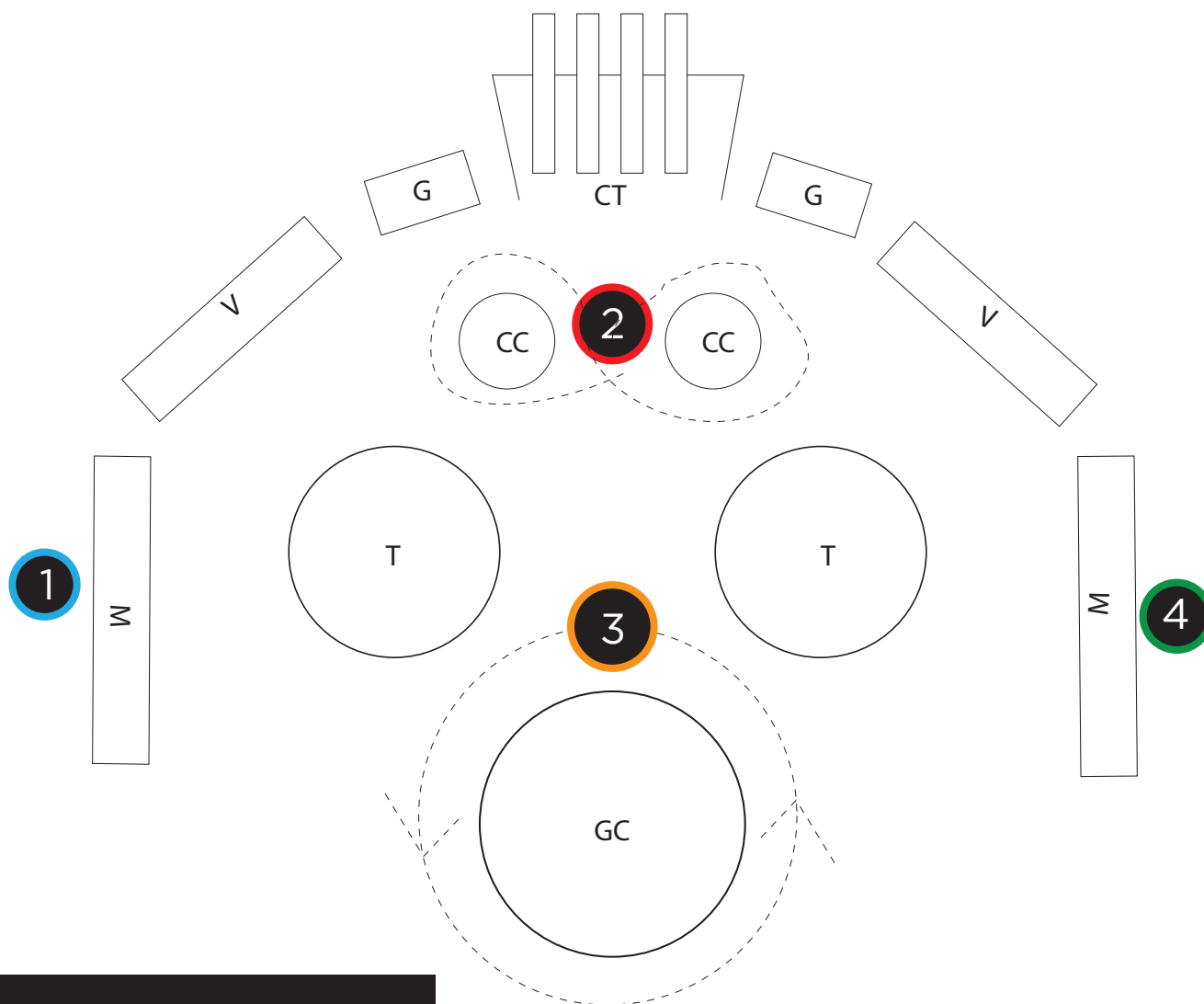
P1 et P4 se dirige vers les marimabas. P3 se dirige vers la gross caisse.

♩=100

P2 Snare Drum $\frac{4}{4}$

P3

5. 2 Marimbas, CC et GC



PARTITION - TABLEAU 5

Les marimbas suivent la partition en 3/4

La caisse claire et la grosse caisse jouent ces boucles :

P2 Snare Drum $\text{♩} = 100$ $\frac{7}{4}$

P3 Bass Drum $\text{♩} = 100$ $\frac{4}{4}$ *mf*

INFINI TABLEAU 5

$\text{♩} = 100$

Marimba

mf

$\text{♩} = 100$

Marimba

5

Mar.

mf

Mar.

9

Mar.

mf

Mar.


13


Mar.

mf


Mar.


17

Mar. 


Mar. 


21

Mar. 


Mar. 

25

Mar. 

Mar. 

29

Mar. 

Mar. 

33

Mar.

Mar.

37

Mar.

Mar.

CUE aux autres de se déplacer

40

Mar.

Mar.

4
45
Mar. *f* *p*

Mar. *p* *f*

49
Mar. *f*

Mar. *p*

52
Mar. *p* *f* *p*

Mar. *f* *p* *f*

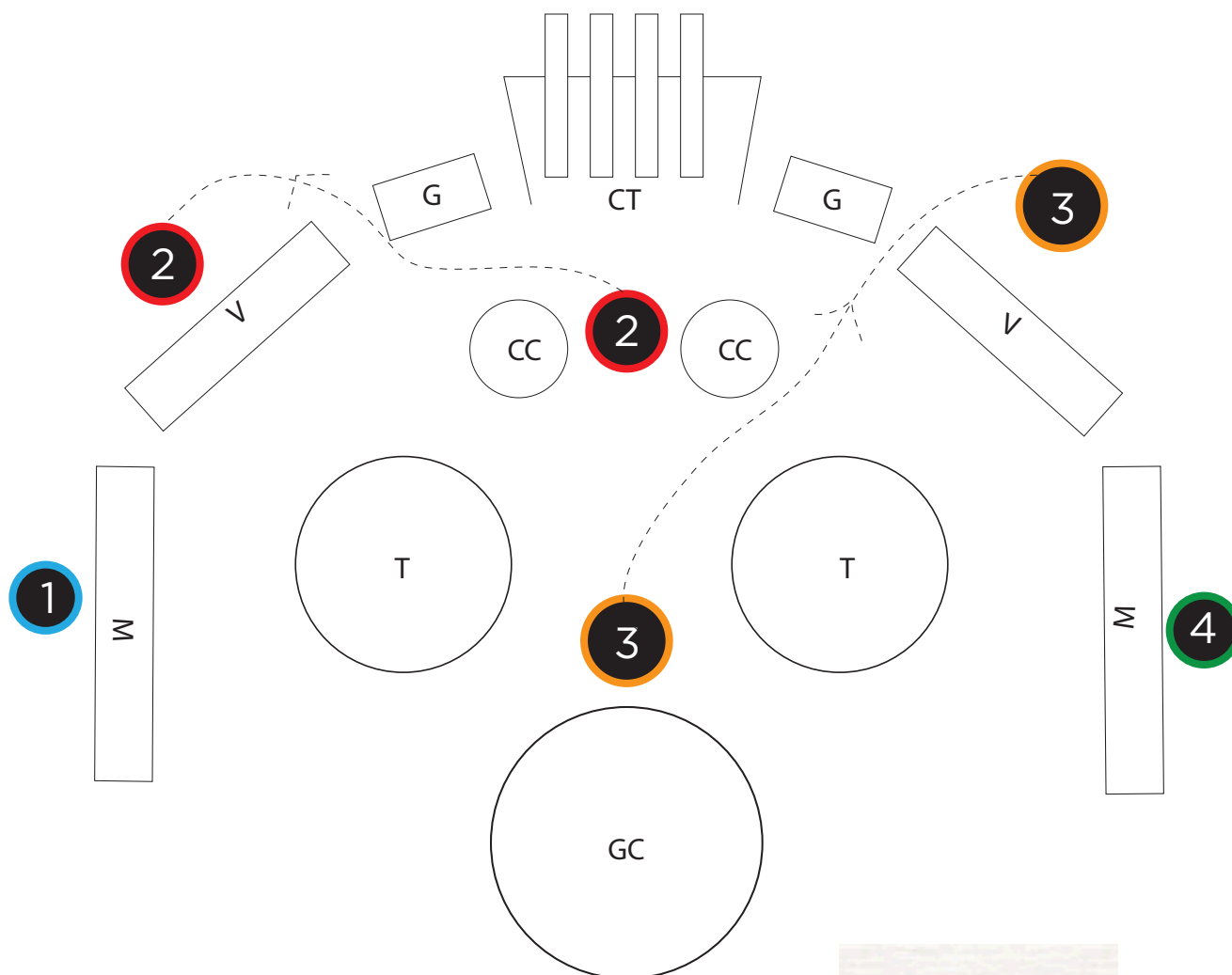
56
Mar. *f* *p* *f*

Mar. *p* *f*

59
Mar. *f* *p* *f* *p* *f*

Mar. *f* *p* *f* *p* *f*

5. 2 Marimbas, CC et GC

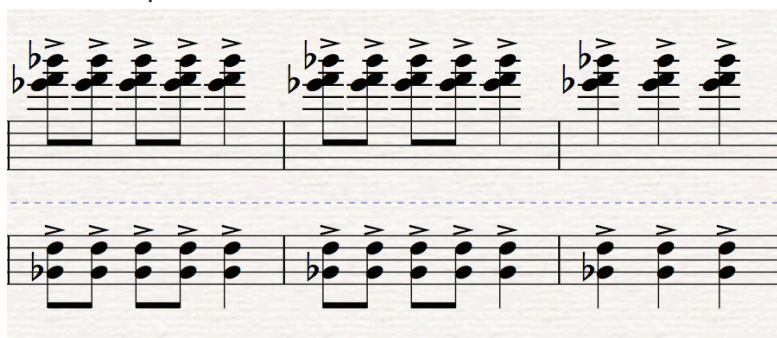


Quand les marimbas atteignent leur climax avec ceci :

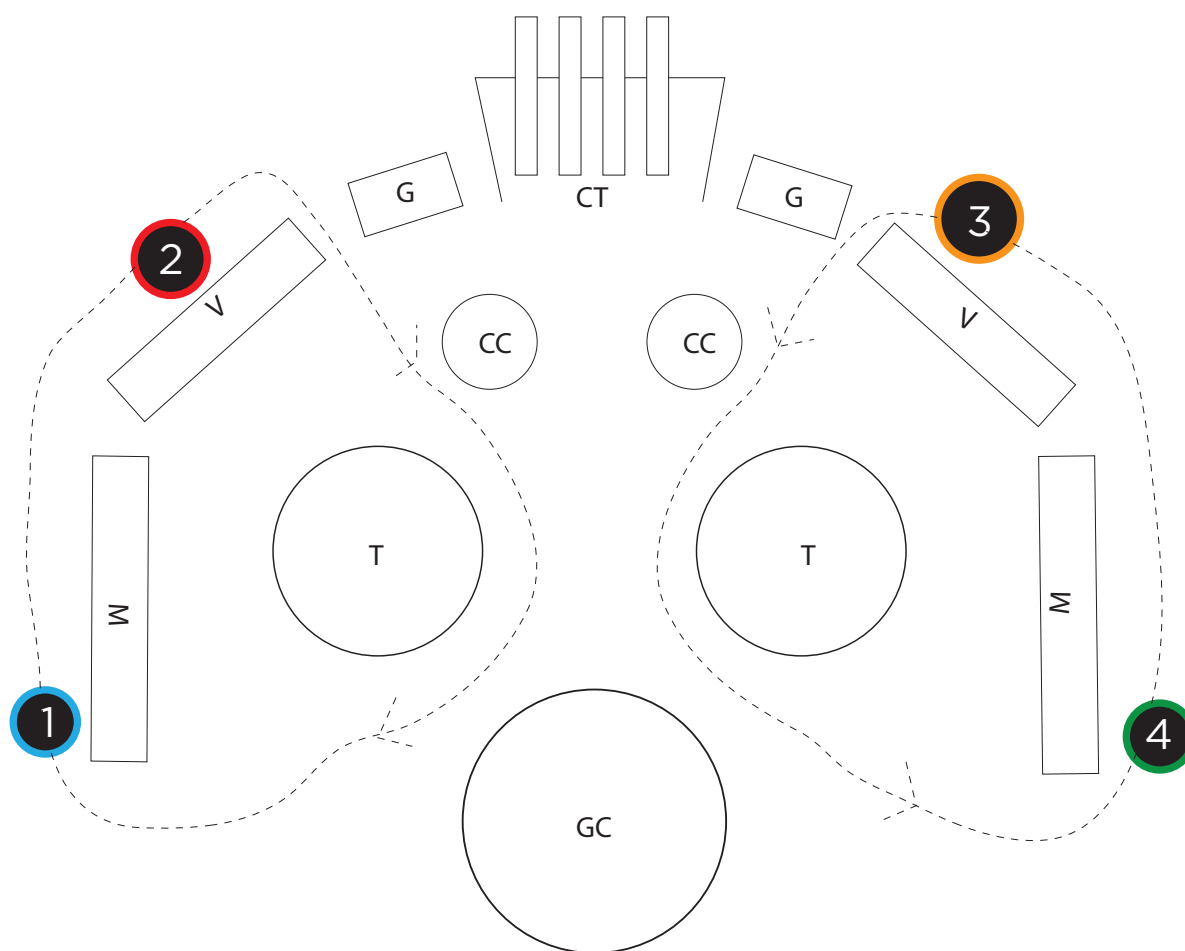
P2 et **P3** se déplacent vers les vibraphone



Les Marimbas dialoguent entre eux. À la fin de la partition 5, ils jouent ceci comme signale pour passer au prochain tableau:



6. 2 Marimbas, 2 Vibraphones

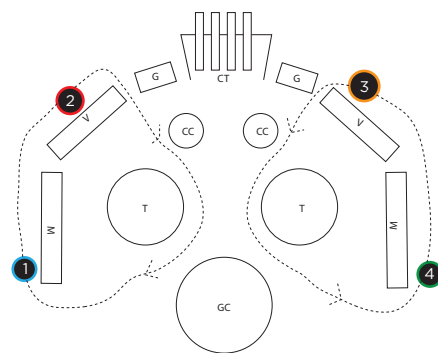


Le percussionniste passera du marimba, vers le vibraphone en jouant les boucles. Quand à la fin du vibraphone, il jouera avec les baguettes le temps d'aller vers la timbale. 1 tour complet sera le marimba, vibraphone, et timbales (ou pour P2 et P3 : vib, timb, mar). Ils feront 4 tours complets.

P4 sers de MÉTRONOME et marquera les NOIRES.

Les percussionnistes suivent le parcours indiqué passant du marimba, au vibraphone et au timbale, pour ensuite recommencer au marimba. En utilisant leur boucles à leur disposition (voir page suivante), ils montent à chaque fois la boucle d'une octave. Le percussionniste à le choix entre 2 boucles.

6. 2 Marimbas, 2 Vibraphones



♩=100

P1

OU

TIMBALE

P2

OU

TIMBALE

Les boucles descendent d'une octave à chaque fois.

P3

OU

TIMBALE

Les boucles montent d'une octave à chaque fois.

P4

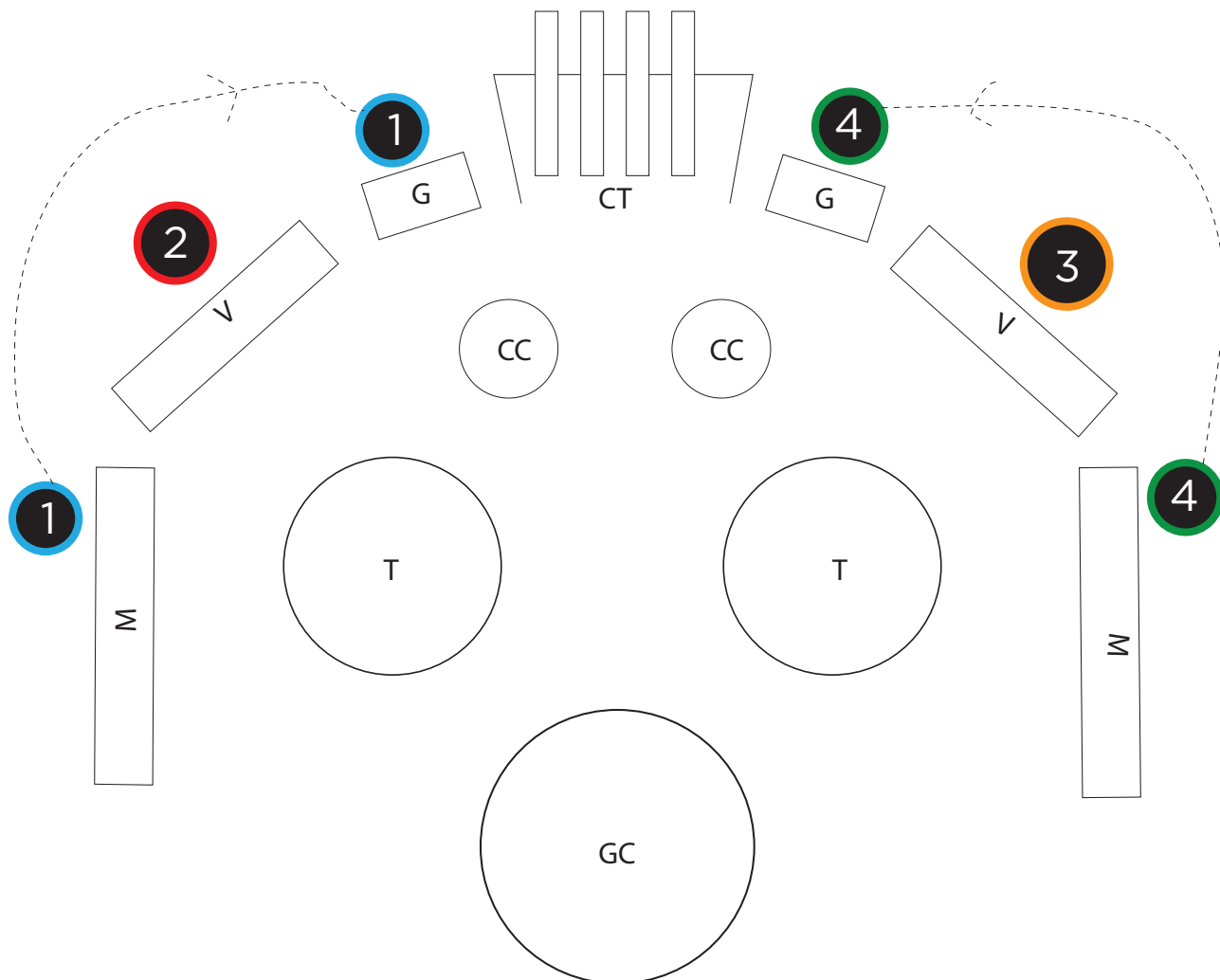
OU

TIMBALE

Marque visuellement les noirs avec un mouvement extravagant.

Les boucles montent d'une octave à chaque fois.

7. 2 Vibraphones, 2 glocks



Au 4e tour, rendus sur les vibraphones, **P2** et **P3** commencent à joué un trémolo non rythmée :

Rubato

P1 et **P4** continue leurs boucles et tranquillement se dirige vers les Glockenspiels. Quand P1 et P2 sont en place, P2 et P3 se regardent pour se donner le CUE pour prendre une respiration sur le point d'orgue, pour ensuite partir PARTITION - TABLEAU 7-8.

INFINI

TABLEAU 7-8

This musical score is for the piece "INFINI TABLEAU 7-8". It is written for a Vibraphone, two Glockenspiels, and two Vibes. The score is in 3/4 time and begins with a tempo marking of quarter note = 100. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures, with bar numbers 5, 10, and 15 indicated. The Vibraphone parts feature complex rhythmic patterns with many accents and slurs. The Glockenspiel parts are more melodic, with some measures containing rests. The Vibes parts provide a steady accompaniment with various articulations. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). Pedal markings (*Ped.*) are used throughout the score.

Measures 1-4: Vibraphone (top) and Vibraphone (middle) play a complex rhythmic pattern with many accents. Vibes (top) and Vibes (bottom) play a steady accompaniment. Glockenspiel (top) and Glockenspiel (middle) are silent.

Measures 5-9: Similar to the first section, but with a forte (*f*) dynamic for the Glockenspiel parts.

Measures 10-14: The Vibraphone parts continue with complex rhythms. The Glockenspiel parts play a melodic line. The Vibes parts continue with accompaniment.

Measures 15-18: The Vibraphone parts continue with complex rhythms. The Glockenspiel parts play a melodic line. The Vibes parts continue with accompaniment.

19

Glock.

Glock.

Vib.

Vib.

23

Glock.

Glock.

Vib.

Vib.

27

Glock.

Glock.

Vib.

Vib.

32

Glock.

Glock.

Vib.

Vib.

38

Musical score for measures 38-42. It features two Glockenspiel parts and two Vibraphone parts. The Glockenplays play melodic lines with eighth and sixteenth notes. The Vibraphones play a dense, rhythmic accompaniment of chords. There are two 'Ped.' markings under the bottom two staves.

43

Musical score for measures 43-46. Similar to the previous system, it features two Glockenspiel parts and two Vibraphone parts. The melodic lines continue, and the accompaniment remains dense. Two 'Ped.' markings are present under the bottom two staves.

47

Musical score for measures 47-50. The tempo changes to 3/4. The Glockenplays play a more active melodic line. The Vibraphone accompaniment is dense. The system ends with a double bar line.

51

$\text{♩} = 78$

Musical score for measures 51-54. The tempo is marked as quarter note = 78. The Glockenplays play a simple melodic line. The Vibraphone accompaniment is dense. A dynamic marking of *p* (piano) is shown. The system ends with a double bar line.

58

Glock.

Glock.

Vib.

Vib.

63

Glock.

Glock.

Vib.

Vib.

68

Glock.

Glock.

Vib.

Vib.

73

Tub. B.

Glock.

Glock.

78

Tub. B.

Glock.

Glock.



83

Tub. B.

Glock.

Glock.



88

Tub. B.

Glock.

Glock.



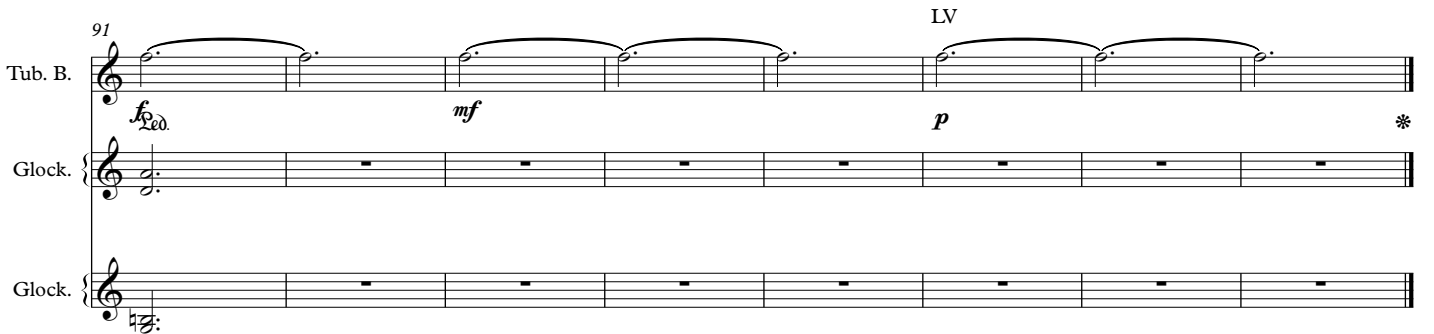
91

Tub. B.

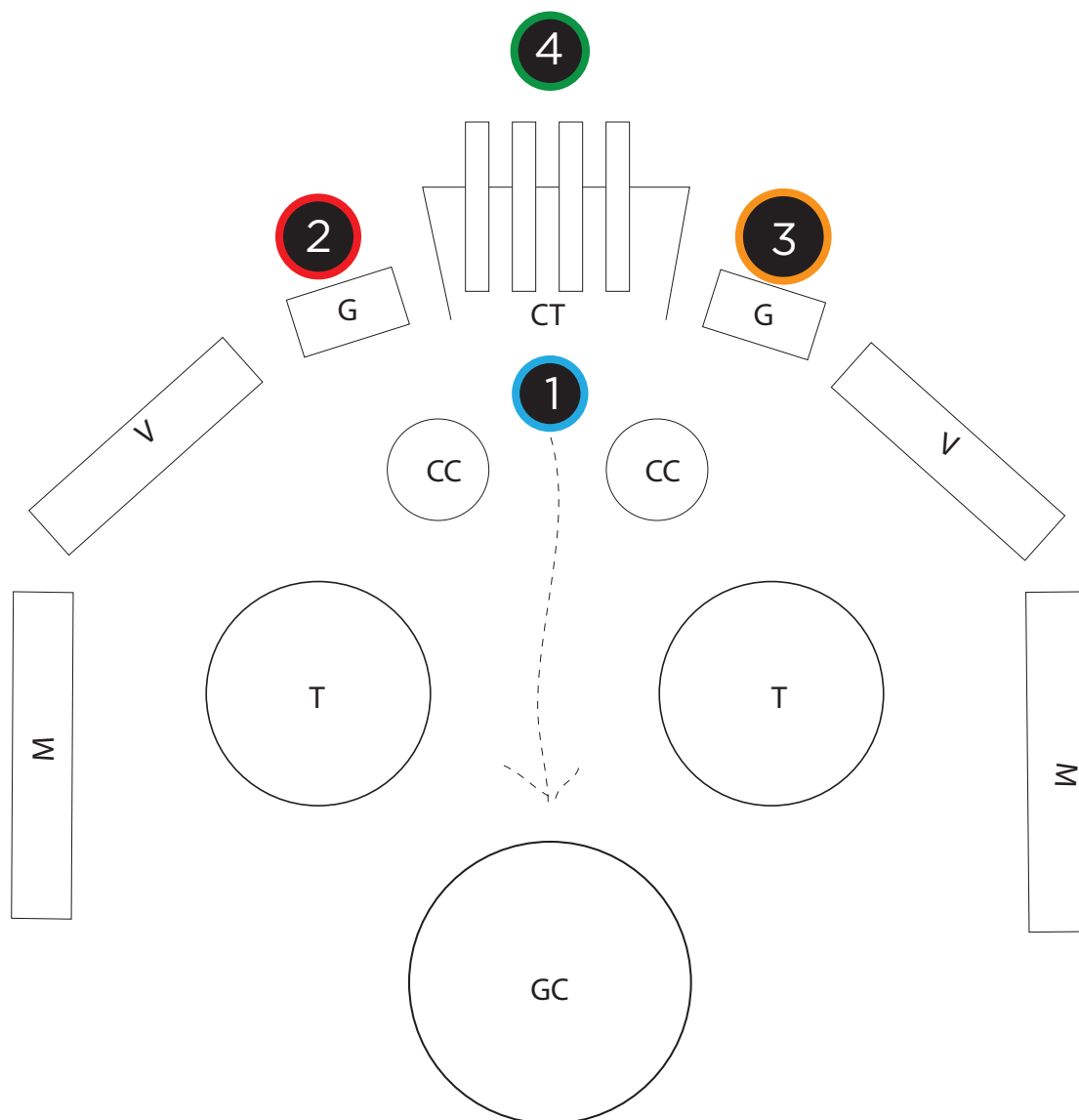
Glock.

Glock.

ff *mf* *p* *L.V.* *



8. 2 glocks, Cloches tubulaires



P2 et **P3** continuent la partition tel qu'indiqué. P2 se mets au Cloches tubulaires et terminent la pièce.

P1 se mets dos au cloches tubulaires. Il attends pendant 2-3 secondes. Il se retourne calmement et marche vers la grosse caisse, ou il prends la mailloche. Il la lève tranquillement dans les airs comme s'il allait donner un grand coup comme au début de la pièce.

Cette fois la pièce se termine SANS de coups, mais plutôt le geste rompu. Au dernier coups de cloches tubulaires, les lumières de la salle ferment avec la mailloche dans l'air. Noirceur.

FIN

Annexe H

Partition : The Dance of the Joyful Absurdity



The Dance of the Joyous Absurdity

Pièce pour orchestre de chambre

Jason Milan Ghikadis

“Happiness

and

the absurd

are two sons

of

the

same earth.

They

are

inseparable.”

-Albert Camus

Instrumentation:

Flûte, piccolo, flûte alto
Hautbois
Clarinette Sib
Clarinette Sib, Clarinette basse Sib
Basson, Contrebasson

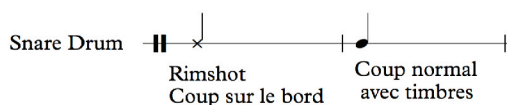
Cor
Trompette
Trombone

Percussion :

Timbale
Caisse claire
Triangle
Grosse Caisse
Cymbale
Tam-Tam
Temple blocks
Wood blocks
Cloche tubulaire
Xylophone
Marimba
Vibraphone

Violon I
Violon II
Alto
Violoncelle
Contrebaasse

Note pour le percussionniste :



NB: L'illustration sur la couverture est une représentation graphique tiré directement de la partition.

The Dance of the Joyous Absurdity

"Happiness and the absurd are two sons of the same earth. They are inseparable."

-A. Camus

Jason Milan Ghikadis

$\text{♩} = 100$

A

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bass Clarinet in Bb

Bassoon

Piano

$\text{♩} = 100$

A

Violin 1

Violin 2

Viola



9

Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

B

15

Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

S. D.

Tri.

T. Bl.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Rimshot

p

mp

f

mf

B



21

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

S. D.

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

f

27

Fl. *mf* *sp*

Ob. *mf* *sp* *p*

Cl. *mf* *mf* *tr*

B. Cl. *mf*

Bsn. *mf* *sp*

S. D.

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.



33

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. *mf*

C Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

S. D.

Cym. *mf*

W.B. *mf* *mf*

Pno. *f* *9th*

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

39

Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

S. D.

W.B.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

8^{va}

Detailed description: This page of a musical score covers measures 39 through 44. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Snare Drum, Wood Block, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano part includes a section marked '8^{va}' (octave up) in the bass clef. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support. The score is written in a standard musical notation style with various clefs and time signatures.

C

46

Fl. *f*

Ob. *f* *mf*

Cl. *f*

B. Cl. *f*

Bsn. *f* *mf*

Hn. *f*

C Tpt. *f*

Tbn. *f*

Cym. *f*

W.B. *f*

Mar. *mf*

Pno. *f* *p* *f* *mf*

C

Vln. 1 *f* *p* *f* *f* *pizz.*

Vln. 2 *f* *p* *f* *f* *pizz.*

Vla. *f* *p* *f* *f* *pizz.*

Vc. *f* *p* *f* *f* *pizz.*

Cb. *f* *p* *f* *f* *pizz.*

54

Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tri.

Mar.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

f 3

f 3

f 3

f 3

mf

mf

mf

f 3

f 3

f 3

f 3

f 3

f 3

arco

arco

arco

arco

arco

60

Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

S. D.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Mettez le harmon mute

mf

p

p

66 *Prenez le piccolo*

Fl. *p* *f*

Ob. *p* *f*

Cl. *p* *f*

B. Cl. *p* *f*

Bsn. *p* *f*

Hn. *p* *f*

Tbn. *p* *f*

S. D. *p* *f*

Pno. *p* *f* *ppp*

Vln. 1 *p* *f*

Vln. 2 *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *p* *f* *Arco.*

Cb. *p* *f* *Arco.*

D

72

Picc. *Piccolo*

Cl.

Bsn.

Hn. *mf*

C Tpt. *f* Harmon mute

Tbn. *mf*

Vib. *p*

Pno. *p*

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

D

78

Picc.

Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Vib.

Pno.

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla.

Vc.

Cb.

87 *Flutterzung*

Picc. *f*

Ob.

Cl. *f* 3

B. Cl. *f* 3

Bsn.

C Tpt. *f* Enlevez la sourdine

S. D. *p*

T. Bl. *p*

Pno. *f* 3



91 *Prenez la flûte* **E**

Picc. *p*

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn. *mf* *f*

C Tpt. *mf* *f*

Tbn. *mf* *f*

Tri. *f*

Pno. *mf*

Vln. 1 *f* 3 **E**

Vln. 2 *f* 3

Vla. *f* 3

Vc. *f* 3

Cb.

96

Ob.

C Tpt.

Pno.

p

102

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Tbn.

Pno.

Flute

p

108

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

C Tpt.

Tbn.

Pno.

p *mf* *f*

113

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

C Tpt.

Tbn.

Pno.

pp *p* *pp* *pp*

F

118

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

B. Cl.

Bsn. *f*

Hn. *mf*

C Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Timp.

S. D.

Cym.

Pno. *f*

F

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

G A tempo

128

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Timp.

T. Bl.

Pno.

Mettez la sourdine

Mettez le straight mute

f

LIBREMENT
tr. accelerando

p

G A tempo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.



136

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Con sord.

mf

mf

mf

mf

arco

p

f

f

f

f

f

f

f

f

H

143

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Timp.

Pno.

H

Vln. 1 *ff* *mf*

Vln. 2 *ff* *mf*

Vla. *ff* *mf*

Vc. *ff* *mf*

Cb. *ff* *mf*

3

3

3

3

3

3

pizz.

Musical score for measures 149-153. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part features a triplet of eighth notes in both hands. A first ending bracket labeled '1' spans measures 152 and 153.



Musical score for measures 154-158. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds play a melodic line. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. A first ending bracket labeled 'I' spans measures 154-158. The tempo is marked $\text{♩} = 84$. Dynamics include *f* and *pp*. Performance instructions include *Ponticello* and *Pizz.*. The double bar line symbol is located to the left of the score.

Musical score for measures 161-170. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings play triplets. The piano part features chords with 'Ped.' markings and asterisks. Dynamics include *p* and *p³*.



Musical score for measures 166-175. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Contrabass Trombone (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings play triplets. The piano part features chords with 'Ped.' markings and asterisks. Dynamics include *f*, *mp*, and *p*.



171 Prenez la flute alto

Fl. Flute alto

A. Fl. *mp* *mf*

Ob. *p* *mp* *mf*

Cl. *p* *mp* *mf*

B. Cl. Prenez la clarinette Sib *p* *mp* *mf*

Pno. *p* *p*

Vln. 1 *f* Pizz. *f*

Vln. 2 *f* Pizz. *f*

Vla. *p* *f* *f*

Vc. *p*



Piu Lento

solo
Librement

accélérer le trille prenez le piccolo
prenez votre temps

177

A. Fl. *f* *f*

186

Piccolo

Picc. *p* *p*

Ob. *p* *p*

Cl. *p* *p*

Cl. *p* *p*

Bsn. *p* *p*

Cbsn. *p*

Hn. (con sord.) *p* *p*

C Tpt. (con sord.) *p* *p*

Tbn. (con sord.) *p* *p*

Tub. B. LV *mf* LV *mf* LV *f*

Pno. *p* *p*

arco

Vln. 1 *p* *p*

Vln. 2 *p* *p*

Vla. arco *p* *p*

Vc. arco *p* *p*

Cb. arco *p* *p*

196

Picc.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

T-t.

Tub. B.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

LV

LV

LV

f

f

ff

mf

ped *



204

Picc.

B. Cl.

Cbsn.

T-t.

Pno.

Cb.

Prenez la flute

Solo - librement

p

p

tr

p

p

L ♩ = 100

L ♩ = 100

213 Prenez la clarinette

B. Cl. Vla. Vc. Cb.

f *p* *f*



221

Ob. Cl. Cl. Pno. Vln. 2 Vla. Vc. Cb.

f *f* *f* *f* *p* *f* *f*



228

Ob. Cl. Cl. Pno. Vln. 1 Vln. 2 Vla. Vc. Cb.

p *f*

234

Ob.

Cl.

Cl.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

This page of a musical score contains measures 234 through 239. The score is divided into two systems. The first system includes the Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), and parts of the Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) staves. The second system includes the Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass staves. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The woodwinds and piano play melodic and harmonic lines, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Flute

240

This page contains the musical score for measures 240 through 247. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics: *f*.
- Oboe (Ob.):** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics: *f*.
- Clarinet 1 (Cl.):** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics: *f*.
- Clarinet 2 (Cl.):** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics: *f*.
- Bassoon (Bsn.):** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics: *f*.
- Horn (Hn.):** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics: *f*. Marking: Nat.
- Trumpet (C Tpt.):** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics: *f*. Marking: Nat.
- Tuba (Tbn.):** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics: *f*. Marking: Nat.
- Piano (Pno.):** Grand staff (treble and bass clefs), playing chords with accents. Dynamics: *f*.
- Violin 1 (Vln. 1):** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics: *f*.
- Violin 2 (Vln. 2):** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics: *f*.
- Viola (Vla.):** Alto clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics: *f*.
- Violoncello (Vc.):** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics: *f*.
- Double Bass (Cb.):** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics: *f*.

247 M

Fl. *fff*

Ob. *fff* *mf*

Cl. *fff*

Cl. *fff*

Bsn. *fff*

Hn. *fff* *p*

C Tpt. *fff* *p*

Tbn. *fff* *p*

B. D.

Cym.

Mar. *p*

Pno. *fff*

Vln. 1 *fff*

Vln. 2 *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff*

Cb. *fff*

M

259

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

Ob. *mf* *f*

Cl. *mf* *mf* *f*

B. Cl. *p*

Bsn. *p*

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Timp.

Mar.

Pno.

Vln. 1 *arco* *mf* *mf* *f*

Vln. 2 *arco* *mf* *mf* *f*

Vla. *arco* *mf* *mf* *f*

Vc. *arco* *mf*

Cb. *arco*

N

276

Fl. *p* *mf*

Cl. *p*

B. Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Xyl. *mf*

Vc. **N**

284

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

B. Cl. *mf* *f*

Bsn. *mf* *f*

Mar. *mf*

Pno. *mf*

Vln. 1 *mf* arco

Vln. 2 *mf* arco

Vla. *mf* arco

Vc. *mf* arco

Cb. *mf*

292

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B. Cl. *mp*

Bsn. *p*

298

Fl. *f p f p mf*

Ob. *f p f p mf*

Cl. *f p f p mf*

B. Cl. *f p f p mf*

Bsn. *f p f p f p f p*

Hn. *f p f p f p f p f p*

C Tpt. *f p f p f p f p f p*

Tbn. *f p f p f p f p f p*

Timp. *mf mf mf mf mf*

T. Bl. *p p p p p*

Vln. 1 *f p f p f*

Vln. 2 *f p f p f*

Vla. *f p f p f*

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

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

308

Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Tbn.

Timp.

B. D.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

P $\text{♩} = 70$

f

mf

p

mf

f

p

p

mf

f

mf

p

p

Annexe I

Accompagnement visuel pour *Phenix* (Dépliant 11 x 17 plié en 3)



Look! its raining,
Its raining, on the fire
Yet, the wings open
And the fire never tires

Phenix, rise!
Phenix, tear no skies!

Although, dark clouds paint the sky,
I fly!
The flames weigh strong,
Do not fear the climb

Fast wind, swift dive
Death brings new life
Stars blaze bright in dark eyes

FLY!

Flames grow in size, I'm lost in time
Strength gone! I withdraw!
Flames of fate now conquer dark with
Light! light! burning! burning! all night

Pull me under, love is wonder
Never knowing why...

If you ever want to have it all,
You will never always have it all.
If you ever want to hear it all,
You will never always hear it all,
If you ever want to see it all,
You will never always see it all,
If you ever want to know it all,
You will never always know it all

Answer the call, don't fear the fall,
Look deep inside, your soul resides.

Don't fear the fall, answer the call.

I THE FLAMES (les flammes)

Accueillons le changement et
les moments sombres de nos vies.

Nos existences reposent sur le cycle naturel de la vie, de la mort, de la renaissance et ainsi de suite. Où la vie nous arrache du chemin que nous pensions prendre, elle nous propulse dans une nouvelle direction. Dans l'œil de l'orage, il est parfois tentant de se replier sur soi-même ou de fuir l'insoutenable pesanteur des épreuves. Pourtant, c'est du passage de l'orage que renaît notre essence véritable. Aux frontières de l'être, le regard se métamorphose et transforme l'univers avec lui.

Phenix, l'oiseau mythologique qui renaît de ses propres cendres, met en musique le cycle éternel entre équilibre et désordre.

Il existe en chacun de nous un **Phenix**, prêt à déployer ses ailes à tous moments.

Les mantras (situés en bas de page au recto) représentent la vision de chaque mouvement et vous guideront lors de votre écoute.

Jason Milan Ghikadis

J'aimerais sincèrement remercier :

- Ron Di Lauro** pour son esprit de visionnaire
- Vincent Morel** pour sa présence
- Denis Gougeon** pour sa sagesse
- Tous les **interprètes** pour leurs talents remarquables
- Ma **famille** pour leur soutien absolu

et **Karine Bouchard** pour sa lumière et son inspiration

Finalement, merci à **vous**, chers auditeurs, sans qui la musique ne pourrait exister.

