

Université de Montréal

**L'application de matériau tiré de la musique populaire à la musique classique  
contemporaine**

par

Nicolas Des Alliers

Faculté de Musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise en musique

Option composition instrumentale

Août 2017

© Nicolas Des Alliers, 2017



## **Résumé**

Ce mémoire fait état de la manière dont la musique populaire a influencé mon langage musical en tant que compositeur. Les éléments musicaux empruntés à la musique populaire et leur emploi dans ma musique sont détaillés à travers une analyse des pièces composées durant mes études à la maîtrise. Une présentation de ma démarche artistique permet de situer cette dernière parmi les courants esthétiques en musique classique. Finalement, j'explique en quoi l'influence de la musique populaire sur mon langage musical et mes apprentissages à la maîtrise sont utiles à ma carrière de compositeur.

Mots-clés : composition, analyse, musique populaire, musique classique contemporaine, musique de danse, musique orchestrale, jazz.



## **Abstract**

This paper presents how popular music has influenced my musical language as a composer. The musical elements that I borrowed from popular music and their uses are detailed in an analysis of the pieces that I composed during my masters studies. Furthermore, a discussion of my artistic approach places it among the various aesthetic trends in classical music. Finally, I explain how both the influence of popular music and the knowledge I acquired throughout my masters contributed to the advancement of my career as a composer.

Keywords : composition, analysis, popular music, contemporary classical music, dance music, orchestral music, jazz.



## Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	iii
Liste des tableaux.....	vii
Liste des figures.....	ix
Liste des sigles et abréviations.....	xiii
Liste des partitions et enregistrements.....	xv
Démarche artistique : une influence de la musique populaire.....	1
Préalables à l'analyse des pièces.....	5
Analyse des pièces.....	7
<i>Trois miniatures pour piano</i> .....	7
I – <i>Un jardin japonais, la nuit</i> .....	7
II – <i>Toccata</i> .....	12
III – <i>Sur deux notes</i> .....	13
<i>In The Sandbox</i> .....	17
<i>Synesthesia</i> .....	25
<i>Transmigrations</i> .....	33
<i>Midi, la nuit</i> .....	51
<i>Raconte-moi Montréal</i> .....	59
Conclusion.....	65
Bibliographie.....	67





## Liste des tableaux

Tableau 1: Définition des principaux symboles d'accords retrouvés en musique populaire.....	6
Tableau 2: Structure formelle d' <i>Un jardin japonais, la nuit</i> .....	9
Tableau 3: Ordre et moment d'apparition des notes dans <i>Toccata</i> .....	12
Tableau 4: Structure formelle de <i>Toccata</i> .....	13
Tableau 5: Structure formelle de <i>Sur deux notes</i> .....	14
Tableau 6: Structure formelle d' <i>In The Sandbox</i> .....	18
Tableau 7: Structure formelle de <i>Synthesia</i> .....	26
Tableau 8: Structure formelle du premier mouvement de <i>Transmigrations</i> .....	35
Tableau 9: Structure formelle du deuxième mouvement de <i>Transmigrations</i> .....	40
Tableau 10: Structure formelle du troisième mouvement de <i>Transmigrations</i> .....	41
Tableau 11: Structure formelle du quatrième mouvement de <i>Transmigrations</i> .....	45
Tableau 12: Structure formelle de <i>Midi, la nuit</i> .....	52
Tableau 13: Liste des pièces de <i>Raconte-moi Montréal</i> , de leurs caractéristiques principales et de leur structure formelle.....	60



## Liste des figures

Figure 1: Mode <i>hirajōshi</i> sur <i>sol#</i> .....	8
Figure 2: Quatre éléments de la première miniature (mm. 1-5).....	8
Figure 3: Combinaison des notes répétées et de la basse arpégée (m.11).....	9
Figure 4: Combinaison resserrée des quatre éléments (mm. 15-18).....	9
Figure 5: Élan musical interrompu dans le pont (mm. 19-20).....	10
Figure 6: Deux premières mesures de la coda (mm. 24-25).....	10
Figure 7: Exemples d'accords de septième avec note ajoutée .....	11
Figure 8: Exemples d'accords enrichis d'extensions.....	11
Figure 9: Exemple d'enchaînement d'accords constituant un geste tonal.....	11
Figure 10: Traitement des notes pôles (mm. 19-22).....	13
Figure 11: Double résolution du geste récurrent: résolution du geste B (mm. 7-10).....	14
Figure 12: Motif mélodique de l'introduction de <i>Wouldn't It Be Nice</i> , des Beach Boys.....	18
Figure 13: Motif WIBN esquissé avec bruit blanc au violoncelle.....	19
Figure 14: Dialogue entre la guitare et le piano droit.....	19
Figure 15: Motif rythmique à la guitare 1.....	20
Figure 16: Juxtaposition horizontale de fragments du motif WIBN.....	21
Figure 17: Juxtaposition verticale de fragments du motif WIBN.....	21
Figure 18: Effet d'écho/délai.....	27
Figure 19: Geste mélodique ascendant dans sa forme complète et originale.....	27
Figure 20: Interventions disjointes et mécaniques au clavecin (mm. 28-29).....	28
Figure 21: Geste mélodique ascendant transformé.....	29
Figure 22: Reprise du rythme du GMA sur une note répétée (m. 125).....	30
Figure 23: GMA sur une combinaison des gammes chromatique et diminuée (mm.127-129). 30	30
Figure 24: GMA sur une échelle hexatonique (m. 143).....	30
Figure 25: Reprise du motif mélodique de ponctuation dans une figure d'accompagnement au clavecin.....	30
Figure 26: Utilisation des formules V - IIIb - IV et VIb - VIIb - I.....	31
Figure 27: Exemple de bulle typique (mm.1-6).....	35

Figure 28: Bulle de souffle et de bruit blanc (mm. 18-20).....	36
Figure 29: Battement en unisson entre le premier violon I et le cinquième (mm. 13-15).....	36
Figure 30: Ornementation par traits rapides aux bois (mm. 19-20).....	37
Figure 31: Réduction harmonique des parties de cordes, illustrant l'évolution des zones modales (mm. 13-17).....	37
Figure 32: Disposition horizontales des notes de l'accord de Bmaj7/C.....	38
Figure 33: Notes répétées au basson introduisant le matériau musical du second mouvement (m. 27).....	38
Figure 34: Accord de vingt-cinq notes.....	39
Figure 35: Mode utilisé pour la construction de l'harmonie du deuxième mouvement.....	39
Figure 36: Changement de timbre à la flûte dans un passage plus doux (mm. 11-13).....	40
Figure 37: Cellule mélodique de tierce mineure.....	41
Figure 38: Texture polytonale complexifiée (mm. 16-18).....	42
Figure 39: Mélodie utilisant la cellule de tierce mineure.....	42
Figure 40: Courtes interventions rythmiques en notes répétées.....	43
Figure 41: Ligne d'accompagnement ponctuée par la basse.....	43
Figure 42: Traits rapides issus de la fusion de la ligne d'accompagnement et de la ponctuation à la basse (m. 30).....	44
Figure 43: Suite d'accords en expansion harmonique.....	44
Figure 44: Ostinato rythmique ouvrant le quatrième mouvement (mm. 1-2).....	45
Figure 45: Trait en double-croches (m. 16).....	45
Figure 46: Accords polytonaux et leur construction.....	47
Figure 47: Accords imitant la sonorité des <i>power chords</i> (mm. 21, 41, 43).....	49
Figure 48: Élans dans le registre médium-grave (mm. 15 et 16).....	53
Figure 49: Troisième mode de Messiaen.....	53
Figure 50: Trille timbral (m. 19).....	53
Figure 51: Motif chromatique (mm. 44-45).....	54
Figure 52: Motif diatonique écourté (m. 59).....	54
Figure 53: Motif diatonique en version originale (m. 83).....	54
Figure 54: Arpèges constituant une variation en legato des élans de la première partie (mm. 59-60).....	54

Figure 55: Intégration des motifs dans la mélodie (mm.98-101).....	55
Figure 56: Parcours des pôles modaux dans <i>Midi, la nuit</i> (mm. 104-116).....	57
Figure 57: Motif Montréal.....	61
Figure 58: Exemples d'utilisation du motif Montréal.....	61
Figure 59: Exemples de dispositions d'accords typiques du jazz et de la musique populaire modernes dans <i>Pastorale</i> , <i>Gigue irlandaise</i> et <i>Enfants de l'île</i> .....	62
Figure 60: Accompagnement en imitations mélodiques dans <i>Marguerite-Bourgeoys</i> (mm. 5-6) .....	63



## Liste des sigles et abréviations

**m.** : Mesure

**MIDI** : Musical Instrument Digital Interface

**op.** : Opus





# Liste des partitions et enregistrements

## Partitions

1. *Trois miniatures pour piano*
2. *In The Sandbox*
3. *Synesthesia*
4. *Transmigrations*
5. *Midi, la nuit*
6. *Raconte-moi Montréal*

## Enregistrements

1. *Trois miniatures pour piano* (enregistrement audio)  
Piano : Phillip Cho (I - *Un Jardin japonais, la nuit*), Kevin Gorman (II – *Toccata*, III – *Sur deux notes*)
2. *In The Sandbox* (enregistrement audio)  
Guitares : An-Laurence Higgins, Justin Tanguay;  
Pianos : Jacob Arreola-Dufour, Étienne Godin  
Baryton : Maxime Daigneault  
Violoncelle : Ivan Fabara
3. *Synesthesia* (simulation audio)
4. *Midi, la nuit* (enregistrement vidéo)  
Basson : Ariana Pedrosa



## Démarche artistique : une influence de la musique populaire

J'ai commencé à composer durant ma dernière année au baccalauréat en écriture, dans le cadre d'un cours de composition avec le professeur Alan Belkin. Ce n'est qu'à la maîtrise que je me suis vraiment investi dans cette activité, en ayant pour but d'écrire de la musique de films. Je désirais conjointement acquérir de l'expérience en composition, parfaire mes techniques d'écriture et développer mon propre langage musical, que je n'avais jusque-là que très peu exploré.

Après avoir composé quelques pièces, j'ai remarqué que la musique populaire influençait beaucoup mon langage musical et constituait souvent un point de départ à mes compositions. C'est, après tout, le type de musique qui m'est le plus familier, dans lequel j'ai baigné depuis mon enfance et auquel je suis toujours exposé aujourd'hui. Je me suis donc questionné sur ce que j'aimais de cette musique, sur ce qui en faisait la richesse et finalement, sur ce qui pouvait en être tiré pour alimenter mon travail de composition en musique classique contemporaine.

L'inspiration de la musique populaire est une caractéristique commune à plusieurs grands compositeurs de musique classique. Joseph Haydn, par exemple, a fréquemment utilisé des thèmes folkloriques croates et autrichiens dans ses compositions<sup>1</sup>. De son côté, Beethoven a utilisé des thèmes populaires dans *La Victoire de Wellington*, op.91<sup>2</sup>, ainsi que dans son *Quatuor à cordes n°8*, op.59 n°2<sup>3</sup>.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, plusieurs compositeurs, dont Ravel, Gershwin et Weill, ont commencé à s'intéresser au jazz, qui gagnait grandement en popularité aux États-Unis. Cette influence du jazz a traversé le XX<sup>e</sup> siècle, car elle est perceptible chez des compositeurs tels que Milton Babbitt ou György Ligeti. Il est intéressant de remarquer comment ces deux

---

<sup>1</sup> Webster, James et Georg Feder, « Haydn, Joseph », <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44593pg7#S44593.7>, consultée le 18 juillet 2017.

<sup>2</sup> « Battle Symphony », dans Michael Kennedy (éd.), *The Oxford Dictionary of Music, Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e954>, consultée le 18 juillet 2017.

<sup>3</sup> Emerson, Caryl et Robert William Oldani, *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations*, Cambridge University Press, 2006, p.41.

compositeurs ont intégré l'influence du jazz dans leurs langages respectifs : Babbitt a employé la technique du sérialisme à travers des sonorités et des timbres propres au jazz dans *All Set*. Dans *Hungarian Rock*, Ligeti utilise des rythmes qui ne sont pas sans rappeler le jazz latin. Il a aussi été grandement influencé par les pianistes jazz Thelonius Monk et Bill Evans pour la composition de ses *Études pour piano*<sup>4</sup>.

Dans les années 1960 et 1970, les compositeurs de l'école minimaliste américaine, tels que Terry Riley, Philip Glass et Steve Reich se sont inspirés non seulement du jazz, mais aussi du rock. En effet, les structures répétitives, le retour à la tonalité ou à la modalité, et les textures simples de la musique minimaliste la rapprochent beaucoup de ce sous-genre de la musique populaire<sup>5</sup>. Il y avait, dans ce rapprochement avec la musique populaire, un désir des compositeurs minimalistes de rendre leur musique plus accessible que celle des modernistes qui les avaient précédés<sup>6</sup>.

Ensuite, l'utilisation de la guitare électrique dans la musique classique a permis à plusieurs compositeurs de faire le pont avec la musique rock. C'est notamment le cas de Tristan Murail, avec *Vampyr!* (1984)<sup>7</sup>, ou encore de Steven Mackey avec *Physical Property* (1992)<sup>8</sup>. Le compositeur italien Fausto Romitelli a aussi utilisé la guitare électrique dans plusieurs de ses compositions, dont *Acid Dreams & Spanish Queens* (1994) et *Professor Bad Trip I, II et III* (1998-2000), mais aussi des synthétiseurs, claviers électroniques et instruments MIDI<sup>9</sup>. Ainsi, l'utilisation de sonorités typiques du rock (guitare saturée, son « sale ») ou encore d'instruments électroniques (claviers, MIDI) brouille les frontières entre musique savante et populaire, résultant en une hybridation des deux genres.

---

<sup>4</sup> Whitehouse, Richard, notes pour György Ligeti, *Études : Livres I et II*, Idil Biret (piano), 1 disque compact, Naxos, n° 8.555777, 2003.

<sup>5</sup> Potter, Keith, « Minimalism », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40603>, consultée le 18 juillet 2017.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Fuimara, Anthony, notes de programme du Festival Automne Varsovie 2003 pour Tristan Murail, *Vampyr!*, 2003, *Ressources.IRCAM*, <http://brahms.ircam.fr/works/work/10719/>, consultée le 18 juillet 2017.

<sup>8</sup> Caltabiano, Ronald, « Mackey, Steven », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47034>, consultée le 18 juillet 2017.

<sup>9</sup> IRCAM-Centre Pompidou, « Fausto Romitelli », 5 décembre 2012, *Ressources.IRCAM*, <http://brahms.ircam.fr/fausto-romitelli>, consultée le 18 juillet 2017.

Les rythmes et sonorités de la musique électronique, du techno et de la synth-pop ont également servi d'inspiration à certains compositeurs contemporains, comme Thomas Adès. Le compositeur britannique s'est effectivement inspiré des rythmes insistants de la musique des boîtes de nuit pour le troisième mouvement d'*Asyla* (1994), *Ecstasio*<sup>10</sup>. La compositrice canadienne Nicole Lizée a quant à elle repris des patrons de boîtes à rythmes et d'échantillonneurs pour la composition de *Ringer* (2009)<sup>11</sup>. Elle puise également dans les sonorités typiques de la musique hip-hop, utilisant des tourne-disques dans ses pièces *This Will Not Be Televised* (2005-2007) et *Traumnovelle* (2011)<sup>12</sup>. La recontextualisation d'idées musicales, souvent tirés de la musique populaire, constitue une grande partie de son travail de composition<sup>13</sup>. Cependant, elle ne se limite pas qu'aux idées musicales, puisqu'elle utilise aussi des sons tirés de consoles de jeux vidéos, dans *Arcadiac* (2005, rev. 2007) ou encore des extraits de films, dans *Hitchcock Études* (2014)<sup>14</sup>.

Ainsi, il est possible de faire plusieurs parallèles entre mon langage musical et celui des compositeurs cités précédemment. Tout comme l'école minimaliste américaine, mon langage s'articule d'abord autour d'un désir d'accessibilité, de clarté et d'une certaine épuration. La manière dont j'utilise les boucles d'accords et les ostinatos s'apparente également au style de cette école.

Tout comme plusieurs compositeurs du début du XX<sup>e</sup> siècle, mon langage musical est influencé par le jazz. Ce sont surtout les harmonies de ce type de musique qui m'inspirent, particulièrement celles du jazz modal, qui met en valeur les changements de couleurs harmoniques plutôt que les enchaînements. J'ai également tendance à me fier aux principes acoustiques pour la construction des accords et leur disposition, en tenant compte des partiels des différentes hauteurs de note. Cette construction des accords n'est pas sans rappeler la musique spectrale, à la différence que je n'utilise pas les micro-intervalles de

---

<sup>10</sup> Tarnopolsky, Matias, « Asyla, Thomas Adès », *Ressources.IRCAM*, <http://brahms.ircam.fr/works/work/21709/>, consultée le 21 juillet 2017.

<sup>11</sup> Lizée, Nicole, *Ringer*, Montréal, Centre de Musique Canadienne, 2009.

<sup>12</sup> Lizée, Nicole, *Nicole Lizée*, <http://www.nicolelizée.com/works/>, consultée le 21 juillet 2017

<sup>13</sup> Centre de Musique Canadienne, *Nicole Lizée - Death to Kosmische*, <https://www.musiccentre.ca/fr/node/74026>, consultée le 21 juillet 2017.

<sup>14</sup> Lizée, Nicole, *Nicole Lizée*, <http://www.nicolelizée.com/works/>, consultée le 21 juillet 2017

manière harmonique.

Il m'arrive régulièrement d'emprunter à la musique populaire des éléments tels que des mélodies, des rythmes, ou encore des timbres, puis de les adapter à mon propre langage musical. Cette manière de transformer les éléments de la musique populaire se rapproche de celle de Fausto Romitelli, Steven Mackey ou encore Nicole Lizée, puisqu'il en résulte une hybridation entre musique savante et populaire. Mon langage musical étant toujours en développement, je suis conscient que ma musique n'apporte pas nécessairement de nouveauté à la lignée dans laquelle elle s'inscrit. Cependant, je crois que l'immense variété de musique populaire à laquelle j'ai été exposé constitue une richesse à explorer dans mon travail de composition. Effectivement, quelques sous-genres de la musique populaire, comme le *synthwave* ou le *dubstep*, n'existent que depuis quelques années<sup>15</sup>, et comportent des caractéristiques timbrales et rythmiques fort intéressantes, dont les compositeurs m'ayant précédé n'ont pu bénéficier.

Nous verrons donc, dans ce mémoire, la manière dont j'applique des éléments de la musique populaire à la musique classique contemporaine dans mon travail de composition. Pour ce faire, je définirai d'abord ce qui est entendu par « musique populaire » dans l'analyse des pièces. Celle-ci aura pour objet les pièces composées durant ma maîtrise. Pour chacune de ces pièces seront détaillés les éléments suivants : le contexte et l'intention derrière la composition de la pièce, la structure, les éléments musicaux principaux et leur traitement, et les éléments empruntés à la musique populaire et la manière dont ils sont intégrés dans mon propre langage. Je conclurai en résumant ce que j'ai appris durant mes études à la maîtrise et en établissant ce que m'apporte l'influence de la musique populaire en tant que compositeur.

---

<sup>15</sup> Dayal, Geeta, « Dubstep », *The Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2235037>, consultée le 27 juillet 2017

## Préalables à l'analyse des pièces

Avant de procéder à l'analyse des pièces, il est nécessaire de définir ce qui est entendu, dans ce mémoire, par « musique populaire ». Elle sera définie ici comme étant 1) couramment diffusée en masse, auprès de larges groupes d'auditeurs, 2) conservée et diffusée majoritairement sous forme d'enregistrement sonore, 3) produite et diffusée principalement par des musiciens professionnels<sup>16</sup>. Cette définition exclut la musique folklorique, qui est généralement conservée et diffusée de manière orale, et dont les auteurs sont souvent anonymes<sup>17</sup>. Aussi, la définition proposée distingue musique savante et musique populaire, principalement sur le mode de conservation et de diffusion, qui correspond à la partition, en notation musicale, pour le premier cas<sup>18</sup>. Évidemment, cette définition se limite à la musique populaire que j'ai écoutée, et dont l'année de parution se situe rarement avant 1950.

Le jazz constitue un cas particulier, en ce qu'il est à la frontière entre musique savante et populaire, selon les critères précédemment établis. En effet, bien que les musiciens de jazz utilisent la notation musicale pour la conservation, celle-ci est parfois incomplète, se résumant à une grille d'accords et une mélodie. Aussi, puisque le jazz est une musique contenant une grande part d'improvisation, la partition est sujette à de nombreux changements. Ainsi, l'enregistrement sonore constitue souvent le médium principal de conservation et de diffusion. L'ensemble de ces caractéristiques fait en sorte que je distinguerai le jazz de la musique populaire au cours de l'analyse.

Finalement, le système de notation des accords par symboles sera occasionnellement employé lors des analyses. Les symboles désignent la fondamentale de l'accord par une lettre majuscule entre A et G, la qualité de l'accord, ainsi que les extensions et altérations qui y sont présentes. Le **Tableau 1**, à la page 6, présente de manière non-exhaustive les principaux symboles d'accords retrouvés en musique populaire.

---

<sup>16</sup> Tagg Philip, « Analysing Popular Music : Theory, Method and Practice », *Popular Music*, vol.2, p.42, 1982.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*


Symboles d'accords et définition	
Fondamentales	<p>C = <i>do</i>  D = <i>ré</i>  E = <i>mi</i>  F = <i>fa</i>  G = <i>sol</i>  A = <i>la</i>  B = <i>si</i></p> <p>C# = <i>do dièse</i>  B<sup>b</sup> = <i>si bémol</i></p>
Triades	<p>C = triade de <i>do</i> majeur  Cm = triade de <i>do</i> mineur  Caug = triade de <i>do</i> augmenté  Cdim = triade de <i>do</i> diminué</p>
Accords de quatre sons	<p>C7 = <i>do</i> septième de dominante  Cmaj7 = triade de <i>do</i> majeur avec septième majeure  Cm7 = triade de <i>do</i> mineur avec septième mineure  Cm(maj7) = triade de <i>do</i> mineur avec septième majeure</p>
Accords de cinq sons	<p>C9 = <i>do</i> neuvième de dominante  Cmaj9 = Cmaj7 avec neuvième majeure  Cm9 = Cm7 avec neuvième majeure  C7(<sup>b</sup>9) = C7 avec neuvième mineure</p>
Notation polytonale	<p>D/C = triade de <i>ré</i> majeur sur triade de <i>do</i> majeur</p> <p>Exemple :</p> <p>D/C</p> 

Tableau 1: Définition des principaux symboles d'accords retrouvés en musique populaire



# **Analyse des pièces**

## **Trois miniatures pour piano**

I - Un jardin japonais, la nuit,

II – Toccata

III – Sur deux notes

**Durée** : 5 minutes

**Instrumentation** : piano solo.

### **Contexte et intention**

Les *Trois miniatures pour piano* sont les premières pièces que j'ai composées dans le cadre de ma maîtrise. Sous les conseils de ma professeure de composition, Ana Sokolović, j'ai entrepris de composer des pièces simples, qui me permettraient de développer une idée, tout en explorant mon langage musical. Le piano semblait un choix idéal pour les miniatures, étant un instrument harmonique et très versatile.

Les miniatures présentent davantage d'éléments tirés de la musique folklorique japonaise, de celle de Béla Bartók ou de György Ligeti, que d'éléments provenant de la musique populaire occidentale. Néanmoins, il est intéressant de constater comment l'influence de ce type de musique transparaît naturellement dans mon langage.

### **I – Un jardin japonais, la nuit**

#### **Structure et analyse de la pièce**

Le titre de la première miniature est très explicite en ce qui a trait à l'atmosphère qu'elle doit rendre. J'avais une image très claire en tête, presque cinématographique, et je souhaitais

simplement la représenter en musique. Aussi, ayant un intérêt particulier pour la musique folklorique japonaise, je m'en suis inspiré pour la première miniature. Cette inspiration transparaît notamment dans la mélodie, basée sur le mode pentatonique *hirajōshi*, typique de la musique traditionnelle japonaise<sup>19</sup>.



Figure 1: Mode *hirajōshi* sur sol#

La pièce est construite autour de quatre éléments : une note répétée dans l'aigu, une mélodie, des accords denses arpégés et un arpège dissonant dans le grave. Ces quatre éléments sont présentés dans la première phrase de la pièce, des mesures 1 à 5.

Expressif, ♩ = 50

The score is in 3/4 time. It features four distinct elements highlighted with colored boxes: a red box around the first measure (repeated notes), a blue box around measures 2-4 (melodic line), a yellow box around measures 2-4 (dense arpeggiated chords), and a green box around measures 2-4 (dissonant arpeggio). Dynamics include *pp*, *mf*, *p*, and *pp*. Performance markings include *poco rit* and *a tempo*.

Figure 2: Quatre éléments de la première miniature (mm. 1-5)

*La note répétée apparaît en rouge, la mélodie en bleu, les accords roulés en jaune, et l'arpège dissonant en vert*

La structure de la pièce consiste en des répétitions variées de la première phrase, où les quatre éléments sont eux aussi variés et combinés de différentes manières à chaque répétition. Les zones de tension et de détente de la structure sont en grande partie déterminées par les diverses combinaisons des éléments.

<sup>19</sup> Dean, Britten, « That 'Howling' Music. Japanese Hogaku in Contrast to Western Art Music », *Monumenta Nipponica*, vol. 40, n° 2, 1985, p. 147-162.

Un jardin japonais, la nuit								
A		B		Pont		Coda		
Phrase 1	Phrase 2	Phrase 3	Phrase 4	Phrase 5	Phrase 6	Phrase 7	Phrase 8	Phrase 9
mm. 1-5	6-10	11-14	15-18	19-20	21-24	25-26	27-28	29-31

Tableau 2: Structure formelle d'*Un jardin japonais, la nuit*

À titre d'exemple, l'apparition de la basse arpégée, à la mesure 2, crée, par la dissonance, une tension musicale avec la mélodie et l'accord entendu précédemment. La combinaison des notes répétées et des accords, aux mesures 4 et 5, correspond plutôt à un moment de détente, par le repos rythmique qu'elle procure et son caractère diatonique.

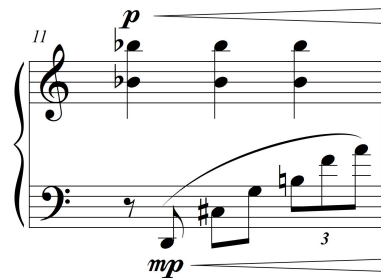


Figure 3: Combinaison des notes répétées et de la basse arpégée (m.11)

Le début de la section B, à la mesure 11, est marqué par la combinaison des trois notes noires répétées et de la basse arpégée. Cette combinaison amorce l'élan musical menant à la partie plus mouvementée qui suit.

Figure 4: Combinaison resserrée des quatre éléments (mm. 15-18)

La phrase débutant à la mesure 15 combine les quatre éléments de manière plus serrée et constitue par le fait même le sommet en intensité de la pièce. Ce sommet est aussi mis en

évidence par le déplacement des notes répétées à la basse à la mesure 17.

Le pont, à la mesure 19, reprend le même élan qu'à la mesure 11, mais celui-ci est interrompu par l'apparition subite d'un geste de détente. Le même procédé est répété dans la phrase suivante, mais prolongé pour mener à la coda.

Figure 5: Élan musical interrompu dans le pont (mm. 19-20)

La coda présente les notes noires répétées en combinaison avec les accords arpégés, les deux joués de manière homorythmique. Cela crée une stabilité propice à la conclusion de la pièce, alors qu'un certain intérêt rythmique demeure dans l'opposition de croches à des triolets de noires.

Figure 6: Deux premières mesures de la coda (mm. 24-25)

### Application de matériau tiré de la musique populaire

Bien que l'idée derrière *Un jardin japonais, la nuit* n'était pas de mettre en évidence une inspiration de la musique populaire, l'influence de celle-ci est tout de même apparente. En effet, la construction et la disposition des accords de la pièce s'apparente beaucoup à celles

communément utilisées en jazz : les accords sont la plupart du temps construits en tierces et incluent généralement une septième. Une ou plusieurs notes ajoutées donnent à ces accords une sonorité brouillée.

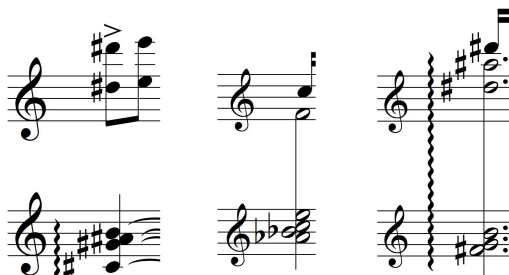


Figure 7: Exemples d'accords de septième avec note ajoutée

Aussi, les accords sont enrichis d'extensions comme des neuvièmes, onzièmes ou treizièmes. Ces extensions, comme en jazz, sont disposées dans le haut des accords, afin de conserver leur sonorité d'extension et de garder une certaine clarté dans les enchaînements harmoniques. Finalement, la pièce comporte plusieurs gestes tonals, qui contribuent à la rapprocher du jazz.

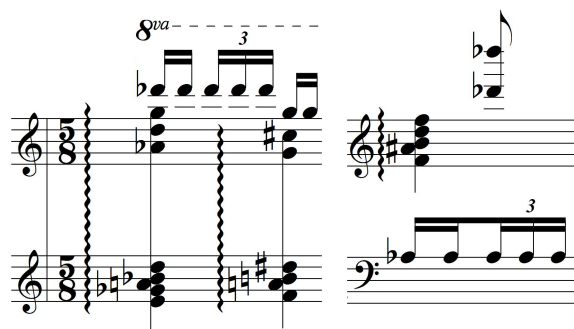


Figure 8: Exemples d'accords enrichis d'extensions

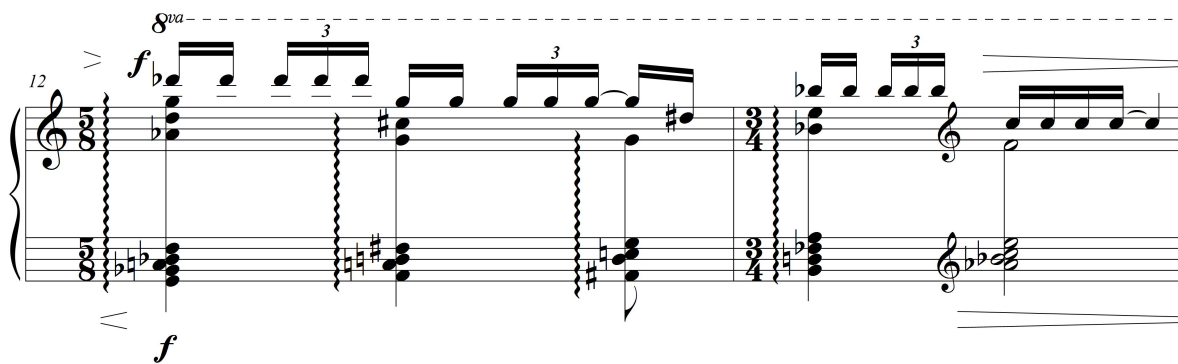


Figure 9: Exemple d'enchaînement d'accords constituant un geste tonal

## II – Toccata

### Structure et analyse de la pièce

La deuxième miniature est un contrepoint à deux voix utilisant une suite de trois mesures irrégulières (une en 11/8, une en 3/4 et une dernière en 7/8), au cours desquelles s'installe un rythme aux accents constants pour toute la pièce. La seule exception à cette constance est que certains accents sont parfois ajoutés ou omis, mais jamais déplacés. La pièce commence avec une seule voix, sur un *do* central, et n'utilise que cette note pour six mesures, afin de rendre le rythme plus clair pour l'auditeur. Par la suite, les notes apparaissent successivement, en miroir chromatique autour du *do* central. Ainsi, la note *si* est ajoutée à l'entrée de la deuxième voix à la mesure 7, *ré<sup>b</sup>* à la mesure 13, *si<sup>b</sup>* à la mesure 19 et ainsi de suite jusqu'au *sol#* à la mesure 31.

<i>Do</i>	<i>Si</i>	<i>Ré<sup>b</sup></i>	<i>Si<sup>b</sup></i>	<i>Ré</i>	<i>La</i>	<i>Mi<sup>b</sup></i>	<i>Sol#</i>
m. 1	m. 7	m. 13	m. 19	m. 22	m. 24	m. 27	m. 31

Tableau 3: Ordre et moment d'apparition des notes dans *Toccata*

Afin de souligner l'apparition des nouvelles notes, celles-ci sont utilisées soit comme pôle d'attraction, soit comme une note ornementale accentuée. Les notes *si* et *ré<sup>b</sup>*, par exemple, sont entendues comme des appoggiatures ou des broderies du pôle de *do*, tandis que le *si<sup>b</sup>* devient un nouveau pôle à la mesure 19. Ce sont les accents rythmiques, le chromatisme dans les deux voix et la répétition qui font que certaines notes sont entendues comme pôles. Le passage suivant, de la mesure 19 au premier temps de la mesure 22, illustre bien le traitement des notes pôles et de leur ornementation.

Figure 10: Traitement des notes pôles (mm. 19-22)

"P" désigne un pôle primaire, "S" un pôle secondaire, "app." une appoggiature, "br." une broderie, "n.p." une note de passage et "éch." une échappée

La pièce suit un parcours tonal dans l'évolution de ses pôles principaux. Effectivement, le premier pôle est *do*, tandis que la coda utilise un pôle de *sol*, à la manière d'une dominante. La pièce se termine sur un geste très clair de la dominante vers la tonique en retournant au pôle de *do*.

Toccata						
A				Interlude	Pont	Coda
Pôle : <i>Do</i>	<i>Si<sup>b</sup></i>	<i>La</i>	<i>Si<sup>b</sup></i>	<i>La</i>	-	<i>Sol - Do</i>
mm. 1-18	19-24	25-27	28-30	31-35	36-42	43-52

Tableau 4: Structure formelle de *Toccata*

Comme cette miniature est davantage influencée par la musique de Béla Bartók, dans le traitement des notes ornementales et des pôles, et par celle de Ligeti, dans la manière d'exploiter un procédé simple, que par la musique populaire, il n'y a pas nécessité de faire état d'emprunts à cette dernière.

### III – Sur deux notes

#### Structure et analyse de la pièce

La troisième miniature n'utilise que deux notes, *mi* et *fa*, celles-ci n'ayant été que très peu entendues durant la *Toccata*. La pièce repose sur le principe de tension et de résolution du

demi-ton séparant les deux notes. Le *fa* est utilisé comme élément générateur de tension, alors que le *mi* est utilisé comme élément de repos. La pièce présente tout simplement différents gestes de tension-résolution. Un de ces gestes revient de manière régulière au cours de la pièce, à la manière d'un mantra, d'où son caractère méditatif.

Sur deux notes									
Présentation des notes	Geste A	Geste récurrent	Geste B	Geste récurrent	Geste C	Geste récurrent	Geste C'	Geste D	Geste récurrent tronqué
m. 1	2-4	5-6	7-8	9-10	10-12	13-14	15-17	18-20	21-22

Tableau 5: Structure formelle de *Sur deux notes*

Les gestes A, B, C, et D s'enchaînent de manière à créer un crescendo à l'échelle de la pièce. Le geste C', quant à lui, est une sorte d'écho retardé du geste C. Sa nuance relativement douce contraste avec celle du geste D, qui atteint la nuance *fortissimo* juste avant le silence de la mesure 20. Il est aussi intéressant de noter que les tensions et les résolutions ne proviennent pas que du demi-ton entre *mi* et *fa*, mais aussi des silences soudains après les gestes non-récurrents. Le geste récurrent apparaît ainsi comme une double résolution, autant au niveau intervallique qu'au niveau gestuel. La **Figure 10** illustre une résolution du geste B aux mesures 7 et 8, puis une résolution de l'intervalle de demi-ton aux mesures 9 et 10.

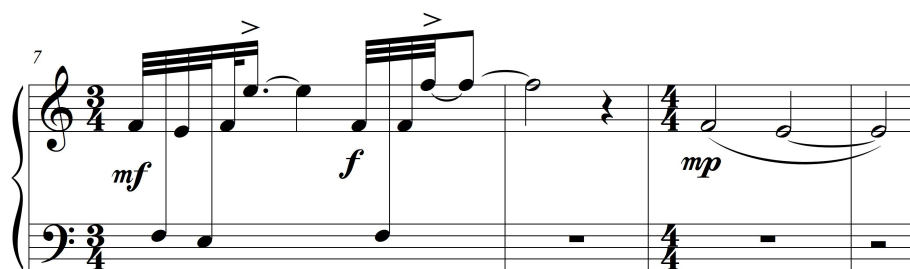


Figure 11: Double résolution du geste récurrent: résolution du geste B (mm. 7-10)

L'enchaînement immédiat des gestes C' et D brise l'alternance des gestes unique et récurrent installée jusque-là dans la pièce. Cela crée chez l'auditeur l'attente du geste récurrent. Celui-ci est entendu une dernière fois à la mesure 21, mais de manière tronquée, la note *mi* n'étant pas jouée. Par son accoutumance à la résolution intervallique du geste récurrent, l'auditeur devrait entendre intérieurement la résolution finale sur la note *mi*.



Puisque cette miniature, à l'instar de la deuxième, est davantage influencée par la manière qu'avait Ligeti de composer avec un nombre restreint d'éléments que par la musique populaire, il n'y a pas nécessité de faire état d'emprunts à cette dernière.



## **In The Sandbox**

**Durée :** 10 minutes

**Instrumentation :** 2 guitares (amplifiées), Voix (baryton), 2 pianos (1 piano droit et 1 piano à queue), violoncelle.

### **Contexte et intention**

*In The Sandbox* a été composée pour l'atelier de musique contemporaine, à la suite du concours de résidences en composition de la faculté de musique. Elle a été créée le 12 avril 2016, sous la direction de Cristian Gort, à la salle Claude-Champagne.

Il s'agit de ma première composition de plus de cinq minutes, puisque je n'avais jusque-là écrit que de courtes pièces. À cette époque, l'idée de devoir écrire une pièce de huit minutes, au minimum, était assez angoissante. Je craignais alors de manquer d'inspiration pour combler cette durée ou encore de ne pas savoir comment développer mes idées musicales de manière intéressante. De plus, la pièce devait présenter suffisamment de nouveautés, de défis et de techniques de jeu pour satisfaire aux besoins de l'atelier de musique contemporaine. Je trouvais aussi que l'instrumentation très particulière comportait sa part de difficultés : alors que deux guitares ou deux pianos sont des ensembles généralement autosuffisants, je devais composer avec la combinaison des quatre instruments.

Je souhaitais donc, pour réaliser cette tâche qui m'apparaissait immense, partir d'un concept avec lequel j'étais familier, que j'appréciais, et qui saurait m'apporter l'inspiration dont j'avais besoin. J'ai choisi de m'inspirer de l'œuvre et de la vie de Brian Wilson, principal compositeur du groupe américain, les Beach Boys. Ce choix me semblait très juste et prometteur, non seulement parce que j'aime et connais très bien l'œuvre de Wilson, mais aussi car les instruments à ma disposition ont tous été utilisés assez fréquemment dans celle-ci. Je désirais, dans *In The Sandbox*, rendre hommage à ce compositeur et interprète, citer très brièvement son œuvre et profiter de sa grande créativité pour alimenter la mienne. La pièce fait d'ailleurs

référence au processus créatif dans sa structure, en ce qu'elle suit l'évolution d'une idée. C'est-à-dire que la pièce commence avec des éléments flous, qui se précisent et qui deviennent nets et francs au sommet de l'intensité. Aussi, le titre de la pièce fait référence à un lieu de création tout-à-fait inusité : le carré de sable (en anglais, *sandbox*) que Wilson avait fait installer dans sa demeure, dans lequel seyait son piano. Le compositeur trouvait l'inspiration pour ses chansons en y jouant du piano, pieds nus sur le sable.

### **Structure et analyse de la pièce**

L'élément à la base de tout le matériau mélodique et harmonique de la pièce est un motif mélodique d'une simplicité presque enfantine, tiré de l'introduction de la chanson *Wouldn't It Be Nice*.



Figure 12: Motif mélodique de l'introduction de *Wouldn't It Be Nice*, des Beach Boys

Ce motif me paraissait intéressant pour trois raisons : il est d'abord facilement reconnaissable et me permettait ainsi de souligner la référence aux Beach Boys. Ensuite, il est court et simple, se prêtant donc très bien à toutes sortes de manipulations et transformations musicales. Finalement, son caractère enfantin et ludique met en évidence un aspect très présent dans la musique de Brian Wilson, tout en évoquant l'éternel enfant qu'il est.

*In The Sandbox* est divisée en quatre grandes parties, la dernière reprenant le matériau de la première. Le tableau suivant donne un aperçu de la structure de la pièce.

<b>In The Sandbox</b>									
Première partie				Deuxième partie		Troisième partie		Quatrième partie	
Intro	A	Citation	Pont	B	Pont	C	Citation'	A'	Coda
mm.1-13	14-32	33-36	37-46	47-65	66-75	76-129	130-131	132-146	147-152

Tableau 6: Structure formelle d'*In The Sandbox*

## Première partie

La pièce débute très délicatement avec du bruit blanc, similaire à celui produit par un appareil radio mal syntonisé. Je trouvais d'abord l'effet sonore intéressant, en plus de faire un lien très intéressant avec un des principaux médiums de diffusion de la musique populaire. De plus, l'idée d'errer dans le bruit blanc, à la recherche d'une fréquence de diffusion, évoquait pour moi la recherche du germe d'une future création. Le motif de *Wouldn't It Be Nice* (WIBN) est esquissé très subtilement par les harmoniques du violoncelle et les différentes hauteurs de bruit blanc. Le bruit se fait de plus en plus présent, laissant place à des grésillements et autres bruits parasites, aboutissant à la mesure 14 dans un univers planant.

The musical score for Figure 13 is written for a cello. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 56$  and a dynamic marking of  $p$ . The score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) features a bass line with notes and a treble line with notes and a 'Voix' part labeled 'Tsh'. Above the first system, the text reads 'Bruit blanc avec la bouche, hauteur de note approximative'. The second system (measures 7-11) continues the bass line and treble line. The third system (measures 12-14) shows a change in dynamics to  $f$  and a 'pizz.' (pizzicato) marking. Above the third system, the text reads 'ord.' and 'tsh'. The score ends with a double bar line.

Figure 13: Motif WIBN esquissé avec bruit blanc au violoncelle

The musical score for Figure 14 is written for guitar (Gtr. 2) and piano (Pno. Dr.). It begins with a dynamic marking of  $mf$ . The score is divided into two systems. The first system (measures 27-30) features a guitar part with notes and a piano part with notes. Above the first system, the text reads 'Enlever le bottleneck'. The second system (measures 31-34) continues the guitar part and piano part. Above the second system, the text reads 'VI' and 'VII'. The score ends with a double bar line.

Figure 14: Dialogue entre la guitare et le piano droit

La section A présente encore une fois le motif WIBN, cette fois-ci de manière très étirée, dans la partie de piano à queue. L'intervalle de tierce, issu des quatre premières notes du motif WIBN, est omniprésent dans cette partie à texture hétérophonique. Un dialogue, basé sur ces quatre premières notes, s'installe entre la deuxième guitare et le piano droit. Ce dialogue monte en intensité et culmine, à la mesure 33, sur la première citation franche du motif WIBN dans sa tonalité originale. Ce moment est pour moi analogique à la naissance du germe d'une idée dans un processus créatif : c'est la brève apparition de l'idée dans son état final, avant même qu'elle ne soit réalisée.

## Deuxième partie

Cette partie de la pièce exploite à nouveau la tête du motif WIBN, tout en servant de pont avec la troisième partie, beaucoup plus animée. Ayant beaucoup utilisé l'intervalle de tierce dans la première partie, j'ai choisi d'utiliser son renversement, la sixte, afin de créer des lignes mélodiques plus déployées et plus expressives. Cette expression est bien rendue par le violoncelle solo, instrument qui n'occupait pas un rôle important jusqu'à présent dans la pièce. Le caractère soliste de cette deuxième partie vient aussi contraster avec la texture hétérophonique de la première.



Figure 15: Motif rythmique à la guitare 1

La seconde partie du motif WIBN est mise en évidence pour la première fois au violoncelle à la fin de la mesure 54 et au début de la mesure 55. Cette nouvelle présentation agit comme pivot du discours musical, qui cadence de manière non-conclusive à la mesure 58. Un motif rythmique de cinq notes, qui jusque-là n'était joué que par la guitare 1, prend de plus en plus d'importance à partir de la mesure 61. Ce motif servira de lien avec la troisième section, dont le rythme est principalement constitué de double-croches ininterrompues.

### Troisième partie

La troisième partie de la pièce se veut très animée et sert en quelque sorte de développement de la pièce, où le motif WIBN est omniprésent et subit de nombreuses transformations. Il apparaît souvent sous forme de fragments, par exemple entre les mesures 76 et 82, dans les interventions que se répartissent tour à tour les différents instruments. Les notes sur lesquelles s'articulent le rythme de double-croches à la guitare 2 et au piano à queue entre les mesures 76 et 91 (*la, do#, la'*) trouvent aussi leur origine dans un de ces fragments, ici grandement étiré et ornementé.

À d'autres occasions, les fragments du motif WIBN sont juxtaposés horizontalement pour créer des traits mélodiques, comme c'est le cas de la mesure 91 à 94, au piano droit. Une autre transformation du motif que j'ai fait subir au motif d'origine est la compression de certaines de ses notes pour créer des *clusters*, comme à la mesure 96 au piano à queue. Dans ce cas précis, il s'agit des quatre dernières notes du motif WIBN (transposé en *la<sup>b</sup>*) qui sont à l'origine du *cluster*.

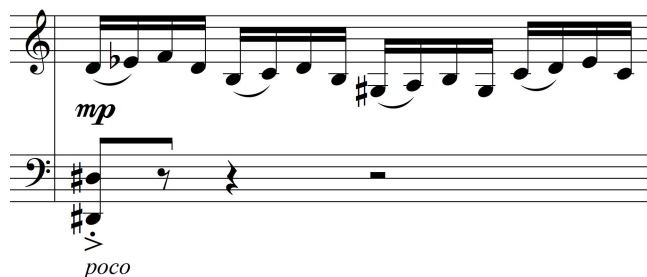


Figure 16: Juxtaposition horizontale de fragments du motif WIBN

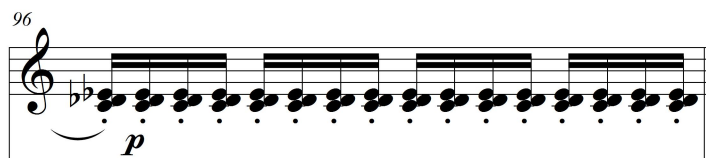


Figure 17: Juxtaposition verticale de fragments du motif WIBN

À partir de la mesure 113, le motif WIBN est présenté dans son intégralité, tout en étant très légèrement ornementé, pour des considérations rythmiques. Les différentes présentations du motif en imitation se resserrent. J'ai voulu, par ce moyen, créer de la tension, tout en exprimant le bousculement des idées au sein d'un processus créatif. Ces idées, à l'instar des

imitations dans ma pièce, convergeront et fusionneront en une seule idée aboutie, d'où la présentation finale du motif WIBN à la mesure 130. Le motif « éclate » ensuite et se disperse à la mesure 132, pour revenir lentement au matériau de la première section de la pièce. Finalement, le retour au bruit blanc à la coda constitue, du point de vue narratif, la fin d'un cycle et le retour à une sorte de « repos créatif ».

### **Application de matériau tiré de la musique populaire**

*In The Sandbox* s'inspire à plusieurs niveaux de la musique populaire. Tout d'abord d'une manière large, en faisant référence, par la citation, à l'œuvre de Brian Wilson, une personnalité marquante de la musique populaire. L'œuvre de Wilson n'est pas seulement citée, elle a servi de matériau de base pour la construction de l'harmonie et des mélodies de ma composition.

Ensuite, bien que, de manière générale, *In The Sandbox* soit dans sa structure, ses harmonies, et ses rythmes assez éloignée d'une pièce typique de musique populaire, il n'en demeure pas moins qu'elle en partage certaines caractéristiques. La répétition d'une boucle d'accords de quatre mesures, entre les mesures 15 et 30, en est un exemple. Effectivement, la répétition de boucles d'accords au sein d'une section entière est très commune en musique populaire et ce principe a été employé pour structurer la section A de la première partie. La première itération de la boucle a lieu de la mesure 15 à la mesure 18, puis de 19 à 22. La boucle est par la suite transposée d'un demi-ton vers le bas à chaque nouvelle itération, ce qui crée un effet de lent glissement, tout en évitant un statisme excessif.

Une autre caractéristique commune à la musique populaire et inhérente à *In The Sandbox*, de par la nature du matériau dont elle est inspirée, est la forte présence de mélodies se prêtant bien au chant. Les différentes transformations du motif WIBN et la conduite des voix dans les parties instrumentales donnent très souvent lieu à des mélodies conjointes ou arpégées, fondées sur des modes. À ce propos, j'ai beaucoup utilisé la gamme diminuée<sup>20</sup>, le mode

---

<sup>20</sup> Gamme aussi connue sous le nom de « deuxième mode de Messiaen », dont le patron de construction suit le modèle demi-ton, ton ou ton, demi-ton. Il est question ici des deux versions de la gamme diminuée.



lydien dominant<sup>21</sup> et les arpèges augmentés, qui se prêtaient bien aux diverses transformations en plus de contraster avec la nature diatonique majeure du motif WIBN de base.

Au niveau harmonique, plusieurs accords que j'ai utilisés sont construits en tierces, utilisant souvent des extensions telles la neuvième, la onzième ou la treizième, comme il se fait communément dans le jazz bebop. D'autres accords sont plutôt de nature polytonale mais conservent tout de même une structure fondée sur des tierces. L'utilisation de ces structures d'accords m'assurait de travailler avec un matériau qui m'était familier et que je maîtrisais bien, mais me permettait aussi de conserver un lien avec les structures harmoniques utilisées en musique populaire, qui sont aussi très souvent basées sur des tierces.

---

<sup>21</sup> Aussi connue sous le nom de « gamme acoustique », il s'agit d'un mode lydien dont le septième degré est mineur.



## Synthesesthesia

**Durée :** 8 minutes

**Instrumentation :** 1 flûte, 1 clarinette basse, 1 alto, 1 clavecin, percussions (tom grave, hi-hat, cymbale ride, cymbale crash, cymbale chinoise, temple blocks, vibraphone, glockenspiel)

### Contexte et intention

*Synthesesthesia* est la troisième pièce que j'ai composée dans le cadre de ma maîtrise. Je désirais composer une pièce qui utiliserait les timbres, les textures et les ambiances de la musique *synthwave* (musique électronique fortement inspirée des films d'action, d'horreur et de science-fiction des années 1970 et 1980)<sup>22</sup>, ainsi que des sonorités typiques de la musique électronique et des *chiptunes* (musique utilisant les sons caractéristiques produits par les puces électroniques 8-bits des premières consoles de jeux vidéo)<sup>23</sup>. Je souhaitais également reproduire, de manière acoustique, certains effets de traitement sonore comme le délai et l'écho.

J'ai donc choisi l'instrumentation en fonction des propriétés timbrales et de l'ambitus de chaque instrument. La clarinette basse et la flûte sont deux instruments dont les timbres ressemblent à ceux produits par les ondes triangulaires et carrées, respectivement, dans les *chiptunes*. De plus, les ambitus combinés de chacun de ces deux instruments couvrent un ambitus très large. L'alto me semblait aussi un choix judicieux en ce qu'il permettait de couvrir une partie de l'ambitus des bois, tout en offrant un timbre nouveau. Certains effets impliquant les harmoniques à l'alto me semblaient aussi très intéressants. Le choix du clavecin peut sembler étrange, puisqu'il s'agit d'un instrument baroque, mais sa sonorité, particulièrement dans l'articulation en staccato, me rappelait celle de certains synthétiseurs. Finalement, il me semblait aller de soi d'utiliser des percussions, à la manière de la batterie dans le *synthwave* ou

<sup>22</sup> Hunt, John, « We Will Rock You : Welcome To The Future. This is Synthwave », *L'Étoile Magazine*, 9 avril 2014, <http://www.letoilomagazine.com/2014/04/09/we-will-rock-you-welcome-to-the-future-this-is-synthwave>, consultée le 27 juillet 2017.

<sup>23</sup> Beetem Acker, Anne, « Chiptunes », Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/L2293962>, consultée le 27 juillet 2017.

les *chiptunes*, où le rythme est souvent marqué de manière régulière.

### **Structure et analyse de la pièce**

*Synthesia* se découpe en trois grandes parties, à travers lesquelles je souhaitais explorer quatre sonorités différentes : une sonorité « électronique », une sonorité mystérieuse, une sonorité grinçante, et finalement une sonorité violente et découpée. Ces quatre sonorités résument, à mon avis, les différentes ambiances généralement retrouvées dans la musique *synthwave*. Chacune des sonorités utilisées dans la pièce a pour but de plonger l'auditeur dans une ambiance différente. Ainsi, la relation entre sonorité et tempo est importante ici, puisque ce dernier paramètre a une grande influence sur l'ambiance dégagée par la musique.

<b>Synthesia</b>								
Première partie				Deuxième partie			Troisième partie	
Intro	A	B	Pont	C	D	Pont	E	Coda
mm.1-21	22-42	43-56	57-79	80-97	98-109	110-124	125-160	161-180

Tableau 7: Structure formelle de *Synthesia*

### **Première partie**

La première partie est associée à la sonorité « électronique » et je désirais qu'il s'en dégage une ambiance généralement exaltante et énergique, mais qui contraste toutefois avec une certaine angoisse. J'ai donc choisi un tempo rapide (indiqué à 100 à la noire, mais réellement senti comme 200 à la croche) pour conférer de l'énergie à cette partie et j'ai accordé un rôle prépondérant à l'intervalle de seconde mineure pour créer l'atmosphère angoissante.

J'ai exploré dans cette partie différents effets de traitement sonores comme l'écho et le délai, présents dès l'introduction, à la mesure 6. J'ai tenté de reproduire cet effet en combinant d'abord rythmiquement le timbre de la flûte et du clavecin sur deux notes, puis en les répétant en decrescendo et en rythmes superposés. L'alto ajoute une autre couche rythmique tout en assurant un rôle de résonance.

Figure 18: Effet d'écho/délai

À la mesure 15, un geste mélodique ascendant (GMA) fait son apparition à la flûte. D'abord présenté sur une échelle pentatonique commençant sur *do*, il est entendu dans ce que je considère être sa forme complète et originale à la mesure 21. Ce geste est d'une grande importance puisqu'il est utilisé comme une sorte de refrain, en plus d'être à l'origine d'une grande partie du matériau mélodique de la pièce.

Figure 19: Geste mélodique ascendant dans sa forme complète et originale

L'intervalle de tierce – majeure et mineure - a lui aussi un rôle important dans *Synthesesthesia* : présent dans les deux premières notes du GMA, cet intervalle constitue l'élément de base de plusieurs mélodies et harmonies de la pièce. Il se retrouve par exemple dans l'effet d'écho, dès la mesure 6, mais aussi dans les longues notes tenues à la clarinette basse, à partir de la mesure 5.

De la mesure 28 à la mesure 38, la mélodie présentée à la clarinette basse est un développement de ces notes tenues dans l'introduction et utilise presque exclusivement l'intervalle de tierce. Le contrepoint en secondes mineures joué par la flûte et l'alto durant cette section contribue à créer l'ambiance angoissante mentionnée précédemment. L'apparition du GMA, aux mesures 33 et 39 crée un fort contraste avec cette ambiance et contribue au caractère exaltant de cette partie. Aussi, toujours des mesures 28 à 38, les interventions disjointes et quelque peu mécaniques du clavecin ajoutent à l'aspect électronique de la section.



Figure 20: Interventions disjointes et mécaniques au clavecin (mm. 28-29)

La section B, qui commence à la mesure 43, est un développement de l'idée d'écho et de délai sur les trois premières notes du GMA. Le pont menant vers la deuxième partie de la pièce est quant à lui construit sur l'extension du geste ascendant.

## Deuxième partie

La deuxième partie de la pièce présente une ambiance mystérieuse, rendue par l'utilisation de la résonance au vibraphone, des glissandos, des harmoniques à la clarinette et d'un rythme plus lent. Durant la première section de cette partie, le GMA est joué par l'alto, mais dans une forme très différente de celle présentée initialement. Il est maintenant basé sur une gamme

mineure mélodique plutôt que sur une échelle pentatonique, en plus d'être présenté en valeurs rythmiques plus longues en trémolo d'archet.

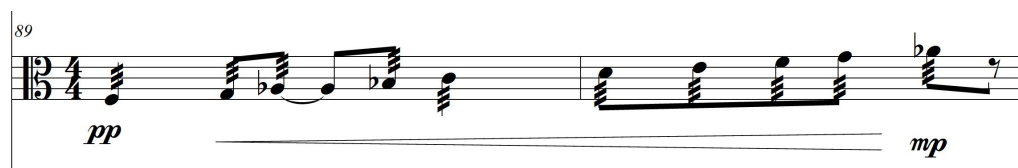


Figure 21: Geste mélodique ascendant transformé

Un nouveau motif mélodique, servant d'élément de ponctuation, est joué par le clavecin et le vibraphone à la fin de mesure 87. Ce motif occupera un rôle plus important dans la section D (mes. 98), où il sera joué par l'alto et la flûte, en contrepoint avec le GMA. Celui-ci reprend à la mesure 98 son rythme original, mais demeure basé sur la gamme mineure mélodique.

Le pont, commençant à la mesure 110 se démarque par ses sonorités grinçantes, visant à reproduire le *feedback* produit par une guitare électrique au son saturé. Les « vagues sonores », de plus en plus fortes et insistantes, accumuleront l'énergie nécessaire pour commencer la troisième partie de la pièce.

### Troisième partie

La troisième et dernière partie de *Synthesthesia* est énergique, violente et utilise beaucoup de sons détachés au rythme bien marqué. L'utilisation de ce type d'articulation vise à reproduire le son caractéristique des cordes étouffées avec la paume de la main, à la guitare électrique.

La section E est construite autour de l'alternance de quatre courts blocs musicaux différents. Cette alternance de courts blocs musicaux, que Stravinski a beaucoup utilisé dans *Le Sacre du printemps*, rend ici la section très dynamique, à la manière d'un montage serré en cinéma. Le premier bloc utilise le rythme du GMA dans sa version originale, souvent sur des notes répétées. Ce bloc apparaît, entre autres, à la mesure 125, au clavecin, ou encore à la mesure 156, où tout l'ensemble joue de manière homorythmique.

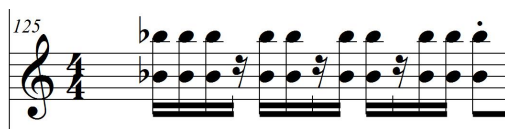


Figure 22: Reprise du rythme du GMA sur une note répétée (m. 125)

Le second bloc utilise le GMA sur une combinaison des échelles chromatiques et de la gamme diminuée. Dans cette version du GMA, les silences sont remplacés par une note répétée afin de pleinement conserver l'élan du geste.



Figure 23: GMA sur une combinaison des gammes chromatique et diminuée (mm. 127-129)

Le troisième bloc consiste en la présentation du GMA dans une version proche de la version originale. Il peut ainsi être entendu sur une échelle différente (hexatonique ou diminuée, par exemple), ou encore comprendre quelques notes répétées pour conserver l'élan rythmique, mais demeure tout de même reconnaissable. Ce rappel du GMA original établit un lien fort avec la première partie de la pièce.



Figure 24: GMA sur une échelle hexatonique (m. 143)

Le quatrième bloc reprend le motif mélodique de ponctuation de la deuxième partie. Dans la troisième partie, ce motif est glissé dans une figure d'accompagnement au clavecin.

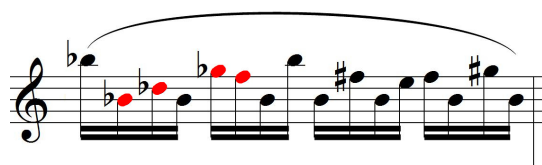


Figure 25: Reprise du motif mélodique de ponctuation dans une figure d'accompagnement au clavecin

La coda, dont le début est marqué par un roulement de tom, offre une dernière nouveauté avant de terminer la pièce. Une version du GMA basé sur la gamme diminuée est entendue en superposition aux différents instruments, ceux-ci entrant successivement. Cette superposition



de rythmes et de mélodies prépare, par le contraste, la fin de la pièce, plus homorythmique.

### Application de matériau tiré de la musique populaire

Outre les références à la musique électronique par le choix des instruments, des sonorités et des ambiances, je me suis inspiré, pour *Synthesthesia*, de quelques formules communes en musique populaire. Tout d'abord, le GMA correspond tout-à-fait à la définition d'un *riff* en musique populaire, c'est-à-dire « un court ostinato mélodique pouvant être répété de manière intacte ou variée afin de s'adapter à un patron harmonique sous-jacent »<sup>24</sup>. Les transformations que le GMA a subies au fil de la pièce sont cependant plus importantes que celles habituellement retrouvées en musique populaire. Effectivement, la transposition du GMA sur une échelle chromatique ou diminuée, et les changements dans son articulation dépassent largement la simple altération d'intervalles d'un *riff* pour l'adapter à un cadre harmonique.

Ensuite, plusieurs formules harmoniques fréquemment utilisées en musique populaire se retrouvent dans *Synthesthesia*. C'est le cas, notamment de l'enchaînement I – VI<sup>b</sup> – VII<sup>b</sup>, sa transposition sur V, V – III<sup>b</sup> – IV, ainsi que la formule cadentielle VI<sup>b</sup> – VII<sup>b</sup> – I. Cette dernière formule est couramment utilisée en musique *synthwave* et en rock, mais aussi dans les musiques des jeux vidéos sur la console NES, dont sont inspirées plusieurs *chiptunes*.



Figure 26: Utilisation des formules V - III<sup>b</sup> - IV et VI<sup>b</sup> - VII<sup>b</sup> - I

La deuxième partie de la pièce utilise une harmonie modale où les accords ne sont pas utilisés pour leur fonction harmonique mais plutôt pour leur couleur. Aussi, des extensions d'accords telles que les septièmes, neuvièmes et onzièmes sont très présentes durant cette partie. Des

<sup>24</sup> Robinson, J. Bradford, « Riff », Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23453>, consultée le 31 juillet 2017.

dispositions d'accords en tierces avec des notes ajoutées, donnant lieu à des clusters diatoniques, y sont également abondantes. Ces trois éléments ne sont pas sans rappeler le jazz moderne, duquel je me suis grandement inspiré pour la deuxième partie.

Bien que j'utilise des éléments tirés de plusieurs sous-genres de la musique populaire, ou encore un langage harmonique et des dispositions d'accords typiques du jazz, ceux-ci sont plongés dans un contexte tout-à-fait différent, faisant en sorte que *Synthesia* n'a pas la sonorité d'une pièce de jazz ou d'une *chiptune*. Il y a alors hybridation de plusieurs types de musique – populaire, électronique, jazz, classique contemporaine – et recontextualisation d'éléments tirés de la musique populaire, rapprochant mon travail de composition, pour cette pièce, de celui de Fausto Romitelli ou de Nicole Lizée.

## Transmigrations

**Durée :** 8 minutes

**Instrumentation :** 1 flûte, 1 hautbois, 1 clarinette en *si<sup>b</sup>*, 1 basson, 1 cor en *fa*, 1 trompette en *do*, 1 trombone ténor, cordes (5/5/4/3/1).

### Contexte et intention

*Transmigrations* est une pièce pour orchestre de chambre commandée par l'Orchestre Symphonique de Montréal (OSM), dans le cadre d'une conférence-concert intitulée *Paysages sonores pour le temps présent*, au Centre Canadien d'Architecture (CCA). Cette conférence-concert s'inscrivait dans le cadre de l'exposition *Le temps presse : une contre-histoire environnementale du Canada moderne*, qui explorait « les visions souvent conflictuelles et contradictoires que le Canada entretient avec l'environnement et toutes ses beautés »<sup>25</sup>. La pièce a été créée par l'OSM le 23 mars 2017, sous la direction de maestro Kent Nagano. Des pièces d'autres étudiants, soit Brice Gatinet, Simon Grégorcic et James Rubino, ont également été créées lors de ce concert. L'idée d'organiser un tel concert était celle de maestro Nagano, qui désirait donner l'occasion à de jeunes compositeurs d'être joués, en plus de soulever, durant la conférence, les similarités entre la composition et l'architecture.

Lorsque j'ai reçu la commande de l'OSM, à la fin du mois d'octobre 2016, j'avais déjà entrepris l'écriture de quatre miniatures pour orchestre. Ces miniatures devaient être lues par l'Orchestre de l'Université de Montréal (OUM) au mois de janvier 2017. Un problème s'imposait cependant, car l'ensemble instrumental proposé par l'OSM était beaucoup moindre que celui de l'OUM. De plus, la pièce commandée par l'OSM devait s'inscrire dans la thématique de l'exposition au CCA. J'ai ainsi dû adapter mes idées musicales afin qu'elles cadrent avec le projet de l'OSM. Par chance, cette adaptation s'est faite assez naturellement, car je suis parti de représentations graphiques pour la conception des miniatures, et l'idée de transformation était le fondement de chacune d'elles. L'utilisation de représentations

---

<sup>25</sup> *Paysages sonores – Orchestre Symphonique de Montréal*, <http://www.osm.ca/fr/concerts/paysages-sonores-temps-present>, consultée le 5 août 2017.

graphiques établissait un lien très fort avec l'architecture, tandis que l'idée de transformation pouvait aussi bien s'appliquer au matériau musical qu'aux paysages canadiens, dont il est question dans l'exposition au CCA. La détérioration des paysages canadiens et la perspective sombre qu'elle laisse augurer constitue l'idée maîtresse derrière les quatre courts mouvements de *Transmigrations*.

À chacun des mouvements est associé une ou plusieurs transformations: glissements, accélérations, compressions, expansions et superpositions. Afin de traduire ces transformations en musique, je les ai d'abord représentées sur papier. J'ai donc dessiné sur des portées correspondant à l'ambitus de l'orchestre, en considérant que la transformation s'opérerait de gauche à droite dans le temps. Cela m'a aidé à me fixer des repères temporels pour échelonner les transformations.

Aussi, la lecture des trois premiers mouvements par l'OUM, qui a eu lieu environ deux mois avant le concert de l'OSM, a grandement aidé à identifier les problèmes dans l'orchestration et dans les indications pour les musiciens. Au niveau de l'orchestration, j'ai ainsi pu clarifier grandement certains passages où le premier plan orchestral n'était pas assez apparent, ou encore enlever des éléments inaudibles. Pouvoir comparer deux orchestres de niveaux différents était aussi très enrichissant et me permet maintenant de mieux évaluer la difficulté de la musique que j'écris.

### **Structure et analyse**

*Transmigrations* comporte quatre mouvements, groupés deux par deux. Les deux premiers mouvements se suivent sans interruption, il en va de même pour le troisième et le quatrième. Seule une courte pause sépare le deuxième et le troisième mouvements. Le matériau musical utilisé dans chacun des mouvements est assez différent, mais ces derniers sont unis par deux éléments : la transformation du matériau musical s'opérant dans chacun, et une texture polytonale récurrente, servant de marqueur épisodique.

## Premier mouvement

Le premier mouvement utilise des « bulles » sonores qui s'entrecroisent sans coupure audible, comme si elles provenaient d'un même matériau. Les bulles apparaissent d'abord dans l'aigu, puis glissent lentement vers le grave au fil du temps. C'est en ce long geste de glissement que consiste le premier mouvement. En un point, cependant, les bulles convergent, ce qui donne lieu à la première occurrence de la texture polytonale, au troisième temps de la mesure 21. Le glissement se poursuit ensuite jusqu'à la fin du mouvement.

Transmigrations – Mouvement I		
A	Interlude (texture polytonale)	Coda
mm. 1-21	21-22	23-28

Tableau 8: Structure formelle du premier mouvement de *Transmigrations*

Les bulles sonores sont des accords de trois à cinq sons, le plus souvent disposés en *clusters*. Les sons sont entendus successivement, en commençant par celui au centre de l'accord, puis s'éteignent généralement en ordre inverse. Certaines bulles ne sont pas disposées en *clusters*, mais plutôt de manière ouverte, afin d'obtenir plus de transparence. Le niveau de transparence dépend aussi du nombre de demi-tons au sein de la bulle, un nombre élevé de demi-tons la rendra plus opaque. Les nuances au sein de chaque bulle, formant un crescendo puis un decrescendo, lui confèrent un aspect « tridimensionnel ».

The image shows a musical score for Violons I, Soli, consisting of five staves numbered 1 to 5. The music is in 4/4 time. The score illustrates the 'bubble' concept with overlapping notes and dynamic markings. The notes are often beamed together and have dynamic markings of *n* (normal) and *p* (piano). The notes are arranged in a way that they overlap across measures, creating a continuous sound texture. The dynamics change from *n* to *p* and back to *n* across the measures.

Figure 27: Exemple de bulle typique (mm.1-6)

Certaines bulles sonores n'ont pas de hauteurs de notes définies, elles sont plutôt constituées de bruits de souffle et de bruit blanc.

The image shows a musical score for four brass instruments: Cor (Trumpet), Tpt. (Trumpet), Tbn. (Tuba), and Cb. (Cello/Double Bass). The score is divided into three measures. The first measure is marked 'air' and 'mp'. The second measure is marked 'f'. The third measure is marked 'p'. The Cb. part is marked 'bruit blanc' and 'mp'. The Cor, Tpt., and Tbn. parts are marked 'air', 'mp', 'f', and 'p' respectively. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figure 28: Bulle de souffle et de bruit blanc (mm. 18-20)

La texture des bulles sonores évolue à travers le mouvement. Les bulles sont d'abord lisses, puis deviennent de plus en plus « rugueuses » jusqu'au sommet, à la mesure 21, où la texture polytonale est entendue pour la première fois. Cette rugosité provient de l'utilisation de tremolo aux cordes et de *flutterzunge* aux cuivres. Aussi, les bulles sont ornementées par deux procédés d'orchestration, afin de les rendre plus organiques et vivantes. Le premier procédé est l'utilisation de battements en unisson, où un instrument tient une note et un autre articule la même note sur un rythme. De manière générale, les timbres des deux instruments sont légèrement différents, afin de colorer les battements.

The image shows a musical score for Violin I (Vln. I Soli) and Cello/Double Bass (Cb.). The score is divided into three measures. The first measure is marked 'ppp'. The second measure is marked 'pp'. The third measure is marked 'ppp'. The Vln. I part is marked 'Soli'. The Cb. part is marked 'ppp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figure 29: Battement en unisson entre le premier violon I et le cinquième (mm. 13-15)

Le second procédé consiste en l'utilisation de traits rapides aux bois, qui ajoutent du dynamisme par leurs élans. Ces traits se comportent comme des bulles sonores miniatures, puisque leur commencement et leur fin sont décalés aux différents instruments, en plus d'être brouillés par les nombreux frottements de secondes qu'ils contiennent.

Figure 30: Ornementation par traits rapides aux bois (mm. 19-20)

Afin de bien rendre la sensation de glissement de ce premier mouvement, les bulles sonores glissent elles aussi d'une zone modale à une autre. Une zone modale est issue de la combinaison des notes des différentes bulles entendues simultanément, où un mode est généralement prédominant. Ces zones peuvent aussi être polymodales, lorsque plusieurs modes sont clairement superposés. Les zones évoluent d'un mode vers un autre ou encore d'un pôle modal vers un autre. Comme les combinaisons de bulles sont en changement constant, il en va de même pour les zones modales, qui ont ainsi des limites très peu définies. La réduction harmonique des parties de cordes qui suit illustre le traitement des zones modales dans le premier mouvement.

Figure 31: Réduction harmonique des parties de cordes, illustrant l'évolution des zones modales (mm. 13-17).

L'interlude, à la mesure 21, est un événement important, puisque la texture polytonale qui y apparaît sera utilisée dans tous les mouvements de la pièce. Afin de souligner son importance, elle survient à l'aboutissement du long crescendo amorcé au début du mouvement. De plus, elle contraste fortement, par sa clarté rythmique et harmonique, avec les éléments très flous entendus jusqu'à présent. La disposition horizontale des notes de l'accord polytonal utilisé pour cette texture (**Bmaj7/C**), correspond à un mode de *mi* mineur harmonique avec quarte augmentée. Ce mode sera fréquemment utilisé dans les autres mouvements, afin de conserver une unité entre ceux-ci.



Figure 32: Disposition horizontales des notes de l'accord de Bmaj7/C

Suite à la première apparition de la texture polytonale, le glissement vers le grave se poursuit, le timbre de l'orchestre devenant de plus en plus sombre. Au dernier accord du mouvement, les notes répétées au basson introduisent le matériau musical du second mouvement.

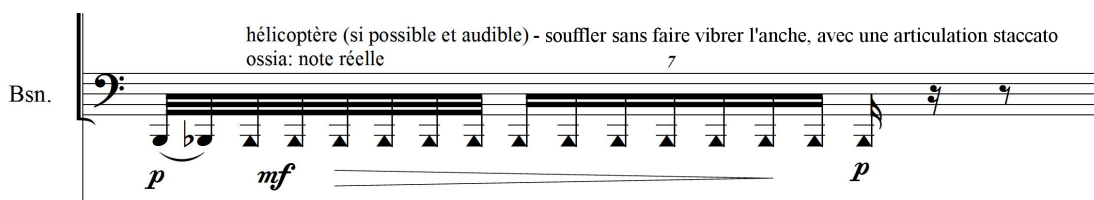


Figure 33: Notes répétées au basson introduisant le matériau musical du second mouvement (m. 27)

## Deuxième mouvement

Le deuxième mouvement contraste grandement avec le premier, en ce qu'il met le rythme à l'avant-plan. Il est également basé sur deux types de transformations : les variations de vitesse (accélérations et décélérations) et les superpositions. En ce qui concerne les variations de vitesse, les accélérations sont utilisées pour augmenter la tension du discours musical et les décélérations, pour l'amoindrir. Quant aux superpositions, elles se font progressivement, par couches rythmiques et harmoniques. L'accord de vingt-cinq sons, à la mesure 21, constitue la somme de l'addition des différentes couches et illustre bien les principes généraux liés à leur traitement dans ce mouvement.



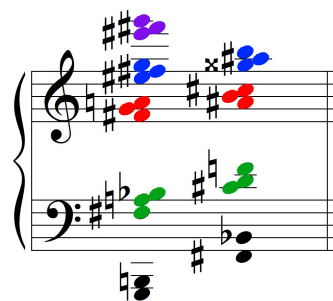


Figure 34: Accord de vingt-cinq notes

*Les couches sont identifiées par couleurs, tandis que les groupes sont identifiés par leur position (gauche ou droite) dans la mesure.*

Dans cet accord, chaque couche possède son propre rythme, en notes répétées. De manière générale, plus la couche est aiguë, plus son rythme de répétition sera rapide. Ensuite, chaque couche comprend deux groupes de deux ou trois notes, à l'exception de la couche la plus aiguë, qui ne comporte qu'un seul groupe. Les notes de chaque groupe sont disposées en tierces, en *clusters*, ou une dans une combinaison des deux. Une telle répartition des couches dans l'ambitus de l'orchestre contribue à les distinguer rythmiquement. Un mode contenant plusieurs demi-tons a été utilisé pour faciliter la formation de *clusters* denses. Ce mode, à l'origine des harmonies de tout le deuxième mouvement, est identique à celui formé par l'accord de la texture polytonale du premier mouvement, à l'exception qu'il contient une septième mineure de passage.



Figure 35: Mode utilisé pour la construction de l'harmonie du deuxième mouvement

La texture polytonale est réutilisée dans le deuxième mouvement, sous forme d'interlude. Elle est légèrement modifiée au niveau harmonique, mais conserve une sonorité très similaire à celle de la première itération. Elle est également plus claire rythmiquement, afin de mettre l'accent sur la décélération de l'oscillation de tierce.

Transmigrations – Mouvement II						
A	Interlude	A <sup>1</sup>	Interlude	A <sup>2</sup>	A <sup>3</sup>	Coda
1-8	9-10	11-15	16-17	18-20	21-24	25-29

Tableau 9: Structure formelle du deuxième mouvement de *Transmigrations*

La section A commence avec les deux groupes de la couche inférieure de l'accord de vingt-cinq sons. Les bruits de souffle, entendus entre les séries de notes répétées, conservent l'aspect de bulle sonore, faisant le lien avec le premier mouvement. L'accélération rythmique, à la mesure 3, génère une tension qui servira à ajouter une couche rythmique et harmonique supplémentaire. C'est ce principe de génération de tension, par l'accélération, qui sera utilisé pour ajouter les couches rythmiques et harmoniques dans les sections A et A<sup>1</sup>. À certaines occasions, comme à la mesure 7, seule une couche harmonique est ajoutée.

Au niveau de l'orchestration, plusieurs variations de timbre et d'attaque sont utilisées afin de mieux contrôler les nuances, tout en gardant la sonorité détachée et marquée des notes répétées. Les cordes utiliseront par exemple une attaque *battuto* dans les passages plus doux, tandis que les vents utiliseront des bruits de souffle.

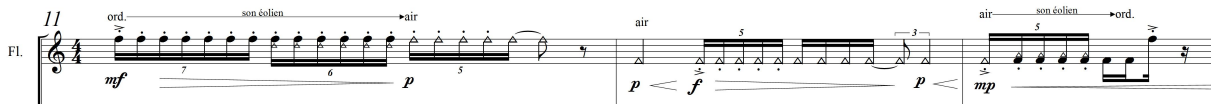


Figure 36: Changement de timbre à la flûte dans un passage plus doux (mm. 11-13)

La section A<sup>2</sup> présente un contrepoint entre les groupes des différentes couches. Des séries de notes répétées sont entendues, d'abord tour à tour, puis de manière de plus en plus rapprochée, jusqu'à se chevaucher à la mesure 20. Un motif de deux notes descendantes, joué aux bois et aux premiers violons, s'ajoute aux séries de notes répétées, en suivant le même principe de resserrement des répétitions. Ce motif, contrairement aux notes répétées, devient de plus en plus aigu à chaque itération. Cette ascension, combinée à l'accumulation et au resserrement des interventions, contribue à augmenter la tension du discours musical pour arriver au sommet à la mesure 21.

L'accord de vingt-cinq sons, présenté précédemment, marque le sommet en intensité par son

ambitus très large et la superposition de cinq couches rythmiques et harmoniques, dont jusque-là le nombre ne dépassait pas quatre. À partir de la mesure 23, les couches sont retirées une à une, les plus aiguës partant en premier, jusqu'à être réduites au nombre de deux, comme au début du mouvement. Durant ce procédé, qui se poursuit jusqu'à la fin du mouvement, chacune des couches subit une décélération dans le rythme de ses notes répétées, afin de faire diminuer la tension.

### Troisième mouvement

Les transformations appliquées durant le troisième mouvement sont la compression et la fusion d'éléments. Je désirais que la musique donne à l'auditeur l'impression d'être sur un carrousel qui tournerait de plus en plus vite. Pour donner cette impression, la forme de ce mouvement est cyclique, et les cycles s'enchaînent de plus en plus rapidement.

Transmigrations – Mouvement III														
Introduction	A	B	A <sup>1</sup>	C	B <sup>1</sup>	A <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	A <sup>3</sup>	B <sup>3</sup>	A <sup>4</sup>	B <sup>4</sup>	A <sup>5</sup>	B <sup>5</sup>	Pont
mm. 1-3	4-7	8-15	16-18	19-22	23-26	27-28	29-36	37	38-41	42	43-45	46	47-50	51-58

Tableau 10: Structure formelle du troisième mouvement de *Transmigrations*

L'introduction présente un aperçu d'une cellule mélodique, constituée seulement d'un intervalle de tierce mineure, qui sera un des principaux éléments mis en œuvre dans ce mouvement. Cette cellule est présentée dans l'arpège diminué aux mesures 1 et 3, ainsi qu'aux premiers violons, aux mesures 2 et 3.



Figure 37: Cellule mélodique de tierce mineure

La texture polytonale, utilisée à chaque section A, marque la fin des cycles de la pièce. Dans le cas de la première itération, cependant, elle souligne simplement la fin de l'introduction. Aussi, la texture est plus complexe dans ce mouvement : elle est utilisée pour créer un flou rythmique, en superposant des cellules mélodiques en polyrythmie. Ce flou est enrichi par la variation des nuances des cellules mélodiques, qui donne à la texture un relief mouvant.

Malgré cette complexification, la texture n'emploie toujours que les notes du mode mineur harmonique à quarte augmentée et septième mineure de passage, utilisé dans le second mouvement.

Figure 38: Texture polytonale complexifiée (mm. 16-18)

À la section B, une mélodie utilisant la cellule de tierce mineure fait son apparition. Cette mélodie forme un contrepoint avec de courtes interventions rythmiques en notes répétées. Aussi, une ligne d'accompagnement mélodique, ponctuée par la basse, donne un élan rythmique à cette section. Ces trois éléments – mélodie en tierce mineure, interventions rythmiques, ligne d'accompagnement – seront progressivement transformés au cours des futurs cycles du mouvement.

Figure 39: Mélodie utilisant la cellule de tierce mineure

Figure 40: Courtes interventions rythmiques en notes répétées

Figure 41: Ligne d'accompagnement ponctuée par la basse

La section C, à la mesure 19, est un court interlude qui brise momentanément l'alternance des sections A et B en retardant l'arrivée de B<sup>1</sup>. Ce retard peut créer chez l'auditeur l'attente de cette section. Aussi, la section C marque le début des cycles de transformation, qui commencent à B<sup>1</sup>.

La transformation s'opérant sur les divers éléments peut se résumer par une « contamination » de la musique par la cellule de tierce mineure, où celle-ci devient de plus en plus présente au fil des cycles. Un premier signe de cette transformation est présent à la mesure 24, alors que les bois imitent la mélodie aux premiers violons et aux altos. Aussi, les sections B<sup>1</sup> et A<sup>2</sup> sont significativement plus courtes que leurs sections homologues précédentes, ayant pour effet d'accélérer le rythme d'enchaînement des cycles. Au niveau harmonique, les trois éléments des sections B sont construits sur la gamme diminuée, échelle idéale dans le contexte, pour les nombreuses tierces mineures qu'elle contient.

Aux mesures 29 et 30, la mélodie subit elle aussi les effets de la « contamination » en répétant la cellule de tierce mineure. Ces répétitions deviennent encore plus nombreuses aux mesures 33 et 34. Elles sont aussi marquées, depuis les mesures 29 et 30, d'une fusion momentanée de la ligne d'accompagnement et de la ponctuation à la basse. Il se dégage de cette fusion des traits rapides donnant un élan rythmique à la cellule de tierce mineure.

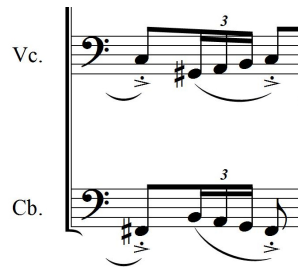


Figure 42: Traits rapides issus de la fusion de la ligne d'accompagnement et de la ponctuation à la basse (m. 30)

La transformation continue à s'opérer ainsi, les sections A devenant de plus en plus courtes et la tierce mineure devenant omniprésente dans les sections B. À la mesure 47, seules des tierces mineures sont entendues en répétitions, accompagnées du trait rapide à la basse. Les répétitions sont à ce moment accélérées jusqu'à être réduites à une seule note (*do#*).

### Quatrième mouvement

Le quatrième mouvement de *Transmigrations* est basé sur une expansion de l'harmonie. Une suite de dix accords, dont l'ambitus est de plus en plus large, agit comme fil conducteur structurel. Ces accords utilisent les notes du mode de *sol* mineur harmonique avec quarte augmentée, faisant un lien avec les mouvements précédents. La basse, à une exception près, descend conjointement en suivant les notes du mode, contribuant à l'effet d'expansion harmonique. La ligne supérieure évolue quant à elle en mouvement contraire ou oblique, par rapport à la basse.

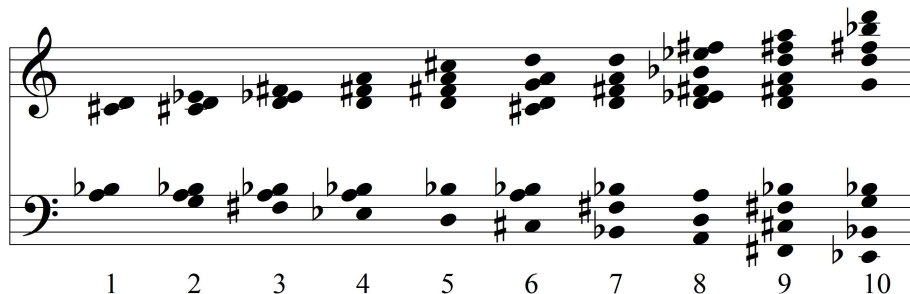


Figure 43: Suite d'accords en expansion harmonique

Transmigrations – Mouvement IV										
A (expansion harmonique)									Interlude (texture polytonale)	Coda
Accord 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	-
mm.1-8	9-14	15-19	20-26	27-30	31-34	35-38	39-42	43-44	47-50	57-64

Tableau 11: Structure formelle du quatrième mouvement de *Transmigrations*

C'est sur un ostinato rythmique que commence le dernier mouvement. Cet ostinato reprend le **do#** soutenu depuis la fin du mouvement précédent. De la mesure 13 à la mesure 26, il sera joué sur la note supérieure de chaque accord afin de souligner l'expansion harmonique.



Figure 44: Ostinato rythmique ouvrant le quatrième mouvement (mm. 1-2)

À la mesure 9, l'ostinato est momentanément interrompu pour laisser place à une superposition de rythmes en décélération, rappelant fortement le deuxième mouvement de la pièce. À la mesure 16, un court trait mélodique en double-croches fait son apparition. Ce trait, qui crée une tension rythmique lorsque opposé aux triolets de l'ostinato, servira aussi à installer un jeu rythmique à la mesure 20.

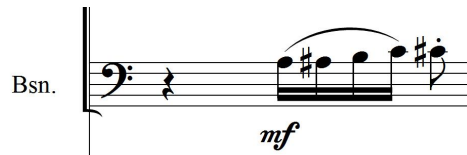


Figure 45: Trait en double-croches (m. 16)

Ainsi, de la mesure 20 à la mesure 26, trois éléments accentuent chacun un temps différent de la mesure. La basse marque les premiers temps d'un accent mélodique, le trait en double-croches accentue le deuxième temps en terminant sur ce dernier, tandis que des accords aux bois et aux cuivres accentuent le troisième temps de la mesure.

Un rappel du premier mouvement a lieu des mesures 27 à 30 par l'apparition d'une « bulle

sonore », alors que le trait en double-croches est utilisé pour soutenir le rythme. Un autre rappel du second mouvement suit presque immédiatement, à la mesure 32. Comme ce quatrième mouvement laisse entendre beaucoup d'éléments en très peu de temps, la réutilisation de matériel des mouvements précédents permet à l'auditeur de trouver des points de repères musicaux.

Une accalmie se fait ressentir à la mesure 35, mais l'élan vers l'avant reprend de plus belle avec le retour de l'ostinato à la mesure 39. Un autre jeu rythmique a lieu à cette mesure, cette fois par une différence dans la division d'unités de huit temps. Ainsi, les bois, à l'exception du basson, divisent les mesures 39 et 40, par l'accentuation sur le *fa#*, en deux groupes de quatre temps (4 + 4). Les accents aux violons et aux altos donnent l'impression d'une division en un groupe de deux temps et deux groupes de trois temps (2 + 3 + 3). Au basson, aux violoncelles et à la contrebasse, les silences sont placés de manière à donner une division en un groupe de trois temps, un groupe de deux temps, puis un autre groupe de trois temps (3 + 2 + 3).

L'interlude à la mesure 47 présente, pour la dernière fois de la pièce, tous mouvements réunis, la texture polytonale. Cette dernière apparition, à l'aboutissement de l'expansion harmonique et du crescendo, et tout juste avant la conclusion de la pièce, confirme l'importance musicale de cet élément. À la mesure 51, l'oscillation en tierces dans la partie supérieure de la texture est accélérée pour donner un élan vers la coda.

L'accord polytonal utilisé dans la coda contribue à garder, par ses dissonances fortes, le caractère dramatique du mouvement. La pièce se termine par un geste très tonal, sur une quinte *sol-ré* avec un *la* ajouté. La sonorité de cet accord final fait le pont avec les nombreux accords de quarte et quinte utilisés au cours de ce mouvement final.

### **Application de matériel tiré de la musique populaire**

Comme pour la première miniature pour piano, *Un Jardin japonais, la nuit*, je ne me suis pas inspiré directement de la musique populaire pour la composition de *Transmigrations*, mais son



influence est apparente dans mon langage, particulièrement dans la conception de l'harmonie. Le premier mouvement utilise une harmonie modale et polymodale dont l'inspiration réside dans le jazz modal. Une des caractéristiques de ce genre musical est l'association d'un mode heptatonique à chaque accord d'une pièce<sup>26</sup>. Par exemple, la succession d'accords **Fm7**, **D<sup>b</sup>7**, **Dm7** et **Fm7**, issue de *Cantaloupe Island*, de Herbie Hancock, pourrait utiliser les modes de *fa* dorien, *ré<sup>b</sup>* lydien dominant, *ré* dorien et *fa* dorien, respectivement<sup>27</sup>. Dans le premier mouvement de *Transmigrations*, les zones modales correspondent aux accords d'une pièce de jazz modal, où chacune est non seulement associée à un pôle, mais aussi à un mode spécifique, ou deux dans le cas des zones polymodales.

Ensuite, plusieurs accords polytonaux sont construits tels qu'on les conçoit en jazz, c'est-à-dire une superposition de deux accords de trois ou quatre sons, où l'accord supérieur correspond généralement à des extensions de celui de la partie inférieure. Les accords de la texture polytonale du premier, troisième et quatrième mouvements sont conçus selon ce principe, tout comme l'accord de la coda du quatrième mouvement.

Figure 46: Accords polytonaux et leur construction (les altérations de notes ne s'appliquent qu'à l'accord concerné)

Le quatrième mouvement utilise plusieurs accords en quintes et quartes, rappelant les *power chords* en musique populaire. Les *power chords* consistent en un intervalle de quinte ou de quarte pouvant être redoublé, et sont habituellement joués à la guitare électrique saturée<sup>28</sup>. La

<sup>26</sup> Waters, Keith, « Modes, Scales, Functional Harmony, and Nonfunctional Harmony in the Compositions of Herbie Hancock », *Journal of Music Theory*, vol. 49, n° 2, 2005, p. 335.

<sup>27</sup> Hancock, Herbie, *Cantaloupe Island*, standard jazz/rock, New Albany, J. Aebersold, 1978.

<sup>28</sup> Tagg, Philip: *Everyday Tonality II (towards a tonal theory of what most people hear)*, New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2014, p. 278.

forte présence d'harmoniques, due à la distorsion du signal sonore, donne à ces accords sans tierce une couleur majeure<sup>29</sup>. Ils ont également une sonorité très stable, puisque leur fondamentale est renforcée par la présence des harmoniques<sup>30</sup>. Utilisés dans la musique métal, le rock, le punk ou encore le grunge, les *power chords* sont associés à un son affirmé, dur, et même parfois brutal. Ce sont d'ailleurs ces caractéristiques que j'ai tenté de faire ressortir en utilisant des accords similaires aux *power chords* dans le quatrième mouvement, dont quelques exemples sont illustrés à la **Figure 45**, à la page 49. La disposition des voix dans ces accords joue un rôle prépondérant quant à leur sonorité : celles-ci sont disposées de manière à suivre l'ordre des partiels de la fondamentale de l'accord, contribuant à la renforcer.

La répétition et la périodicité sont des caractéristiques importantes de la musique populaire<sup>31</sup>. Elles se retrouvent autant au niveau mélodique, qu'harmonique, rythmique et formel. Les *riffs*, les boucles d'accords, les patrons rythmiques à la batterie ou la structure couplet-refrain en sont d'ailleurs des exemples probants. Ce sont aussi des caractéristiques que les compositeurs de l'école minimaliste américaine ont beaucoup exploité<sup>32</sup>. Comme eux, ce sont des aspects que j'ai explorés dans les troisième et quatrième mouvements de *Transmigrations*. Le troisième mouvement est d'ailleurs basé sur la répétition d'éléments et sur leur transformation à travers celle-ci. Aussi, comme dans une pièce de musique populaire, c'est la périodicité des sections de ce mouvement qui permet d'en comprendre la structure.

Dans le quatrième mouvement, les expansions harmoniques se font de manière assez régulière, permettant à l'auditeur de comprendre la structure du discours musical malgré les nombreux changements apportés au matériau. Aussi, les quelques jeux impliquant la périodicité des éléments contribuent grandement à l'intérêt rythmique du mouvement.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 280

<sup>31</sup> Rudent, Catherine, « Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, p. 22.

<sup>32</sup> Potter, Keith, « Minimalism », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40603>, consultée le 14 août 2017.

The image displays three systems of musical notation, each representing a different measure (21, 41, and 43). Each system contains staves for various instruments: Flute (Fl.), Horn (Hb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

- Measure 21:** The Flute, Horn, and Clarinet parts feature a chord marked *mf* (mezzo-forte), which is highlighted with a red box. The Bassoon part has a triplet of eighth notes marked *p* (piano). The Cor Anglais, Trumpet, and Trombone parts also have chords marked *mf* highlighted with red boxes.
- Measure 41:** The Horn, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, and Viola parts feature chords marked *mf*, all of which are highlighted with red boxes. The Viola part is marked *non iv.* (non-ivona).
- Measure 43:** The Flute, Horn, Clarinet, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso parts feature chords marked *f* (forte), all of which are highlighted with red boxes.

Figure 47: Accords imitant la sonorité des *power chords* (mm. 21, 41, 43)



## **Midi, la nuit**

**Durée :** 8 minutes

**Instrumentation :** basson solo

### **Contexte et intention**

*Midi, la nuit* est une commande de la bassoniste Ariana Pedrosa, avec qui j'ai pu travailler durant le séminaire de composition pour la scène. Celle-ci avait déjà dansé durant sa jeunesse et désirait collaborer avec moi afin de créer une pièce chorégraphiée pour basson solo. La pièce est inspirée d'un poème intitulé *Ariana, a mulher* (Ariana, la femme), de Vinicius de Moraes, poète et parolier brésilien. Elle a été créée le 24 mai 2017, à la salle Claude-Champagne.

La partie dansée de la pièce a été chorégraphiée par Ariana et moi-même pour le concert de création. Par contre, nous envisageons de travailler, avec une chorégraphe d'expérience pour l'améliorer et possiblement l'allonger.

Cette pièce est la première que j'ai composée pour un instrument monodique et soliste. J'ai voulu y explorer les divers modes de jeu au basson, en les intégrant à un discours musical très narratif.

### **Structure et analyse de la pièce**

La structure de *Midi, la nuit* est calquée sur celle du poème de Vinicius de Moraes. Essentiellement, le poème décrit le parcours onirique d'un homme qui recherche Ariana. Seul dans sa maison alors que retentissent les douze coups de minuit, la nature lui apparaît froide et morte. Il cherche par la suite Ariana dans la nature, chez les gens qu'il croise, dans la religion, puis il abandonne, voyant qu'il ne la trouvera pas. À ce moment, il constate qu'Ariana était tout ce temps en lui, et la nature lui apparaît désormais chaleureuse, pleine de lumière et de

vie. Il se réveille ensuite chez lui, alors que retentissent les douze coups de minuit.

La pièce est ainsi divisée en trois parties, la première reflétant l'ambiance glauque de la première partie du poème. La deuxième partie consiste en un développement du matériau musical, correspondant à la vaine recherche d'Ariana. La troisième partie rassemble l'ensemble des éléments musicaux développés dans la deuxième partie en une mélodie au caractère serein. La chorégraphie est calquée sur les trois parties de la pièce, l'interprète devant se déplacer à un emplacement différent sur la scène pour chaque partie.

<b>Midi, la nuit</b>									
Première partie			Deuxième partie			Troisième partie			
A	Interlude	Pont	B	Interlude	B'	C	Interlude	C'	Coda
mm. 1-23	24-25	26-28	29-43	44-50	51-95	96-101	102-103	104-108	109-116

Tableau 12: Structure formelle de *Midi, la nuit*

### **Première partie**

La pièce commence avec des bruits de clés imitant les aiguilles d'une horloge, élément important du poème. L'interprète fait, à ce moment, aux trois quarts dos au public et il est éclairé d'une lumière bleutée. À partir de la mesure 4, une longue lamentation en broderies glissées se fait entendre et s'animera peu à peu jusqu'à la deuxième partie. Les broderies, d'abord en quarts de ton, se font par oscillations qui accélèrent jusqu'à une broderie en demi-ton, puis décélèrent en revenant au quart de ton. Les variations de vitesse et d'amplitude de la broderie sont conçues afin d'être souples et progressives, reflétant le caractère organique de la nature froide et morte qui envahit le personnage du poème. De plus, le son filé demandé - un son moins plein et moins présent que le son ordinaire - contribue au caractère glauque de cette section.

Des élans en notes détachées, provenant du registre plus grave, viennent à l'occasion perturber la lamentation, annonçant le conflit intérieur imminent du personnage. Ces élans forment généralement des intervalles de septième majeure, renversement du demi-ton, intervalle très

utilisé jusqu'à présent. À cet effet, toute la section A emploie le troisième mode de Messiaen, qui contient six demi-tons.



Figure 48: Élans dans le registre médium-grave (mm. 15 et 16)

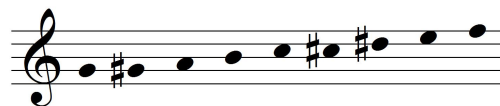


Figure 49: Troisième mode de Messiaen

À la mesure 19, l'intensité monte d'un niveau par l'atteinte d'un nouveau sommet mélodique et l'ajout d'un trille timbral en accélération, élément qui aura une grande importance dans la deuxième partie de la pièce. À ce moment, l'interprète doit se lever de sa chaise, signalant l'arrivée imminente de la deuxième partie et des bouleversements qu'elle implique. Un court interlude, à la mesure 24 permet le déplacement de l'interprète au centre de la scène.



Figure 50: Trille timbral (m. 19)

Le pont, à la mesure 26, reprend la note la du début de la pièce, cette fois en trille timbral, signe que des changements sont amorcés et que le matériau musical est en évolution. Les élans dans le médium-grave se font également plus insistants, faisant monter la tension pour atteindre la deuxième partie.

## Deuxième partie

La première section B fait une synthèse des éléments musicaux présentés précédemment, dans une ambiance beaucoup plus agitée. Les élans en septièmes sont combinés au trille timbral, une note grave accentuée marquant le premier temps des mesures, dont le mètre change fréquemment. La note trillée est parfois ornementée d'un portamento d'un demi-ton vers le haut, faisant le lien avec les broderies du début de la pièce.

L'interlude à la mesure 44 reprend la lamentation de la première partie. Cependant, les intervalles de la broderie sont agrandis et le rythme plus affirmé, donnant lieu à un motif chromatique. Ce motif important de la pièce s'intégrera au sein des autres éléments musicaux, puis sera utilisé pour former la mélodie à la troisième partie. Il est basé lui aussi sur le troisième mode de Messiaen.



Figure 51: Motif chromatique (mm. 44-45)

À la mesure 59, un autre motif, à sonorité diatonique, est entendu pour la première fois. Il s'agit à cet endroit d'une version écourtée d'un motif de la mélodie à la troisième partie. Les morceaux de la mélodie sont ainsi ajoutés un à un, mais tous entremêlés et présentés de manière à faire partie du développement musical. Les arpèges, aux mesures 59 et 60 sont une variation, en articulation *legato*, des élans en septièmes de la première partie. Ils serviront eux aussi à construire la mélodie de la troisième partie.



Figure 52: Motif diatonique écourté (m. 59).



Figure 53: Motif diatonique en version originale (m. 83).

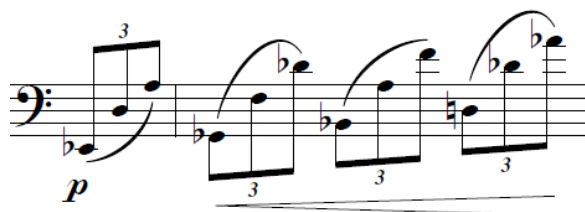


Figure 54: Arpèges constituant une variation en *legato* des élans de la première partie (mm. 59-60).

L'intensité musicale croît jusqu'à atteindre un sommet à la mesure 88, où retentissent des sons multiphoniques sur la note *mi*. Ces sons, joués fortissimo, font référence à un moment du poème où le protagoniste, dans un dernier élan de désespoir, crie « Ariana! » vers le ciel.



### Troisième partie

Pour cette partie, l'interprète est placé à l'avant de la scène, légèrement côté jardin. Cette position d'ouverture de l'interprète vers le public vise à traduire l'ouverture mentale et émotionnelle du protagoniste du poème. Une mélodie, dont les fragments ont été entendus dans le développement, est l'élément central de cette troisième partie. Il s'agit d'une mélodie modale, d'abord en *si<sup>b</sup>* lydien. La note caractéristique du mode, *mi*, a été jouée avec insistance à la fin de la section précédente et agit ici en tant que note pivot de l'ambiance toute entière. Afin qu'elle puisse jouer son rôle structurel important, la note *mi* est accentuée en étant la première note en valeur longue de la mélodie.

Il est intéressant de constater comment les différents fragments de la mélodie s'intègrent dans cette dernière. Tout d'abord, l'arpège initial est issu de la transformation des élans en septièmes de la première partie de la pièce. Le motif chromatique est présenté une première fois dans sa forme originale à la mesure 97, mais une de ses notes est octaviée vers le bas à la mesure 99, changeant complètement sa courbe mélodique. Ce changement donne lieu à un saut mélodique très expressif qui deviendra un élément important de la mélodie. Le motif diatonique apparaît pour la première fois dans sa version entière à la mesure 100, bien que certains passages de la mélodie laissent entendre sa version écourtée. Finalement, l'appoggiature du *mi* se résolvant au *fa* peut facilement être associée aux broderies de la première partie de la pièce.

Figure 55: Intégration des motifs dans la mélodie (mm.98-101)

Les élans de septièmes transformés sont encadrés de rouge, l'appoggiature rappelant les broderies, de bleu, le motif chromatique avec note octaviée, de vert, et le motif diatonique original et écourté, de violet.

Un bref interlude, à la mesure 102, rappelle l'ambiance de la première partie par l'utilisation de glissandos sur un intervalle d'un demi-ton. La mélodie se poursuit ensuite à la mesure 104 avec un caractère légèrement plus dramatique, sur un pôle de *do#*. Le mode lydien de *si<sup>b</sup>* revient à la mesure 106, tandis que le mode de *ré* lydien est utilisé pour la coda, jusqu'à la fin de la pièce. Le mode lydien est utilisé dans cette partie pour sa couleur lumineuse, que lui procure son quatrième degré haussé, par rapport à la gamme majeure. La pièce se termine comme elle a commencé, à l'instar du poème, laissant entendre les bruits de clés imitant une horloge.

### **Application de matériau tiré de la musique populaire**

Il y a dans *Midi, la nuit* plusieurs éléments musicaux dont l'inspiration provient de la musique populaire. Les broderies glissées de la première partie de la pièce constituent le premier de ces éléments. Je désirais exprimer musicalement la solitude du personnage dans le poème et sa mélancolie. J'ai alors pensé au blues, qui exprime souvent des sentiments de cet ordre<sup>33</sup>. Ce genre musical est entre autres caractérisé par l'emploi fréquent d'inflexions microtonales, dont je me suis grandement inspiré pour les broderies<sup>34</sup>.

Ensuite, l'idée d'utiliser un trille timbral en accélération provient de la musique populaire électronique. Ce genre musical utilise fréquemment des filtres acoustiques et des oscillateurs pour faire varier le timbre d'un son. La *wobble bass*, caractéristique du *dubstep*, constitue un bon exemple d'oscillation timbrale à vitesse variable. Dans *Midi, la nuit*, l'accélération de l'oscillation est utilisée pour créer de la tension, principe aussi utilisé dans le deuxième mouvement de *Transmigrations*.

Troisièmement, la dernière partie de la pièce utilise une disposition d'accords typiques de la musique pop et du jazz. L'arpège entamant la mélodie, à la mesure 96, dessine un accord de **Fmaj7** sans tierce, sur une basse de *si<sup>b</sup>*. À la mesure 104, on peut entendre un accord de **G#**

---

<sup>33</sup> Oliver, Paul, « Blues », *Grove Music Online*, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article\\_citations/grove/music/03311](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_citations/grove/music/03311), consultée le 16 août 2017.

<sup>34</sup> *Ibid.*

sans quinte sur basse de *do*#, et à la mesure 109, un accord de **A<sub>maj</sub>7** sans tierce sur une basse de *ré*. Cette disposition, plaçant un accord du cinquième degré sur une basse du premier degré (V/I) est assez commune en musique populaire et jazz.

Finalement, l'enchaînement des modes dans la troisième partie suit un principe de l'harmonie modale non-fonctionnelle des musiques populaire et jazz. Ce principe veut que dans une succession de deux accords classés associés à un même pôle, celui appartenant au mode comprenant davantage d'intervalles majeurs et justes par rapport au pôle sera entendu comme une résolution. Ainsi, un accord issu du mode ionien d'un pôle *x* sera entendu comme une résolution par rapport à un accord issu du mode phrygien du même pôle. À titre d'exemple, un accord de **C<sub>maj</sub>7** (issu de *do* ionien) sera entendu comme une résolution lorsque précédé d'un accord de **B<sup>b</sup><sub>m</sub>9** (issu de *do* phrygien). J'ai appliqué ce principe plus largement dans *Midi, la nuit*, afin qu'il régisse les pôles modaux de la mélodie. À partir de la mesure 104, les pôles s'enchaînent pour suivre une progression tendant vers un mode de plus en plus diésé, et par extension, lumineux. Le principe de résolution expliqué précédemment est appliqué dans le passage de *si<sup>b</sup>* lydien (équivalent à *ré* éolien) à *ré* lydien.

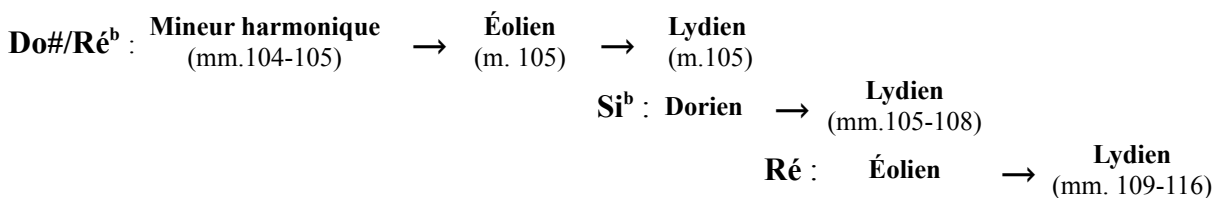


Figure 56: Parcours des pôles modaux dans *Midi, la nuit* (mm. 104-116)



## **Raconte-moi Montréal**

**Durée :** 25 minutes

**Instrumentation :** ensemble Orff (ensemble de flûtes-à-bec sopranos et altos, chœur d'enfants, xylophones basses, altos et sopranos, métallophones altos et sopranos, carillons, percussions).

### **Contexte et intention**

*Raconte-moi Montréal* est un conte musical ayant été présenté par les élèves de l'école F.A.C.E. le 16 juin 2017, à l'église Saint-Jean-Baptiste. Le spectacle, s'inscrivant dans le cadre du 375<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de la ville de Montréal, visait à en retracer l'histoire et à souligner l'apport des diverses communautés culturelles à son développement. Au total, neuf pièces de musique ont été jouées par des élèves de deuxième et troisième années, chacune étant associée à une communauté culturelle différente.

C'est par le concours de résidences en composition de la Faculté de musique que j'ai pu participer au projet de l'école F.A.C.E. Je n'avais jamais, jusque-là, écrit de musique pour des enfants, ni pour ensemble Orff, mais cela me semblait un défi intéressant à relever. J'ai tout de même été étonné de constater les nombreuses contraintes que cela comportait. La musique devait convenir, au niveau technique, à des enfants de sept à neuf ans, et elle devait aussi être suffisamment simple et répétitive pour qu'ils puissent la jouer par cœur au concert. D'un autre côté, je désirais que la musique demeure captivante et que les enfants découvrent des sonorités et des techniques nouvelles en la jouant. Une autre difficulté résidait dans le peu de familiarité que j'avais avec les sonorités des musiques amérindienne, juive et irlandaise, alors que je devais composer des pièces qui en présenteraient les caractéristiques principales. Comme c'est le genre d'obstacle fréquemment rencontré par les compositeurs de musique de films, j'ai perçu cela comme une occasion d'apprendre le métier. Malgré les nombreuses contraintes qu'un tel projet comporte, celui-ci s'est très bien déroulé et les professeurs étaient ravis de notre collaboration.

## Analyse et structure des pièces

Chacune des neuf pièces de *Raconte-moi Montréal* est structurée de manière simple et comprend généralement de deux à trois sections différentes. Il arrive souvent que les sections soient répétées afin de faciliter la mémorisation. Étant donné que les pièces diffèrent beaucoup d'une à l'autre, puisqu'elles sont associées à des époques ou des communautés culturelles précises, elles débent souvent par une introduction, afin d'installer une nouvelle ambiance.

N°	Titre de la pièce	Caractéristiques	Structure
1	Pastorale	- Musique pastorale évoquant l'arrivée des colons français et la fondation de Montréal. - Présentation du motif <i>Montréal</i>	Introduction A, B, A', B' Coda
2	Marguerite-Bourgeoys	- Semblable à une comptine que les enfants apprennent à l'école. - Basé sur la chanson <i>À la claire fontaine</i> ,	Introduction [:A, B:] x2, C, A, B Coda
3	Les Tambours des ancêtres	- Inspirée de la musique amérindienne - Utilisation de bruits corporels et imitation des sons de la nature (vent, animaux, pluie) - Utilisation d'un tambour et d'un <i>shaker</i>	Introduction A, B, A, B Coda
4	Gigue irlandaise	- Inspirée de la musique irlandaise - Utilisation d'un tambourin sans cymbalettes afin d'imiter le <i>bodhrán</i> <sup>35</sup>	Introduction A, A', B, C, A, A' Coda
5	Willie Eckstein (Ragtime)	- Inspirée du ragtime et du jazz du début du XX <sup>e</sup> siècle	Introduction [:A, B:] x5, C, [:A, B:] x2 Coda
6	Boum Tico-Tac	- Arrangement et assemblage des chansons <i>Tico, tico</i> , popularisée par Alys Robi et <i>Boum!</i> de Charles Trenet	Introduction [: A, B, C, B:] x2 Coda
7	Klezmer on the Main	- Inspirée de la musique klezmer - Pour flûtes-à-bec seulement	A, B, C, A, A', A, B
8	Medley d'une époque	- Musique minimaliste contemporaine - Rappel des thèmes des pièces précédentes	Introduction A, B, A, C, A, D, A, E, A
9	Enfants de l'île	- Présence d'une partie de <i>beatbox</i> , élément caractéristique du <i>hip-hop</i>	Introduction A, B, [: C :]x4 Coda

Tableau 13: Liste des pièces de *Raconte-moi Montréal*, de leurs caractéristiques principales et de leur structure formelle

Afin d'unifier les pièces malgré leurs genres musicaux très différents, j'ai décidé d'utiliser un

<sup>35</sup> Le *bodhrán* est un tambour sur cadre joué avec un bâtonnet et utilisé dans la musique irlandaise

motif de trois notes basé sur un l'indicatif sonore du métro de Montréal. Ce choix me semblait très approprié pour trois raisons : l'indicatif sonore du métro est une signature sonore de Montréal, il est connu d'une grande partie de la population montréalaise et il est musicalement simple et flexible. Ainsi, le motif *Montréal* m'a servi de base pour la composition de plusieurs des pièces.



Figure 57: Motif *Montréal*

Pastorale, section A, mélodie, m. 9



Willie Eckstein (Ragtime), introduction, mm. 1-3



Gigue irlandaise, section C, mélodie, mm. 83-87



Figure 58: Exemples d'utilisation du motif *Montréal*

Des instruments de percussion ont été utilisés dans certaines pièces afin de leur donner une couleur caractéristique. Par exemple, un tambour et un *shaker*, évoquant les instruments musicaux des Premières Nations, ainsi que des percussions corporelles, ont été utilisés dans

*Les Tambours des ancêtres*<sup>36</sup>. Un tambourin sans cymbalettes joué avec un maillet a été utilisé dans la *Gigue irlandaise*, pour imiter le *bodhrán*. La pièce finale, *Enfants de l'île*, contient une partie de *beatbox*, pour ajouter un élément caractéristique du *hip-hop*, mais cette partie a finalement été jouée à la batterie lors du concert.

Au niveaux harmonique et mélodique, les pièces emploient généralement une combinaison de modalité et de tonalité. La plupart des accords sont construits en tierces, mais varient dans leur disposition. Certaines dispositions, à sonorités typiques du jazz et de la musique populaire modernes ont été utilisées dans *Pastorale*, *Gigue irlandaise* et *Enfants de l'île*, tandis que l'on peut retrouver des dispositions en *clusters* dans *Les Tambours des ancêtres*, *Medley d'une époque* et *Enfants de l'île*.

Figure 59: Exemples de dispositions d'accords typiques du jazz et de la musique populaire modernes dans *Pastorale*, *Gigue irlandaise* et *Enfants de l'île*

Afin de faciliter l'apprentissage des pièces par les élèves, l'emploi de boucles, d'ostinatos, de séquences d'accords et d'imitations était à privilégier. Certaines pièces comme *Pastorale* et *Marguerite-Bourgeois* utilisent des imitations mélodiques dans l'accompagnement, celui-ci formant un contrepoint avec la mélodie principale.

<sup>36</sup> Nettle, Bruno *et al.*, « Native American music », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2251909>, consultée le 18 août 2017.



Dans *Pastorale* et *Les Tambours des ancêtres*, des techniques de jeu particulières à la flûte ont servi à rendre des effets sonores comme des imitations d'oiseaux et du vent. Des percussions corporelles, apportant un aspect ludique et un effet d'ensemble de percussions ont aussi été utilisées dans *Les Tambours des ancêtres*.

5

Vx. *mf*

1. La voix de Mar - gue - rit' touch' les coeurs  
 2. La vie de Mar - gue rit, est pas - sion.  
 3. Les an - nées ont pas - sées Mar - gue - rit'

Mét. *mf*

Xylos AS *mf*

Xylos B *mf*

8

Figure 60: Accompagnement en imitations mélodiques dans *Marguerite-Bourgeoys* (mm. 5-6)

### Application de matériel tiré de la musique populaire

La nature des pièces de *Raconte-moi Montréal* les rendaient très propices à l'utilisation de matériel musical tiré de la musique populaire. Ainsi, l'intégration de boucles d'accords, d'ostinatos, et l'emploi de structures simples et répétitives étaient tout-à-fait adéquats, et même nécessaires pour la composition des pièces. La manière dont j'ai utilisé ces éléments typiques de la musique populaire s'apparente à celle de l'école minimaliste américaine.

Malgré la simplicité structurelle des pièces, je désirais qu'elles soient riches aux niveaux harmonique et textural. Aussi, bien que plusieurs pièces fassent référence au passé, je souhaitais qu'elles demeurent actuelles dans leur sonorité. De cette manière, la musique constituerait plutôt un regard moderne vers le passé qu'un réel retour dans le temps. À cette fin, j'ai utilisé des harmonies typiques de la musique jazz et populaire actuelles, telles que des accords de septième, de neuvième et à notes ajoutées, ainsi que dispositions en *clusters*.

L'utilisation d'harmonie modale et d'enchaînements harmoniques non-fonctionnels contribuent aussi à procurer un caractère actuel à la musique de *Raconte-moi Montréal*. Évidemment, il m'aurait été possible de puiser dans d'autres sources pour donner un caractère actuel aux pièces, mais le recours à la musique populaire avait l'avantage de les rendre accessibles. L'accessibilité de la musique était ainsi une considération importante pour moi : je désirais que les enfants puissent se retrouver dans la musique et y reconnaître des éléments, malgré qu'elle soit une nouveauté pour eux.

Finalement, le mélange des différents genres musicaux dans les pièces de *Raconte-moi Montréal* résulte en une hybridation entre musique savante et musique populaire. La dernière pièce du concert, *Enfants de l'île*, est un exemple probant de cette démarche, rassemblant des éléments de la musique classique minimaliste, du jazz et du *hip-hop*.

## Conclusion

L'analyse de mes pièces démontre la nature des éléments empruntés à la musique populaire et la manière dont ils sont appliqués à mon langage musical. D'abord, la musique populaire constitue souvent un point de départ à mes compositions. *In The Sandbox*, par exemple, fait référence à une figure importante de la musique populaire, tandis que ce sont des timbres et des sonorités spécifiques de la musique électronique qui m'ont servi d'inspiration pour *Synesthesia* et *Midi, la nuit*.

Ensuite, il est clair que ma manière de disposer et d'enchaîner les harmonies est inspirée du jazz moderne. La plupart des harmonies, dans mes pièces, sont construites en tierces, contiennent des extensions ou des notes ajoutées, et il arrive qu'elles soient polytonales. L'association d'une échelle modale spécifique à une harmonie, comme il se fait en jazz modal, est également un trait important de mon langage musical.

Au niveau formel, il m'arrive fréquemment d'avoir recours à des boucles et des séquences d'accords répétées, éléments importants en musique populaire. Comme c'est le cas dans *Transmigrations*, ces éléments périodiques sont généralement utilisés de manière à souligner un processus de transformation progressive, à la manière des compositeurs de l'école minimaliste américaine.

Bien que plusieurs influences de la musique populaire soient présentes dans mon langage, celles-ci sont amalgamées à celle des compositeurs de musique classique tels que Stravinski, Bartók, Takemitsu, Ligeti ou Adams. Ce mélange d'influences a pour résultat de situer les éléments empruntés à la musique populaire hors de leur contexte habituel, donnant lieu à un langage hybride entre musique populaire et savante. Cette hybridation des genres contribue selon moi à rendre ma musique accessible, et ma connaissance approfondie des langages populaires et classiques font de moi un compositeur versatile. Il s'agit là d'une qualité importante, selon moi, surtout dans le domaine de la musique de films, qui m'intéresse particulièrement.

Mes études à la maîtrise m'ont d'ailleurs donné l'occasion de m'initier à ce domaine, en me permettant de composer la musique de *Genesis*, un court-métrage d'animation. Ce projet fut particulièrement enrichissant, en ce qu'il ne se limitait pas à la composition et comprenait l'enregistrement, en studio, de la musique. Ce fut une occasion pour moi de travailler avec les interprètes et de vivre la réalité du métier de compositeur pour l'image.

Ainsi, le travail avec les interprètes m'a énormément appris durant la maîtrise. Ce travail s'est fait dans plusieurs contextes – musique de danse, musique pour orchestre, musique pour soliste – chacun présentant ses propres contraintes et requérant des solutions différentes aux difficultés rencontrées. Cette variété d'expériences a été très profitable, me permettant en même temps de rencontrer des gens avec qui collaborer après mes études.

Finalement, mes études à la maîtrise m'ont permis, à travers les multiples projets auxquels j'ai participé, d'avoir un avant-goût très représentatif du métier de compositeur. C'est en grande partie grâce à ces projets que j'ai pu acquérir l'expérience et la confiance nécessaires à la poursuite de ma carrière en composition.

## Bibliographie

- « Battle Symphony », dans Michael Kennedy (éd.), *The Oxford Dictionary of Music*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e954>, consultée le 18 juillet 2017.
- Beetem Acker, Anne, « Chiptunes », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/L2293962>, consultée le 27 juillet 2017.
- Blendell, Brendan, *Harmony and Syntax in Contemporary Pop Music*, Vassar College Department of Music, 2015.
- Caltabiano, Ronald, « Mackey, Steven », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47034>, consultée le 18 juillet 2017.
- Centre de Musique Canadienne, *Nicole Lizée - Death to Kosmische*, <https://www.musiccentre.ca/fr/node/74026>, consultée le 21 juillet 2017
- Dayal, Geeta, « Dubstep », *The Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2235037>, consultée le 27 juillet 2017
- Dean, Britten, « That 'Howling' Music. Japanese Hogaku in Contrast to Western Art Music », *Monumenta Nipponica*, vol. 40, no2, 1985, p. 147-162.
- Emerson, Caryl et Robert William Oldani, *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations*, Cambridge University Press, 2006, p.41.
- Everett, Walter, « Making Sense of Rock's Tonal Systems », *Music Theory Online*, vol. 10, n°4, décembre 2004, [http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w\\_everett.html](http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett.html), consulté le 10 juillet 2017.
- Ferland, Richard, *Harmonie-Jazz : une approche didactique*, Centre collégial de développement de matériel didactique, Montréal, 2004.
- Fuimara, Anthony, notes de programme du Festival Automne Varsovie 2003 pour Tristan Murail, *Vampyr!*, 2003, *Ressources.IRCAM*, <http://brahms.ircam.fr/works/work/10719/>, consultée le 18 juillet 2017.

- Griffiths, Paul, « Messiaen, Olivier », *The Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18497>, consultée le 15 août 2017.
- Hancock, Herbie, *Cantaloupe Island*, standard jazz/rock, New Albany, J. Aebersold, 1978.
- Hunt, John, « We Will Rock You : Welcome To The Future. This is Synthwave », *L'Étoile Magazine*, 9 avril 2014, <http://www.lettoilemagazine.com/2014/04/09/we-will-rock-you-welcome-to-the-future-this-is-synthwave/>, consultée le 27 juillet 2017.
- IRCAM-Centre Pompidou, « Fausto Romitelli », 5 décembre 2012, *Ressources.IRCAM*, <http://brahms.ircam.fr/fausto-romitelli>, consultée le 18 juillet 2017.
- Lizée, Nicole, *Nicole Lizée*, <http://www.nicolelizée.com/works/>, consultée le 21 juillet 2017
- Lizée, Nicole, *Ringer*, Montréal, Centre de Musique Canadienne, 2009.
- McDonald, Chris, « Exploring Modal Subversions in Alternative Music », *Popular Music*, Vol. 19, No. 3 (Oct., 2000), pp. 355-363
- Middelton, Richard, « 'Play It Again Sam': Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music » *Popular Music*, Vol. 3, Producers and Markets (1983), pp. 235-270
- Nettl, Bruno *et al.*, « Native American music », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2251909>, consultée le 18 août 2017.
- Oliver, Paul, « Blues », *Grove Music Online*, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article\\_citations/grove/music/03311](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_citations/grove/music/03311), consultée le 16 août 2017.
- Potter, Keith, « Minimalism », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40603>, consultée le 14 août 2017.
- Robinson, J. Bradford, « Riff », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23453>, consultée le 31 juillet 2017.
- Rudent, Catherine, « Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, p. 21-28.
- Tagg Philip, « Analysing Popular Music : Theory, Method and Practice », *Popular Music*, vol. 2, p. 37-68, 1982.
- Tagg, Philip: *Everyday Tonality II (towards a tonal theory of what most people hear)*, New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2014.

Tarnopolsky, Matias, « Asyla, Thomas Adès », *Ressources.IRCAM*,  
<http://brahms.ircam.fr/works/work/21709>, consultée le 21 juillet 2017.

Waters, Keith, « Modes, Scales, Functional Harmony, and Nonfunctional Harmony in the Compositions of Herbie Hancock », *Journal of Music Theory*, vol. 49, n° 2, 2005, p. 333-357.

Webster, James et Georg Feder, « Haydn, Joseph », <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44593>, consultée le 18 juillet 2017.

Whitehouse, Richard, notes pour György Ligeti, *Etudes : Livres I et II*, Idil Biret (piano), 1 disque compact, Naxos, n° 8.555777, 2003.