

Université de Montréal
Faculté de Musique

Cycle de pièces sur le sentiment collectif et la conscience historique

par Jean-Christophe Arsenault

Mémoire présenté à la Faculté de musique
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en musique – composition et création sonore

Mai, 2019

©Jean-Christophe Arsenault, 2019

Résumé

Dans ce mémoire sera présenté un cycle conceptuel de six pièces pour ensembles variés gouvernées par deux thématiques principales: le sentiment collectif et la conscience historique. La démarche est d'évoquer ces thèmes et leurs sous-thèmes respectifs par tous les moyens possibles dans le contexte donné par chaque pièce. Ainsi, l'analyse révélera comment les textes sur lesquels la musique est basée servent à provoquer une réflexion sur les thèmes et comment le lien avec la musique circonscrit la réception du message aux sujets connexes aux thématiques choisies. L'objectif est que la musique crée un contact entre les interprètes et l'auditoire pour les amener à s'appropriier le message qu'ils perçoivent à travers les œuvres et qu'elle canalise les interprétations possibles pour qu'elles soient en ligne avec les thèmes. De plus, il sera examiné comment des procédés extra-musicaux invitent l'auditoire à se sentir interpellé par les œuvres, soit par sa participation, soit par l'interdisciplinarité qui débloque de nouveaux canaux pour stimuler son écoute. La démarche créatrice dans son ensemble vise à être cohérente avec les thèmes choisis, parfois simplement en tant que prise de position en relation aux styles abordés. Par exemple, l'omniprésence de procédés issus de la musique folklorique et d'emprunts à différents sous-genres de musique *metal*, le choix des auteur.es et un hommage assumé à Claude Vivier servent à situer l'œuvre dans notre contexte historique actuel en relation à l'histoire précédente et à aiguïser la conscience que nous appartenons à une communauté, en plus de questionner ce que cela implique.

Les pièces seront traitées en un chapitre par œuvre : *Les poules à Jenny*, *Joco musicam ergo sum*, *Poussière de cèdre*, *Résonances*, et *Je ne suis pas née pour servir un mâle*.

Mots-clés : Composition, interdisciplinaire, folklore, histoire, collectivisme.

Abstract

This memoir will present a conceptual cycle of six pieces for different ensembles governed by two main themes: the collective sentence and historical consciousness. The procedure of the research is to evoke these themes and their respective sub-themes through the means possible in the context given by each piece. Therefore, the analysis will reveal how the texts upon which the music is based are used to provoke a reflection on the treated subjects and how the link with the music limits the reception of the message to the chosen subjects. The objective is for the music to channel a direct contact between the performers and the audience to bring them to appropriate themselves the message they perceive in the works, but to orient those reflections on the chosen subjects. Furthermore, the research will examine how extra-musical processes invite the audience to feel engaged by the works, either by their participation or by their interdisciplinarity which unlocks new channels to stimulate listening. The entire creative process aims to be coherent with the subjects, sometimes simply by taking position in relation to the themes discussed. For example, the omnipresence of characteristics of traditional music, the imitation of different subgenres of *metal* music, the choice of authors and a deliberate tribute to Claude Vivier help situate the work in our current historical context in rapport to previous history and to sharpen the consciousness that we belong to a given community, questioning what that implies.

The pieces will be treated as one chapter per work: *Les poules à Jenny*, *Joco musicam ergo sum*, *Poussière de cèdre*, *Résonances*, and *Je ne suis pas née pour servir un mâle*.

Keywords : Composition, interdisciplinarity, folklore, history, collectivism.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des tableaux.....	v
Liste des figures.....	vi
Liste des abréviations.....	viii
Liste des documents spéciaux.....	ix
Partitions.....	ix
Enregistrements.....	ix
Remerciements.....	xi
Introduction.....	xiii
Les thématiques directrices.....	xiii
Le sentiment collectif.....	xiii
La conscience historique.....	2
Le choix des auteur.es.....	3
Présentation sommaire des pièces.....	4
L'ordre des œuvres au sein du cycle.....	5
Le rapport aux antécédents.....	7
Les éléments stylistiques récurrents.....	8
Chapitre 1. Analyse de <i>Les poules à Jenny</i>	11
Présentation.....	11
Forme.....	12
Harmonie.....	13
Section A. Les compressions et dilatations.....	13
Section B. Harmonie par ajout de fréquence.....	21
Section C. Polymodalité.....	23
Finale. Récapitulation.....	24
Orchestration.....	25
Rythme.....	26
Conclusion.....	27

Chapitre 2. Analyse de <i>Joco musicam ergo sum</i>	29
Présentation.....	29
La forme.....	29
Le texte.....	31
La citation à Pimeä de Moonsorrow	34
L’harmonie, les textures vocales et le rapport au texte.....	36
Conclusion	43
Chapitre 3. Analyse de <i>Poussière de cèdre</i>	45
Présentation.....	45
Le texte.....	46
Forme	48
Le rapport entre texte en musique.....	49
Réception de l’œuvre par le chœur pour lequel elle était destinée	51
La scie sur planche de cèdre	53
L’odeur de poussière de cèdre	54
Conclusion	55
Chapitre 4. Analyse de <i>Résonances</i>	57
Présentation.....	57
Les déplacements et comment ils servent l’esprit de l’œuvre	57
Le rôle de la direction musicale	59
Le texte.....	61
Conclusion	62
Chapitre 5. Analyse de <i>Je ne suis pas née pour servir un mâle</i>	63
Présentation.....	63
Le texte.....	64
<i>Metal</i> avant le temps	67
Les transformations mélodico-rythmique.....	69
Conclusion	74
Conclusion	77
Bibliographie.....	78
Discographie	80

Liste des tableaux

Tableau 0.1 Information sommaire sur les pièces

Tableau 0.2 Courbe de dynamisme du cycle

Tableau 1.1 La forme

Tableau 1.2 Les rapports de compression et dilatation de l'accord générateur

Tableau 1.3 Ajout de fréquence du premier accord

Tableau 2.1 La forme de *Joco musicam ergo sum*

Tableau 2.2 Texte et traduction française du refrain et d'une strophe de la chanson *Pimeä*

Tableau 3.1 Forme de Poussière de cèdre

Tableau 4.1 Champ sémantique

Liste des figures

Figure 0.1 Ligne de basse doublée à la quinte juste.

Figure 0.2 Substitutions modales d'un accord de do mineur en do

Figure 1.1 *Jenny's chickens*, musique traditionnelle irlandaise

Figure 1.2 Analyse spectrale en *black midi*

Figure 1.3 *Black midi* dépouillé

Figure 1.4 Accord générateur

Figure 1.5 Hauteurs de la mélodie d'un extrait du *Reel des soucoupes volantes*

Figure 1.6 Accords générés par *Open music*

Figure 1.7 Patch de compression et dilatation d'accords d'après le profil de la mélodie

Figure 1.8 À l'intérieur du omloop

Figure 1.9 Licence par rapport à l'algorithme

Figure 1.10 Ajout de fréquence en cascade

Figure 1.11 Accord ornemental par ajout de fréquence aux mesures 44-45

Figure 1.12 Variations de la cellule motivique

Figure 1.13 Mélodie du *reel* transformée et transposée

Figure 1.14 Étalement des durées sur le modèle des hauteurs

Figure 1.15 Entrées des notes selon la série Fibonacci

Figure 2.1 Indication de danser librement et citation à Pimeä

Figure 2.2 Substitutions modales et accords suspendus

Figure 2.3 Contrepoint aboutissant sur un unisson

Figure 2.4 Accord à la mesure 18

Figure 2.5 La ritournelle à la mesure 22

Figure 2.6 Substitution modale avec le cinquième degré abaissé

Figure 3.1 Les traits de scie

Figure 4.1 La turlutte improvisée collectivement

Figure 4.2 Appel du ou de la chef.fe de chœur

Figure 5.1 « Astheure que t'es député »

Figure 6.1 Premier riff

Figure 6.2 Variation 1 du riff

Figure 6.3 Variation 2 du riff

Figure 6.4 Variation 3 : Les anapestes

Figure 6.5 Montée exponentielle

Figure 6.6 Canon exponentiel

Liste des abréviations

A. : Alto

Acc. : Accordéon

Bsn. : Basson

Cl. : Clarinette

Fl. Flûte

Gtr. : Guitare

Hbt. : Hautbois

Mes. : Mesure

Midic. : Midicent

Perc. : Percussions

Pno. : Piano

SATB : Soprano, alto, ténor et basse¹

Sax. : Saxophone

Tbn. : Trombone

Tpt. : Trompette

Vc. : Violoncelle

Vln. : Violon

¹ Par convention, je n'ai pas mis de points à SATB, mais il s'agit tout de même d'une abréviation et non d'un sigle.

Liste des documents spéciaux

Partitions

- *Les poules à Jenny*, pièce pour ensemble de solistes. 36 pages, 2018.
Fichier : Arsenault_Jean-Christophe_LesPoulesàJenny_partitions.pdf
Format : 11" X 17"
- *Joco musicam ergo sum*, pièce pour ensemble vocal et piano. 12 pages, 2018
Fichier : Arsenault_Jean-Christophe_Jocomusicamergosum_partitions.pdf
Format : 8½" x 11"
- *Poussière de cèdre*, pièce pour chœur, clarinette en *si* bémol, basson, piano, percussions et violoncelle. 10 pages, 2018
Fichier : Arsenault_Jean-Christophe_PoussièredeCèdre.pdf
Format : 11" X 17"
- *Résonances*, pièce pour chœur, violon, accordéon et guitare *DADGAD*. 18 pages, 2019
Fichier : Arsenault_Jean-Christophe_Résonances_partitions.pdf
Format : 8½" x 11"
- *T'en souviens-tu, Godin ?*, pièce pour chœur *a capella*. 6 pages, 2014.
Fichier : Arsenault_Jean-Christophe_T'ensouviens-tugodin_partitions.pdf
Format : 8½" x 11"
- *Je ne suis pas née pour servir un mâle*, pièce pour trois voix de femmes, saxophone alto et baryton, trompette, trombone et percussions. 8 pages, 2019.
Fichier : Arsenault_Jean-Christophe_Jenesuispasnéepourservirunmâle_partitions.pdf
Format : 11" X 17"

Enregistrements

- *Les poules à Jenny*, enregistrement. 7m08, 2018.
Fichier : Arsenault_Jean-Christophe_LespoulesàJenny_enregistrement.mp3
- *Joco musicam ergo sum*, enregistrement. 7m37.
Fichier : Arsenault_Jean-Christophe_Jocomusicamergosum_enregistrement.mp3
- *Poussière de cèdre*, enregistrement en version quatuor vocal et ensemble. 7m41, 2018.
Fichier : Arsenault_Jean-Christophe_Poussièredécèdre_enregistrement.mp3

- *Résonances*, simulation avec guitare et narration enregistrée. 6m51, 2019.
Fichier : Arsenault_Jean-Christophe_Résonances_enregistrement.mp3
- *T'en souviens-tu, Godin ?*, enregistrement. 5m10, 2015.
Fichier : Arsenault_Jean-Christophe_TensouviensstuGodin_enregistrement.mp3
- *Je ne suis pas née pour servir un mâle*, enregistrement. 3m24, 2019
Fichier :
Arsenault_Jean-Christophe_Jenesuispasnéepourservirunmâle_enregistrement.mp3

Remerciements

Tout d'abord, merci à Florence, avec qui j'ai partagé le labeur de la maîtrise et consolidé mon amour à travers les péripéties que ça implique.

Merci à mon directeur de maîtrise, François-Hugues Leclair. Je n'aurais pu rêver d'un guide plus compatible avec la nature de mon projet.

Merci à mon père pour son soutien indéfectible, j'espère te rendre fier ! Merci à ma mère, qui a fait de moi l'homme que je suis. Si j'ai réussi à passer au travers de cette épreuve malgré ton départ et c'est parce que je suis né dans une famille si unie et j'en suis privilégié.

Merci à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal pour sa flexibilité, son soutien, son ouverture d'esprit et ses ressources toujours si disponibles. Merci à mes camarades du Cercle de Composition et du Vivier Interuniversitaire, votre loyauté envers l'équipe m'a permis de passer à travers des moments difficiles en gardant la tête haute.

Merci au Jardin Botanique de Montréal et au Mont Royal, particulièrement cet accès par le côté de la Faculté.

Merci à mes plantes, particulièrement Hostakovich le Hosta, en plus de tous les arbres qui ont oxygéné mon cerveau afin de lui permettre de rester créatif.

Introduction

Les thématiques directrices

L'objectif du cycle d'œuvres ici présentées est d'explorer à travers différents angles de création deux thématiques distinctes, soit le sentiment collectif et la conscience historique. Les angles abordés impliquent tous les paramètres musicaux et extra-musicaux qui peuvent être exploités dans le contexte donné par ces pièces afin d'évoquer les deux thèmes abordés. L'angle le plus important et récurrent au sein de cette création est le lien entre le texte et la musique, puisque la musique est basée sur différents textes. Les paramètres mélodiques, harmoniques, rythmiques et texturaux seront analysés pour révéler comment les thèmes sont mis en lumière, en plus de proposer des aspects performatifs, théâtraux et olfactifs à certaines œuvres qui ont pour but de renforcer la présence des thèmes au sein de l'œuvre.

Le sentiment collectif

En tant que thématique, le sentiment collectif représente l'aspect social de l'humain au sens large. Les pièces développent cette thématique à travers différents sous-thèmes, comme la politique, la famille, la solitude, l'identité culturelle, l'appartenance à une identité de genre et même la notion d'un « nous » collectif plus ontologique. Les textes traitent d'un ou plusieurs de ces sous-thèmes et la musique sert à mettre en évidence certains points saillants de ce sentiment. En fait, la démarche créatrice dans son entièreté se penche sur la question tant sur le plan de l'accessibilité des performances que dans l'inclusivité d'un public non-initié par le soin de procédés psychoacoustiques. Par exemple, la majorité des œuvres ont été créées dans le contexte des concerts du Cercle de Composition de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, qui sont gratuits et accessibles à tous et à toutes. De plus, le langage musical abordé est fortement influencé par la musique traditionnelle québécoise, française et irlandaise dans ses aspects harmoniques et mélodiques, créant ainsi un référent musical partagé par une multitude d'auditeurs potentiels, un ancrage dans une sonorité identifiable qui sert de balise à une personne

n'ayant pas les outils requis pour aborder la musique contemporaine, qui, lors du siècle précédent, a connu une rupture avec son auditoire. À ce sujet, Jonathan Goldman et Réjean

Beaucage ont publié une enquête sur l'avenir de la musique contemporaine dans laquelle Cléo Palacio-Quintin explique : « Les compositeurs du XXe siècle ont souvent été accusés d'être trop *intellectuels* ou *cérébraux*, et d'avoir perdu le contact avec le public.² » Loin d'être défaitiste, les signataires de cette enquête expliquent comment les compositeurs d'aujourd'hui et demain regorgent d'outils pour contrer cette tendance; mon mémoire cherche à s'inscrire dans cette démarche en faisant usage d'interdisciplinarité et de pluristylisme.

La conscience historique

Ce qui est entendu par « conscience historique » est la capacité des humains à se situer à l'aboutissement du passé et à la source de l'avenir, voire de se transposer dans un passé ou un avenir spécifique afin d'obtenir un point de comparaison. Cette comparaison permet d'établir une pensée critique sur notre situation actuelle et d'émettre des hypothèses sur le dénouement d'enjeux contemporains en relation aux données obtenues sur le passé par la recherche en histoire et en anthropologie. L'objectif est d'amener l'auditoire et les interprètes à se questionner sur leur position au sein de l'histoire, considérant que nous écrivons celle-ci par nos actions de tous les jours. Musicalement, cela se traduit encore une fois par des emprunts au folklore, genre dans lequel chaque performance est en quelque sorte une prise de position par rapport à une œuvre du passé. Par exemple dans *Jenny's Chicken*, un *reel* irlandais connu ici sous le nom de *Reel des soucoupes volantes*, de subtiles différences au niveau de l'ornementation et du contour mélodique s'insèrent entre les deux versions et par volonté de s'impliquer dans une tradition plutôt qu'une autre, les interprètes doivent décider quelle version sera mise en valeur. Ces décisions sont influencées par la somme du bagage musical de tout interprète, d'où le fait que les

² Cléo Palacio-Quintin, dans Jonathan Goldman et Réjean Beaucage (éd.), « Enquête sur l'avenir de la musique contemporaine », *Circuit*, vol. 20, n° 1-2, 2010, <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2010-v20-n1-2-circuit3705/039644ar/>, p. 99-101, consulté le 19 avril 2019.

musicien.nes se trouvent à prendre la position de présenter une œuvre marquée à différents degrés par les traditions de leur culture.

Les textes abordent ainsi les sous-thèmes, par exemple, de l'évolution, des réalités des travailleurs d'une autre époque, de la lutte des femmes, du passage du temps et d'enjeux sociaux qui n'ont pas vraiment changé. Afin d'étendre la démarche créatrice à la conscience que cette œuvre s'inscrit dans un contexte historique, la notation et les indications de jeu ont un souci de pérennité, sans pour autant tomber dans une précision maladroite, à l'image des libertés admises dans la musique traditionnelle.

Le choix des auteur.es

L'objectif de base de mon projet de maîtrise était de faire le pont entre des auteur.es³ du passé et du présent afin de tracer une ligne de continuité historique entre les contemporains et les canons. Originellement, je voulais intégrer des œuvres de deux auteur.es historiques, deux contemporain.es et deux autochtones, puisqu'à mon sens, on ne peut pas parler pas d'histoire québécoise sans commencer par eux. Cependant, il était important pour moi d'avoir un accord explicite de la part des auteur.es autochtones avant d'utiliser leur matériel, étant désireux de m'assurer que ce travail soit fait en collaboration et non pas au détriment de leur culture. J'ai contacté Joséphine Bacon, qui m'a séduit par son recueil *Un thé dans la toundra*, mais sans réponse. J'avais l'intention de discuter avec elle d'auteurs masculins qui sauraient m'émouvoir aussi, mais la suite des choses m'a fait dévier de cette trajectoire. Effectivement, l'opportunité de travailler avec l'Ensemble vocal de l'École des jeunes de la Faculté de musique de l'Université de Montréal s'est offerte à moi et il était plus judicieux d'écrire le texte moi-même plutôt que d'attendre une réponse. De plus, une place s'est libérée pour une lecture avec le Nouvel Ensemble Moderne afin de créer une œuvre entièrement instrumentale, ce qui ne laissait pas de place à rajouter d'autres auteur.es. J'ai arrêté mon choix sur Anaël Turcotte et Hélène Poirier comme auteur.es contemporain.es et Gérald Godin et Andrée Maillet comme auteur.es

³ Le processus de féminisation que j'ai choisi implique l'usage du point après la version masculine du mot avant de rajouter sa particule féminine (Compositeur.trices), je n'ajoute pas de point entre la marque du pluriel et du féminin. Je préconise l'accord de genre par proximité, par exemple : « Les chercheurs et les étudiantes sont intelligentes. »

historiques. J'ai composé moi-même le texte de l'autre pièce et la pièce instrumentale se base sur le texte musical d'un *reel* irlandais⁴.

Présentation sommaire des pièces

J'ai donc composé un cycle de pièces dans un ordre précis qui a pour but de mettre en valeur les textes choisis. L'œuvre débute avec *Les poules à Jenny*, composée pour le Nouvel Ensemble Moderne, ensemble de solistes. Le texte sur lequel se base la pièce est réellement le texte musical d'un *reel* irlandais, qui sert de matériel générateur pour des accords spectraux.

Ensuite, *Joco musicam ergo sum*, a été écrite pour l'Ensemble vocal de l'école des jeunes de l'Université de Montréal et piano. Les adolescentes de cet ensemble se divisent tantôt en deux groupes (soprano et alto), tantôt en trois (soprano, mezzo-soprano, alto).

Poussière de cèdre est composée originellement pour chœur SATB et un ensemble de cinq instruments : clarinette en *si* bémol, basson, piano, percussions et violoncelle. Le texte inédit est composé par ma tante Hélène Poirier, poète, musicienne, entrepreneure et enseignante.

Résonances est composée sur un texte inédit d'Anaël Turcotte et consiste en une adaptation en registre rural d'un extrait de son roman *Mouton et mystère* qu'il rédige à la maîtrise en Création littéraire à l'Université Laval. La musique est pour chœur SATB et un trio de musique traditionnelle : violon, accordéon et guitare accordée en *ré, la, ré, sol, la, ré (DADGAD)* qui se déplace lors de la performance.

T'en souviens-tu, Godin ?, pièce en annexe, a été écrite avant mon retour à la maîtrise et fait conceptuellement partie de l'œuvre en traitant du texte éponyme. La pièce est composée pour chœur (SATB).

Finalement, *Je ne suis pas née pour servir un mâle* est un extrait de l'essai-poème d'Andrée Maillet *Le paradigme de l'idole*. La pièce est conçue pour trois voix de femme, une soprano, une alto et une *growler*, (une femme qui utilise les techniques de rugissement *metal*), ainsi que saxophones alto et baryton, trompette en *do*, trombone basse et percussions.

⁴ *Jenny's chickens*, *reel* traditionnel irlandais.

Titre	Instrumentation	Texte	Auteur.e	Durée
<i>Les poules à Jenny</i> Mai 2018	Fl. Htb. 2 Cl. Bsn. Tpt. Cor. Tbn. Pno. Perc. 2 Vln. A. Vc. Cb.	<i>Jenny's Chickens</i>	Musique traditionnelle d'Irlande	8'
<i>Joco musicam ergo sum</i> Avril 2018	3 groupes de voix de femmes, Pno.	<i>Joco musicam ergo sum</i>	Jean-Christophe Arsenault	6'
<i>Poussière de cèdre</i> Avril 2018	Chœur SATB, Cl. Bsn. Vc. Pno. Perc.	<i>Poussière de cèdre</i> , inédit	Hélène Poirier	8,30'
<i>Résonnances</i> Janvier 2019	Chœur SATB, Vln. Acc. Gtr.	Extrait inédit de <i>Mouton et Mystère</i>	Anaël Turcotte	6,30'
<i>T'en souviens-tu,</i> <i>Godin ? (Annexe)</i> Avril 2014	Chœur SATB	<i>T'en souviens-tu,</i> <i>Godin ?</i>	Gérald Godin	5'
<i>Je ne suis pas née pour servir un mâle</i> Avril 2019	Sop. Growl. A. 2 Sax. Tpt. Tbn. Perc.	Extrait du <i>Paradigme de l'Idole</i>	Andrée Maillet	3'

Tableau 0.1 Information sommaire sur les pièces

L'ordre des œuvres au sein du cycle

L'ordre dans lequel les pièces doivent être interprétées a été choisi afin de donner une courbe intéressante et captivante à la performance complète. Tout d'abord, commencer par *Les poules à Jenny* permet de démontrer mon savoir-faire en orchestration et en écriture et de capter l'attention par une œuvre dynamique et puissante. Ensuite, *Joco musicam ergo sum* permet d'aller rejoindre un public plus large, étant donné la nature populaire des mélodies et la simplicité du langage harmonique. Cette simplicité était à la fois une contrainte (vu le niveau de mes interprètes) et une opportunité d'insérer une œuvre plus accessible en contraste à l'harmonie dissonante de la pièce précédente. Ensuite, *Poussière de cèdre* apporte un élément nouveau par

rapport aux pièces précédentes : l'usage d'un instrument inusité, l'égoïne sur planche de cèdre, qui a l'utilité de renouveler l'attention de l'auditeur. Qui plus est, la diffusion d'une odeur qui évoque le cèdre dans la salle servirait aussi d'élément anecdotique en interpellant un sens très intime à l'humain : l'odorat. Ensuite, *Résonances* commence avec un ensemble de musique traditionnelle qui se déplace en jouant, ce qui sert encore une fois à apporter un élément nouveau sur lequel l'auditoire pourra focaliser son attention, jusqu'à ce que le chef de chœur les invite à participer à l'œuvre sous la forme de bribes de chansons à répondre. Ensuite, *T'en souviens-tu, Godin ?* donne un moment de répit à l'interdisciplinarité, en plus de présenter une harmonie généralement consonante, ou du moins, avec des dissonances douces. Il me semble nécessaire de laisser les oreilles se reposer après plusieurs pièces consistantes, surtout avant de clore le cycle avec *Je ne suis pas née pour servir un mâle*, qui, bien que pour un ensemble plus petit, déplace une quantité d'air non-négligeable pour finir le cycle avec une performance qui demande - et déploie - beaucoup d'énergie.

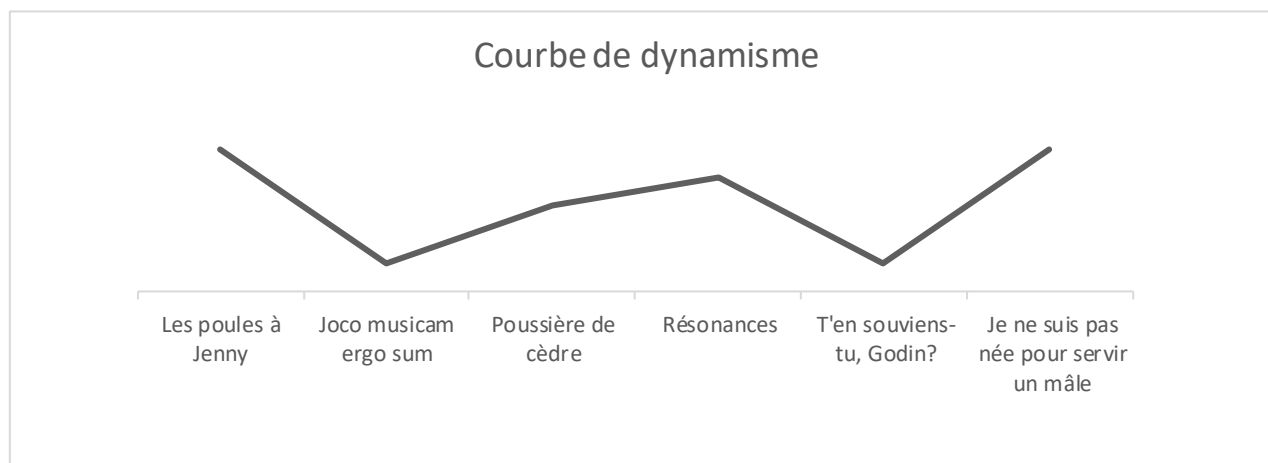


Tableau 0.2 Courbe de dynamisme du cycle

Somme toute, la courbe de dynamisme essaie de suivre le modèle d'un « W », modèle que nous avons tenté d'émuler avec l'équipe du Cercle de Composition de l'Université de Montréal afin de proposer des concerts qui gardent un intérêt constant pour l'auditoire. Ce qui est entendu par une pièce « dynamique » en est une qui comporte beaucoup de changements de caractère, qui déploie une grande quantité d'énergie sonore, tant par l'amplitude, l'étendue des fréquences, la variété des timbres que des changements brusques entre celles-ci. La taille de

l'instrumentarium influence le dynamisme, sans oublier la gestuelle impliquée dans la performance de l'œuvre : est-ce que les interprètes sont essoufflés et en sueur en jouant la pièce, ou sont-ils sereins et concentrés ? Débuter avec une pièce dynamique, est un procédé psychoacoustique qui sert à mettre le ton et créer des attentes chez la personne qui écoute : elle peut s'attendre à une musique généralement intense et contrastante, en cohérence avec ce qui est présenté. Enchaîner avec une pièce plus douce, à plus petit déploiement et avec une harmonie plus consonante implique une rupture avec l'attente qui est créée par la première pièce. De la même façon que l'oreille tonale est conditionnée à s'attendre à un premier degré après une demi-cadence, il faut prendre en considération que les humains sont conditionnés à reconnaître des formes; c'est un paramètre psychoacoustique que les compositeurs doivent prendre en considération quand ils tentent d'anticiper la réaction de l'auditoire et de déjouer leurs attentes.

Ensuite, la courbe progresse avec les pièces suivantes en utilisant des procédés extramusicaux pour donner une identité propre aux pièces. Par contraste, cela implique un certain dynamisme, mais le contenu musical des œuvres au milieu du cycle est tout de même moins choquant que celle au début et à la fin. *T'en souviens-tu, Godin?* est placée en pénultième position, justement pour créer une accalmie avant la tempête, bien qu'en tant que pièce en annexe, elle devrait être exclue du curriculum, donc à la fin. Je ne l'ai pas placée en ordre chronologique de composition, même si elle a été composée en 2014, mais bien à cet endroit parce que c'est à ce moment qu'elle sert le mieux la courbe désirée du cycle. Pour terminer, j'ai pris la pièce qui est le plus susceptible de justement laisser mes interprètes essoufflés et en sueur, surtout considérant que la scène sera ornée de la présence d'une chanteuse de métal qui est habituée d'exploser d'une quantité d'énergie étrangère aux techniques classiques. Les saxophones criants et les percussions fracassantes sauront envoyer un message clair que le cycle se termine avec cette pièce.

Le rapport aux antécédents

De la même façon que Franz Schubert a publié *Winterreise*, que Béla Bartók produisait ses *Mikrokosmos* et que Richard Wagner composait la série d'opéra *Der Ring des Nibelungen*, j'ai décidé de regrouper mes créations en un cycle. Les paramètres rythmiques, mélodiques et harmoniques découlent de la musique folklorique, du *metal*, de la musique spectrale et de la polymodalité. À la façon d'Alfred Schnittke, je superpose des éléments de musique traditionnelle

(lui emprunte à la période tonale^{5,6}, moi au folklore) avec des procédés de musique moderne (polymodalité, stratification, micro-canons, musique spectrale) encadrés par des formes dictées par le texte afin d'appuyer son propos, ce qui est un geste interdisciplinaire. Je fais aussi, comme Schnittke dans son *Concerto grosso*, usage de citations musicales, par exemple à *La Bottine Souriante* et au groupe de *black metal folk Moonsorrow*. Mon œuvre fait aussi écho au travail de George Crumb, qui démontre un précédent par rapport à l'usage de plusieurs techniques, notamment des éléments de partitions graphiques au sein d'une œuvre en notation traditionnelle, comme dans ses *Makrokosmos*⁷ et l'usage de quintes justes parallèles dans ses *Three Early Songs*⁸.

Les éléments stylistiques récurrents

En regardant le portrait général du cycle, on dénote quelques éléments stylistiques qui définissent mon approche compositionnelle. Tout d'abord, l'aspect mélodique gravite généralement autour d'un thème principal dans le mode pentatonique mineur. Cependant, les lignes contrapuntiques qui engendrent l'accompagnement explorent un pentatonique élargi qui met en lumière des sonorités doriennes, phrygiennes et locriennes. Sinon, le mode octatonique « demi-ton – ton », appelée souvent gamme diminuée, est une sonorité de prédilection pour faire allusion au *thrash metal*, par exemple le *riff* du refrain de *Décrisse* du groupe québécois *Anonymus*⁹, *Pteropticon* du groupe américain *Vektor*¹⁰ ou la chanson *Disciple* de *Slayer*¹¹ qui exploite ce mode au début de la pièce.

L'usage d'une ligne de basse doublée à la quinte et l'octave est directement issue de la technique guitaristique du *metal* et cette sonorité est agréable à mon oreille. Ainsi, les quintes

⁵ Alfred Schnittke, *Concerto pour piano et orchestra à cordes*, Hambourg, Sikorski, 1979.

⁶ Alfred Schnittke, *Concerto grosso no. 1*, pour deux violons, clavecin, piano préparé et cordes, Hambourg, Sikorski, 1977.

⁷ Crumb, George, *Makrokosmos, Vol. I, Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac for Amplified, Media*, Peters Edition, 1972.

⁸ Crumb, George, *Three Early Songs*, pour piano et voix, Media, Peters edition, 1947.

⁹ Anonymus, *Envers et contre tous*, 1 disque compact, Groupe Anonymus, ANO2-4569, 2015.

¹⁰ Vektor, *Terminal Redux*, 1 disque compact, Earache Record, MOSH553CD, 2016.

¹¹ Slayer, *God hates us all*, 1 disque compact, The Warehouse Studio, 314 586 331-2, 2001.

justes sont utilisées même lorsque l'échelle indiquerait qu'elle devrait être augmentée ou diminuée en théorie. Par exemple dans la figure 0.1, on voit que le *do* bécarré est utilisé même si l'échelle de *mi* diminuée exclue le *do* bécarré, mais cette sonorité ne brouille pas les cartes du mode, on la perçoit aisément comme une doublure, voir comme une très grosse note, probablement grâce à sa similitude avec les trois premiers partiels de la série des harmoniques.



Figure 0.1 Ligne de basse doublée à la quinte juste.

Enfin, l'usage d'une harmonie modale est directement influencé par la musique folklorique québécoise et irlandaise. À l'image de la musique tonale, ma musique se décortique en triades et en degrés, mais l'accumulation de tension ne s'exerce jamais avec l'usage de l'accord de dominante, qui n'arriverait que de façon accidentelle – et toujours dissimulé dans la conduite des voix – dans mon œuvre. Effectivement, cet accord possède une traction trop forte vers la musique tonale, ce qui le fait sonner comme hors propos. Au contraire, j'accumule des tensions dans mon langage avec les frottements occasionnés par les bourdons et les voix conduites. J'utilise des pôles clairs, à l'image de la guitare *DADGAD*, un accordage typique du folklore irlandais, et j'y chemine en empruntant à différents modes apparentés à la gamme pentatonique. C'est en fait une question de substitutions modales, un procédé utilisé dans la musique traditionnelle et le jazz, qui vise à remplacer un degré par un accord possédant des notes communes avec le degré attendu.

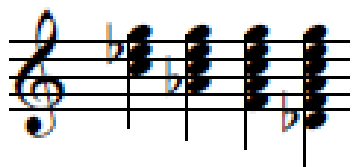


Figure 0.2 Substitutions modales d'un accord de *do* mineur en *do*

Ici, par exemple, l'accord de *do* mineur peut être substitué par un accord de *la* bémol avec ou sans sa septième majeure, mais considérant que la dominante et la tonique vont souvent résonner comme bourdons dans mon langage, cette sonorité sera souvent présente de façon intentionnelle (par la conduite des voix) ou accidentelle (par les bourdons). Ainsi, l'accord basé sur le second degré abaissé aura une place de choix dans mon langage, puisque cette substitution implique un accord avec septième majeure et onzième haussée par le jeu des bourdons, mon accord préféré jusqu'à ce jour. Souvent, j'y supprimerai la tierce, dont la couleur m'indiffère dans ce contexte. Plutôt, je préfère des accords suspendus sans tierce, ou carrément des quintes à vide. D'autres substitutions modales impliquent souvent le III^e degré, qui présente aussi des similarités suffisantes avec un accord de premier degré, surtout considérant que la septième mineure de *do* mineur, *si* bémol, est la quinte de l'accord de *mi* bémol. Avec un bourdon de tonique, une structure de *mi* bémol majeur devient donc un renversement d'un premier degré avec une septième ajoutée.

Chapitre 1. Analyse de *Les poules à Jenny*

Présentation

Cette pièce est basée sur *Le reel des soucoupes volantes* de l'ensemble de musique traditionnelle québécoise *La Bottine Souriante*¹². Cependant, il faut savoir que cette pièce est elle-même une version du *reel* irlandais *Jenny's chickens*, d'où le titre de ma pièce qui en est une traduction directe avec une syntaxe d'un niveau de langage plus rural. C'est un hommage à la musique de *La Bottine*, qui a égayé les veillées du temps des fêtes de ma jeunesse, en plus de faire un clin d'œil symbolique à l'apport culturel des irlandais au sein de la population québécoise. Cette communauté catholique partageait beaucoup de points en commun avec les québécois, notamment l'oppression par l'empire britannique, un rapport particulier à la langue¹³ et a contribué à façonner le paysage culturel québécois.¹⁴ Ainsi, l'œuvre sous-entend la question « Où commence l'identité culturelle canadienne-française et où devient-elle une identité irlandaise ? » alors que la technique d'écriture qui prédomine est l'utilisation d'harmonie spectrale, directement inspirée du travail de Claude Vivier. L'objectif était de m'exercer à explorer le langage spectral et algorithmique à travers le texte musical d'un *reel* (c'est la seule pièce de mon cycle qui n'est pas issue d'un texte littéraire), type de danse qui a eu un impact considérable sur mon approche musicale et dont l'esthétique a sculpté mon sens du goût musical. L'orchestration était destinée au Nouvel Ensemble Moderne, qui en a fait une lecture le 3 juin 2018 à la Salle Serge Garant de l'Université de Montréal, permettant ainsi d'intégrer la musique folklorique au sein de la musique académique.

¹² *La Bottine Souriante*, *La Mistrine*, 1 disque compact, MPCD-2038, 1994.

¹³ Par rapport au *Gaelic Revival*, un courant irlandais qui visait à retourner aux sources celtiques de ce peuple, le journaliste Omer Héroux, le 17 mars 1914, publie dans *Le Devoir* : « Sachons puiser aussi dans le superbe réveil des énergies gaéliques (sic), dans le mouvement qui pousse l'Irlande vers sa vieille langue, de nouveaux motifs d'aimer et de défendre notre propre langue. » Simon Jolivet, *Le vert et le bleu, Identité québécoise et identité irlandaise au tournant du XX^e siècle*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2011.

¹⁴ Simon Jolivet, *Ibid.*

De la même façon que Belà Bartok a intégré le folklore hongrois à la musique moderne, j'espère ainsi créer un précédent avec lequel le folklore québécois (avec tous les apports identitaires sous-jacents) intègre la musique dite savante. C'est aussi en ce sens que l'œuvre appelle à la conscience historique, car ce précédent veut faire écho aux œuvres de Modest Mussorgsky, qui célèbre l'identité populaire russe en composant des opéras en russe¹⁵. Le choix du langage folklorique est en effet une prise de position par rapport à l'histoire qui nous précède : une proposition de démocratiser la musique de l'élite car un ambassadeur de la classe moyenne gaspésienne « s'insère » dans l'académie.

Forme

La forme de la pièce est calquée sur la forme de *Jenny's Chickens*, soit AABBCC si on inclut les barres de reprises. L'harmonie sous-jacente de ce *reel* est appréciée par *La Bottine Souriante* pour la possibilité d'y intégrer un accord de dominante sur *fa#* avec une neuvième haussée et c'est ce qu'on retrouve au début du *Reel des soucoupes volantes*.



Figure 1.1 *Jenny's chickens*, musique traditionnelle irlandaise

J'ai donc imité le geste en débutant la pièce avec un accord basé sur *fa#* qui sera compressé et dilaté en rapport entre la basse et la mélodie (voir **Harmonie – Section A. Les compressions et dilatations**). Divisé en deux sous-parties, la première section commence avec de longs accords

¹⁵ Modest Mussorgsky, *Boris Godounov*, opéra en quatre actes, St. Petersburg, W. Bessel & Co, 1868-1872.

qui « respirent » en *crescendo-decrescendo* alors que la seconde présente des transformations rythmiques de coupures du matériau mélodique du *reel* accompagné par des accords compressés et dilatés. Le tout culmine vers la section B, qui est constituée de variations mélodiques accompagnées, sous-divisée encore en deux parties contrastantes par leur texture. La première est volumineuse et rythmée alors que la seconde a un caractère d’interlude. Finalement, la section C accumule de l’énergie en décortiquant des cellules de la mélodie du *reel* jusqu’à exploser avec l’interpolation d’un *riff* à saveur *thrash metal* de ma création. Une courte coda revisite les trois mélodies des sections du *reel* afin de profiter de l’élan créé par le déploiement de cette longue accumulation.

Forme	Sous-section	Mesure	Tempo	Caractère
A	A1	1-35	♩ = 120	Spectral, acide et fluide
	A2	36-61		Plus rythmé
B	B1	62-95	♩ = 108	Très allant, énergique
	B2 (Interlude)	96-116		♩ = 100
C	C1 (...Interlude)	117-129	♩ = 100	Espiègle, en culminant vers la prochaine section
	C2	130-151		Barbare, agressif et sauvage
Coda		152	♩ = 116	Finale, pousser encore le tempo

Tableau 1.1 La forme

Harmonie

Section A. Les compressions et dilatations

La première section des Poules à Jenny résulte d’une analyse spectrale de la section A au début du *Reel des soucoupes volantes*. L’analyse a été rendue dans *Open Music* afin de donner une grande quantité de données.



Figure 1.2 Analyse spectrale en *black midi*

J'ai donc utilisé des listes de valeurs de hauteur en *midicent*¹⁶ que j'ai envoyées dans un outil pour isoler chaque groupe de hauteurs qui arrivent simultanément en faisant abstraction du rythme. Il est à noter que le premier accord semble être un artéfact, comme si l'attaque avait généré des harmoniques. Une autre incongruité : la vraie basse de l'accord, le *fa#* grave, n'apparaît pas dans le *black midi*.



Figure 1.3 *Black midi* dépouillé

À partir de ces données, j'ai sélectionné arbitrairement quelles notes de l'accord me plaisaient pour me construire un accord générateur de 9 sons répartis sur 12 hauteurs, arrondis en quarts de ton.¹⁷

¹⁶ Le *midicent* (*midic.*) est une donnée informatique qui sert à associer les hauteurs à des nombres. Il s'agit de la convention *midi* multipliée par 100 afin d'avoir accès à des micro-tons.

¹⁷ Comme les *midicents* peuvent être le résultat de calculs très précis, j'ai arrondi les valeurs pour qu'elles correspondent aux quarts de ton, par exemple : 6042 devient 6050, donc *do* monèse.



Figure 1.4 Accord générateur

Cet accord générateur sera ensuite compressé et dilaté d'après une série de ratios contenus dans la mélodie du *reel*.¹⁸ L'idée était de bâtir ces ratios à partir du rapport entre la mélodie et la basse, mais une erreur de programmation m'a fait construire tous mes accords à partir du ratio entre la mélodie et *do#*, la quinte de mon accord. Pour obtenir ces ratios, il fallait transférer les valeurs de la mélodie en hertz¹⁹ avant de soustraire la valeur de la quinte à chaque valeur de la mélodie « $M_x - Q$ ». Ensuite, on divise le résultat par la différence entre la première note de la mélodie « A » et la quinte « Q ». Donc, la première note de la mélodie va donner un ratio de compression de 1, soit l'accord générateur au naturel.



Figure 1.5 Hauteurs de la mélodie d'un extrait du *Reel des soucoupes volantes*

Ensuite, lorsque la mélodie arrive à *sol*, la différence entre cette note et la quinte donne un résultat plus haut, donc un rapport de dilatation qui va s'appliquer aux intervalles de mon accord, étirant son ambitus d'après le profil de la mélodie. Par exemple :

$$Fa\# : (M_1 - Q) / (A - Q) = (740 - 138.5) / (740 - 138.5) = 601 / 601 = 1$$

$$Sol : (M_3 - Q) / (A - Q) = (784 - 138.5) / (740 - 138.5) = 645 / 601 = 1.07$$

$$Mi : (M_5 - Q) / (A - Q) = (659 - 138.5) / (740 - 138.5) = 520.5 / 601 = 0.86$$

¹⁸ Il s'agit de multiplier ou diviser les intervalles de l'accord par un facteur commun.

¹⁹ Chaque note possédant une valeur en *mc* peut être aisément convertie en hertz afin de manipuler les fréquences.

Donc, pour le troisième accord, tous les intervalles de l'accord générateur seront multipliés par 1.07, alors que pour le cinquième, ils seront multipliés par 0.86, ce qui le compresse.

Position	1-2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Note	<i>Fa#</i> <i>(bis)</i>	<i>Sol</i>	<i>Fa#</i>	<i>Mi</i>	<i>Do#</i>	<i>Mi</i>	<i>Fa#</i>	<i>Mi</i>	<i>Fa#</i>	<i>La</i>	<i>Mi</i>
<i>Midic.</i>	7800	7900	7800	7600	7300	7600	7800	7600	7800	8100	7600
Hertz*	740	784	740	659	554	659	740	659	740	880	659
Quinte	138.5	138.5	138.5	138.5	138.5	138.5	138.5	138.5	138.5	138.5	138.5
Ratio	1	1.07	1	0.86	0.69	0.86	1	0.86	1	1.23	0.86

*Arrondis à l'unité dans ce tableau, mais les ratios sont calculés avec 5 décimales

Tableau 1.2 Les rapports de compression et dilatation de l'accord générateur

Il suffisait donc de programmer adéquatement un algorithme dans *Open music* pour obtenir toute la série de compressions et dilatations de mon accord générateur, ce qui découle d'une richesse technologique extrêmement impressionnante. Donc, les accords sélectionnés sont ceux qui apparaissent dans l'ordre suggéré par la mélodie du *reel*, d'où le fait que cette pièce est tout de même basée fondamentalement sur un texte, même s'il est non-littéraire.



Figure 1.6 Accords générés par *Open music*

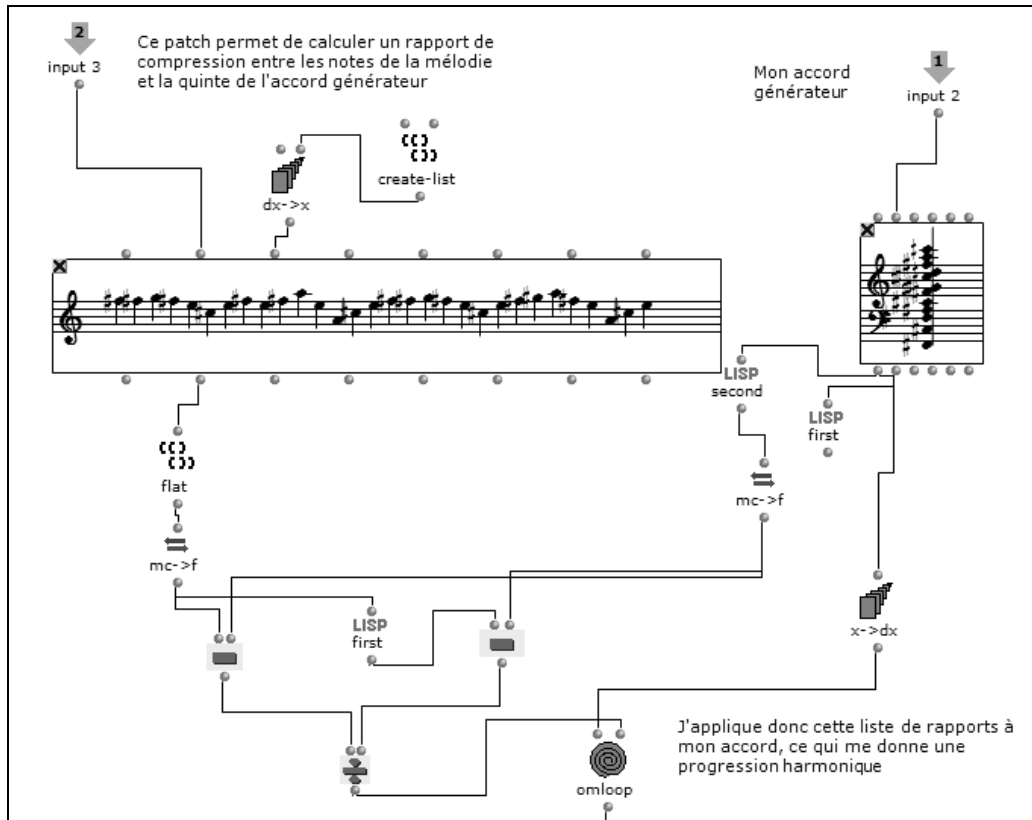


Figure 1.7 Patch²⁰ de compression et dilatation d'accords d'après le profil de la mélodie

²⁰ Avec *Open Music*, un patch est une sorte de boîte dans laquelle on effectue différentes opérations algorithmiques, qu'on peut ensuite interrelier entre elles.

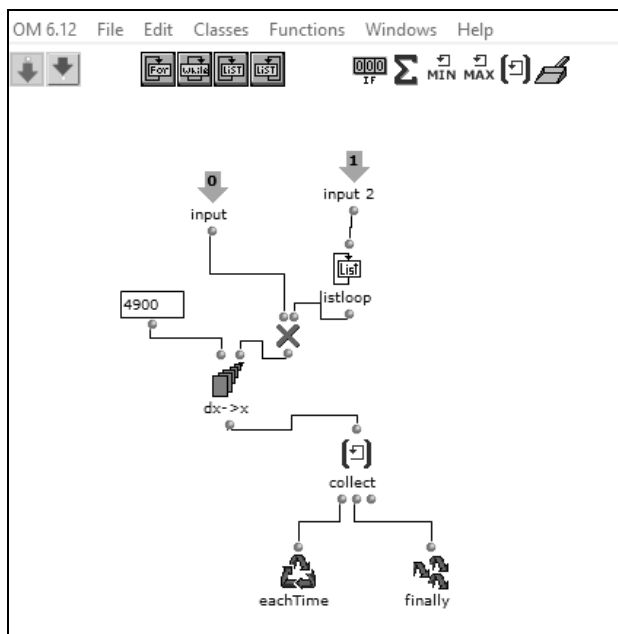


Figure 1.8 À l'intérieur du *omloop*

Ensuite, la section A2 exploite le même principe, mais avec un accord moins dense, n'utilisant que six sons à la place de 12. À ce moment, l'harmonie sert réellement de figure d'accompagnement aux mélodies qui sont souvent doublées à la quarte juste. Cependant, le violon I va venir ajouter un élément plus liquide à la texture orchestrale avec de longs glissandos, chose qui n'est pas présente sur l'enregistrement du NEM du 3 juin 2018. La hauteur sélectionnée est une licence par rapport à l'algorithme, puisque j'ai préféré insinuer un contrepoint que de suivre strictement le programme. L'important était d'ajouter un élément perceptible à l'oreille qui évoque un élément liquide et non la rigueur de la programmation.

Par exemple, à la mesure 42 le piano ici joue toutes les notes de l'accord généré par l'algorithme, et le violon qui dans la section précédente doublait une de ces notes, désormais glisse d'une note à l'autre, générant un contrepoint arbitraire.

Figure 1.9 Licence par rapport à l’algorithme

Ensuite, à la mesure 44 apparaît un autre procédé harmonique, l’utilisation d’un accord ornamental par ajout de fréquences. Le piccolo, les clarinettes et les violons créent ce nuage spectral qui découle de l’ajout de fréquences de la mélodie principale, jouées par le hautbois et la trompette, et doublées à la quarte inférieure par le basson et le vibraphone.

Les fréquences additionnées entre elles sont très spécifiques à la facture de la pièce, puisque le motif mélodique joue beaucoup autour de *fa#*, *mi*, *fa#*, *la*. Ces trois hauteurs incarnent pour moi une sonorité importante, puisqu’il s’agit d’un tricorde implicite aux gammes pentatoniques. J’ai donc additionné ces trois fréquences entre elles : *fa#* (A) 370Hz, *mi* (B) 329.5Hz et *la* (C) 440Hz en suivant une procédure qui imite le motif mélodique :

$$A+B=Z$$

$$A+B+C=Y$$

$$A+B+A+C=X$$

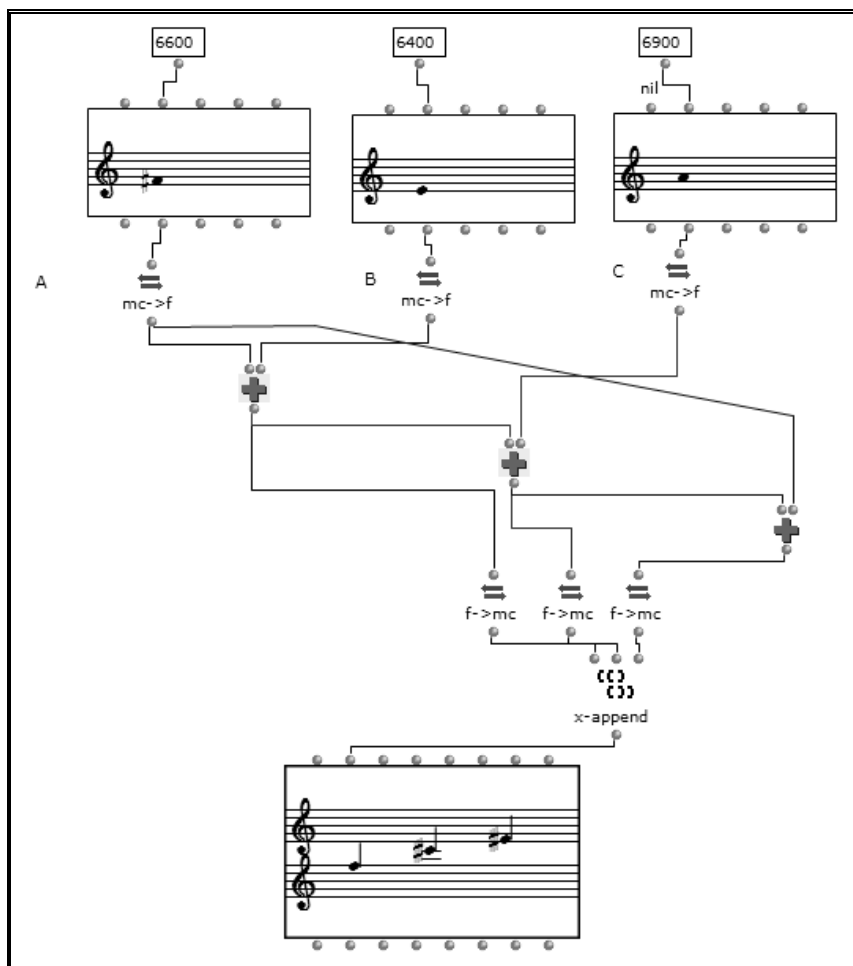


Figure 1.10 Ajout de fréquences en cascade

Les trois fréquences additionnées en cascades (procédé qui sera réutilisé aux mesures 101 à 116) donnent l'accord ornemental qui sera transposé d'une seconde majeure ascendante à deux reprises aux mesures 50 et 52.

The image shows a musical score for measures 44 and 45. The score is for a woodwind and brass ensemble. The instruments listed are Piccolo (Picc.), Horns (Htb.), Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), Bassoon (Bsn.), Horns (Hn.), and Trumpets (Tpt.). The key signature changes from one flat to one sharp (F#) at measure 44. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). There are slurs and accents throughout. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The Piccolo part has a *pp* dynamic and a slur. The Horns (Htb.) part has a *p* dynamic and a slur. The Clarinet 1 (Cl.1) part has a *pp* dynamic and a slur. The Clarinet 2 (Cl.2) part has a *pp* dynamic and a slur. The Bassoon (Bsn.) part has a *p* dynamic and a slur. The Horns (Hn.) part has a *p* dynamic and a slur. The Trumpets (Tpt.) part has a *p* dynamic and a slur.

Figure 1.11 Accord ornamental par ajout de fréquences aux mesures 44 et 45

Section B. Harmonie par ajout de fréquences

À la mesure 62, lettre D, commence la section B de la pièce, dans lequel la basse sautillante du *reel des soucoupes volantes* est étirée en deux rondes liées et doublée à la quinte. La mélodie du *reel* est aussi étirée rythmiquement, mais avec un rythme modifié de ma création. Profitant de la lenteur des gestes, j'ai doublé la mélodie avec le résultat d'ajouts de fréquences entre la basse et la mélodie. Étant donné que j'ai voulu circonscrire le nuage d'ajout fréquentiel au registre suraigu, j'ai retiré les premiers résultats des additions pour ne garder que les quatre notes les plus aigües. Par exemple, la première note de la mélodie du *reel* est un *fa#4*, et je l'ai programmée pour être une octave plus grave, donc à 370Hz. La fréquence de la basse, *si2*, est de 123Hz. Donc, le calcul mathématique est d'additionner 123 à 370 et de répéter l'opération six fois en prenant chaque fois le nouveau résultat, puis rejeter les deux premiers résultats. Ensuite, on arrondit le résultat au demi-ton.

Premier accord	Basse	Mélodie	1 ^{ère} note	2 ^e note	3 ^e note	4 ^e note	5 ^e note	6 ^e note
Note (arrondie au demi-ton)	<i>Si</i> ₂	<i>Fa</i> _{#3}	<i>Si</i> ₄	<i>La</i> ₅	<i>Mi</i> ₆	<i>Sol</i> ₆	<i>Si</i> ₆	<i>Ré</i> ₇
Fréquence	123	370	493	863	1233	1603	1973	2343

Tableau 1.3 Ajout de fréquences du premier accord

Le choix de l'usage du demi-ton est influencé par ma volonté de faire sonner ce passage comme grandiloquent malgré la dissonance, comme dans *Orion* de Claude Vivier²¹, qui présente trois accords majestueux à la mesure 25. Au départ, j'ai arrondi les calculs au quart de ton en voulant imiter le nuage spectral de *Lonely Child*²², et je m'attendais à ce que l'orchestration rende le tout grandiose, mais réellement, le résultat m'évoquait la maladresse, comme une fanfare grotesque. Je suis donc allé voir dans *Orion*, quelle était la clé de la majesté de ces accords? Premièrement, cette œuvre ne présente aucun micro-intervalle. Deuxièmement, la grosse caisse donne beaucoup de volume à ces accords. Troisièmement, les notes aiguës sont toutes nuancées très douces, alors que seul le tuba, les percussions et la contrebasse jouent fort, ce qui suggère que l'important avec ce genre d'approche est d'équilibrer l'orchestration. C'est une observation qui est corroborée par l'harmonie par ajout de fréquence de *Lonely Child*, qui est bâtie sur un matériau très épuré, très simple et surtout, les dissonances suraiguës sont *pianissimo*, comme si la délicatesse des notes infra-chromatiques enlevait le sentiment de maladresse que j'avais par rapport à mes simulations microtonales.

Comme de raison, la première partie de la section B se termine sur un passage très doux à la mesure 90, avec aux cordes des harmoniques artificiels en quarts de ton. Pour rendre hommage à Vivier de m'avoir ouvert la porte à comprendre son langage, je l'ai cité en suivant ce passage d'un accord tiré du spectre harmonique à la mesure 96. J'y ai cependant modifié deux notes afin d'y apposer ma signature : le cinquième partiel est baissé d'un demi-ton, (comme si j'avais rendu la tierce de l'accord mineure, fuyant l'accord de dominante à tout prix) et le cor

²¹ Claude Vivier, *Orion*, pour orchestre symphonique, Montréal, Boosey & Hawkes, 1979.

²² Claude Vivier, *Lonely Child*, pour soprano et orchestre symphonique, Montréal, Boosey & Hawkes, 1980.

abaisse le sixième partiel aussi, allant chercher la couleur de la onzième augmentée, qui est chère à mon oreille.

Ensuite, à la mesure 101, j'ai fait une variation accompagnée sur le thème principal de la section B. L'harmonie (au piano) a été choisie arbitrairement, quoique le nuage d'accords spectraux a été déduit des notes de la mélodie par ajout de fréquences en cascade.

Section C. Polymodalité

La dernière section de la pièce commence par la superposition de cellules motiviques de la mélodie du *reel* transposées sur différentes hauteurs. Tout d'abord, à la mesure 117, la basse démarre progressivement son ostinato, qui est une diminution rythmique de la basse du *Reel des soucoupes volantes*, pendant que l'orchestre met successivement en lumière deux accords basés sur le spectre harmonique de *fa#* et de *la*. Ensuite, la contrebasse emporte les autres instruments dans son motif, quoique leurs motifs vont subir certaines transformations en plus d'entrer en canon, par exemple :

The image displays four variations of a motivic cell on a two-staff musical score. The top staff, in bass clef, shows the 'Original (Contrebasse)' and 'Attaques doublées' variations. The bottom staff, in treble clef, shows the 'Rétrograde inversé (sur la)' and 'Inversé (sur sol)' variations. The notation includes rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings.

Figure 1.12 Variations de la cellule motivique

Des mesures 125 à 129, un *crescendo* orchestral se développe au fur et à mesure que les instruments entrent dans leur variation de l'*ostinato* pendant que les bois (excepté le basson) participent à ce *crescendo* en tenant des trilles sur un autre accord spectral. La culmination s'arrête d'un coup sec avant d'exploser dans la seconde section de la partie C : *Barbare, Agressif et Sauvage*.

L'objectif était d'enlever la bride à un élan créatif inspiré du *metal*, de Bartók et de Stravinsky, multipliant les *ostinatos*, superposant des strates de fragments mélodiques tous dérivés de la mélodie de la section C du *reel*.

The image shows a musical score for Violin I and Trombone. The Violin I part is in the treble clef, marked 'Barbare, agressif et sauvage' and 'style "violoneux"'. It features a complex, rhythmic melody with many accidentals and dynamic markings like 'fff' and 'style "violoneux"'. The Trombone part is in the bass clef, marked 'fff', and plays a simpler, more rhythmic accompaniment.

Figure 1.13 Mélodie du *reel* transformée et transposée

Ici, on peut voir le trombone jouer le thème modifié en *fa* dorien, pendant que le violon joue la mélodie non-altérée dans le style et la tonalité originale de la pièce. Le trombone est doublé à la quinte juste, tout comme la ligne de basse qui continue avec l'*ostinato*. On remarque donc au sein de l'harmonie la pluralité des styles entre la musique traditionnelle, le *metal* et la polymodalité.

À la mesure 133, une tranche verticale d'une autre texture combine un canon à la croche aux bois, un glissando en vague aux cordes et un *crescendo* de plus en plus *growl* aux cuivres, brutale interruption de l'élan proposé, qui débouche sur une autre tranche. La mesure 134 nous offre un *riff* qui sonne typiquement *thrash metal*, dans le mode de *do* diminué élargi et accompagné d'accords dissonants créés par le cor, les clarinettes et le hautbois.

Les mesures suivantes alternent donc entre différentes approches et textures orchestrales des tranches vues jusqu'à présent, interpolant même à la mesure 143, un accord issu de la section A, celui obtenu par le rapport de compression associé à la note *mi*, qui fait figure de point de tension non-résolue.

Finale. Récapitulation

Une dernière culmination nous fait basculer dans la section *Finale, pousser encore le tempo*, où des accords dissonants comprimés vers le grave émulent l'accord de dominante du début du *reel*. Une petite ritournelle sur les degrés II-III-VI-VII nous propulse alors vers le retour de la section B, bien que les accords subissent une dilatation des intervalles au fur et à mesure qu'ils approchent de l'aigu, une autre approche algorithmique à l'harmonie. S'ensuit une polymodalité entre le ton du *reel*, *si* mineur et une progression typiquement dorique en *fa* au piano, à l'alto et au violoncelle : I-VII-IV-V-VII-I-V-VII-I.

En somme, j'ai vraiment pu sortir de ma zone de confort en apprenant des rudiments de programmation avec *Open music*, mais la décision artistique reste dans la subjectivité de la personne qui compose. Voilà pourquoi tant de décisions arbitraires ont été prises : le programme est un module d'aide à la composition, mais la musique reste assujettie au facteur humain.

Orchestration

Le défi le plus notable par rapport à l'orchestration de cette pièce est la différence entre un orchestre de solistes et un orchestre symphonique : l'absence d'une section de cordes. Effectivement, même un petit ensemble de cordes offre des possibilités de diviser les voix d'une façon qui donne un timbre homogène aux nuages d'accords spectraux, en plus d'un accès au registre suraigu dans la douceur grâce aux harmoniques artificiels. Si le quatuor à cordes a produit un beau résultat dans l'interlude à la mesure 101, les dilatations et compressions micro-tonales dans la première section requéraient une douzaine d'instruments pour jouer toutes les 12 notes de l'accord. Les instruments de prédilection pour aller chercher ces micro-tons étaient la flûte, les clarinettes et les cordes. Les clarinettes ont la propriété de faire un lien entre les timbres de la flûte et des cordes, ce qui ajoute de l'homogénéité, chose d'autant plus nécessaire à la section B, où l'ajout de fréquences a requis l'usage même d'un piccolo, d'un timbre plus hétérogène. Au départ, je voulais avoir six notes incluses dans le nuage spectral, mais j'ai décidé de sacrifier les deux premières puisque leurs registres entraînent en conflit avec le contrechant très rythmé, qui ajoute déjà beaucoup de densité au tissu orchestral.

Quand on compose par ajout de fréquence, il faut considérer que le spectre harmonique présente des partiels plus forts que d'autres et les plus dissonants ont généralement moins d'amplitude. C'est un comportement à imiter afin de d'alléger la texture sonore pour lui donner vraiment les caractéristiques de « nuage spectral ». Laisser les nuances toutes égales donne simplement l'impression que certains musiciens jouent faux, alors que d'équilibrer les amplitudes, comme un technicien de son le fait au mixage, aide l'oreille à normaliser la dissonance comme faisant simplement partie du spectre harmonique modifié d'un gong ou d'une cloche.

Afin de bien équilibrer les passages très denses, il est effectivement impératif d'user de nuances relatives. Les accords de la mesure 25 d'*Orion* ont pour fondamentale deux instruments

graves *fortississimo*, et le reste jouent des aigus *pianissimo*. L'important est d'équilibrer l'orchestration pour que les basses ne couvrent pas les aigus : mais dans ma pièce, les basses sont fréquemment doublées à la quinte par plusieurs instruments, donc j'ai donc opté pour des dynamiques *forte* et *piano*. On perçoit ainsi sans problèmes les aigus qui passent au travers, sans pour autant que ce registre soit distrayant du matériel mélodique mis en avant-plan.

Rythme

L'aspect rythmique présenté ici est l'usage d'une sorte de sculpture algorithmique²³, surtout utilisée dans la section A. Les accords apparaissent et disparaissent une note à la fois en suivant un rythme qui imite des courbes obtenues par la programmation de différentes fonctions dans *Open music*, comme une courbe exponentielle, la série *Fibonacci*, ou un dessin d'une forme en cloche dont les points ont été échantillonnés en données qui sont traduites en rythmes. Cependant, il faut noter que certains accords sont rythmés d'après une logique soustractive, et d'autres additives.

Par exemple, le premier accord utilise une logique soustractive : l'accord est attaqué dans son entièreté et progressivement, les notes du grave à l'aigu font place au silence à l'endroit qui est suggéré par le calcul de l'étalement des durées sur le modèle des hauteurs.



Figure 1.14 Étalement des durées sur le modèle des hauteurs

Pour obtenir ce rythme, j'ai pris la liste de hauteurs de mon accord en *midic.*, puis je l'ai mise à l'échelle pour que la plus petite valeur soit équivalente à une blanche et la plus grande à une ronde pointée. Donc, étant donné que les notes de l'accord sont de plus en plus hautes, les données en *midic.* sont dans un ordre croissant et les valeurs rythmiques sont étendues en proportion. L'accord disparaît donc de plus en plus lentement, jusqu'à ce qu'un seul instrument

²³ Ce qui est entendu ici est de traiter l'accord comme un bloc auquel on enlève de la matière sonore selon une forme voulue, comme une sculpture. La forme est déterminée par l'algorithme.

ne reste à la fin. Il est à noter que le programme effectue normalement une erreur pour la dernière note, qui est coupée alors qu'elle devrait équivaloir à une ronde pointée. De toute façon, il est important de transférer ses données en une notation intelligible pour l'interprète, donc l'objectif est d'obtenir l'esprit de la courbe plutôt qu'une précision maladroite, qui ne sera pas perçue à l'oreille de toute façon. Afin de permettre une écoute attentive de l'accord dans sa totalité, j'ai ajouté une ronde avant de commencer le processus de sculpture.

Une autre façon de procéder est par exemple de sculpter le silence avant l'attaque de l'accord, comme à la mesure 14, dont l'algorithme est basé sur le modèle de la série *Fibonacci*. Les notes apparaissent d'abord à la double-croche, puis au fur et à mesure que la série progresse, les durées sont augmentées en proportion. J'ai choisi d'arrondir les valeurs à la double-croche, considérant que plus de précision impliquerait une subtile différence imperceptible pour l'oreille du commun des mortels. Au contraire, cela ne ferait que d'ajouter du stress aux interprètes alors que l'effet obtenu ne serait pas perceptible.



Figure 1.15 Entrées des notes selon la série *Fibonacci*

Conclusion

Les poules à Jenny, malgré son titre comique, est en somme ma pièce à plus grand déploiement et celle qui m'a permis d'apprendre le plus de nouvelles approches à la composition. La musique spectrale et algorithmique possède selon moi beaucoup de richesse, mais c'est un potentiel mieux exploité avec des instruments nombreux et possédant la caractéristique d'avoir un timbre homogène. L'usage des micro-intervalles doit être parcimonieusement dosé dépendamment du contexte et les nuances à appliquer doivent imiter le spectre harmonique si on veut obtenir un résultat qui démontre une adresse de composition. En somme, les décisions artistiques arbitraires restent au cœur de l'œuvre, alors que l'informatique ne sert qu'à générer du matériel qui sera rejeté, modifié ou accepté selon l'effet désiré et l'orchestration.

Chapitre 2. Analyse de *Joco musicam ergo sum*

Présentation

Ayant eu le privilège d'obtenir une résidence avec l'Ensemble vocal de l'École des jeunes de l'Université de Montréal, dirigé par Tiphaine Legrand, il m'a été donné comme opportunité d'écrire une musique basée sur la devise de l'École : « *Joco musicam, ergo sum.* » Ayant toujours été attiré par la philosophie, cette phrase a résonné beaucoup en moi et j'ai aussitôt composé un texte qui serait mis en lumière par la musique. L'ensemble vocal était alors composé d'une douzaine de jeunes filles et d'un garçon âgés de 13 à 19 ans et leur niveau technique permettait d'explorer certains modes de jeu contemporains. Cependant, la musique vocale pour ensemble requiert des parties plus aisées, ce qui était cohérent avec mon approche folklorique. J'ai donc écrit une pièce pour trois groupes de voix de femmes et piano qui fait contraste avec la complexité de l'œuvre précédente par souci d'inclure les jeunes dans une pièce d'un niveau qui leur serait un défi accessible. J'ai donc composé un texte qui était directement dans l'esprit des deux thèmes principaux, une sorte de conseil d'un vieux en devenir à la prochaine génération, considérant les réalités climatiques historiques auxquelles la jeunesse devra faire face et les enjeux de justice sociale qui sont plus complexes qu'on ne le croit à l'ère de l'information.

La forme

La forme musicale suit la structure du texte, qui a été composé avec pour objectif de donner une construction qui contient des répétitions d'un thème musical présenté avec plusieurs approches : « *Joco musicam ergo sum* ». La première itération du titre en musique se fait de façon grandiloquente et avec plaisir, la seconde est une parenthèse qui sert de transition polymodale, et la troisième est festive et dansante. Au milieu de la pièce se trouve une citation musicale à *Pimeä* du groupe finlandais *Moonsorrow*, où les chanteuses doivent s'en donner à cœur joie en imitant la musique instrumentale avec une turlutte folklorique – technique vocale traditionnelle d'Acadie et du Québec – alors que le piano joue une gigue dansante avec le troisième triolet très accentué.

Forme	Mesure	Mode dominant	Tempo	Caractère
Intro	1-15	<i>Mi</i> pentatonique mineur	♩ = 112	Enjoué, excité
Thème 1	16-23	<i>Mi</i> éolien		Chanter avec plaisir
Transition 1	24-30	<i>Mi</i> phrygien		
Strophe 1	31-48	<i>Mi</i> éolien	♩ = 80	Faites semblant que vous êtes tranquilles
Thème 2	49-55	Polymodal : <i>Mi</i> pentatonique mineur et <i>fa#</i> phrygien		
Strophe 2	56-71	<i>Fa#</i> dorien		Écoutez pour vrai
Strophe 3	72-84	<i>La</i> dorien		
Transition 2	85-105	<i>Ré</i> pentatonique mineur	♩ = 120	Très dansant
Citation	106-137	<i>Ré</i> éolien	♩ = 120	
Strophe 4	138-158		♩ = 100	Grandiloquent et pesant
Thème 3	158-176	<i>Mi</i> phrygien	♩ = 112	Tempo primo

Tableau 2.1 La forme de *Joco musicam ergo sum*

Le texte

Joco musicam ergo sum

*Nous chantons, enfin nous sommes
Au monde
Une page de l'histoire*

Joco musicam ergo sum

*Levons les yeux lorsque le ciel nocturne est nu;
Les dessins qu'on a tracé dans la nuit
Ont guidé nos ancêtres à travers l'inconnu,
Et nous guideront encore (dans les jours arides)*

*Inspirons-nous du moment patient
Où les yeux voient dans le noir.
L'inconnu terrifiant finit par céder
Et les contours révèlent une autre beauté*

*Écoutons-nous longuement pour cerner la justesse (justice)
Et chantons, chantons à la gloire des étoiles !
Afin que de mère en fils
Et de père en fille
Leur lumière brille dans nos yeux*

Joco musicam ergo sum²⁴

Tout d'abord, le titre de la pièce *Joco musicam ergo sum* signifie en latin : « Je joue de la musique donc je suis ». Il s'agit d'une allusion au philosophe René Descartes qui dans son questionnement sur la nature de l'existence a douté de tout, de ses propres perceptions jusqu'à la matérialité de son corps, pour en venir à la conclusion que la seule chose dont il ne pouvait point douter était de sa propre capacité à réfléchir, puisqu'il était capable de douter.²⁵ Nous retenons donc la conclusion : « *Cogito ergo sum* », « Je pense donc je suis ». Cet aspect philosophique de la devise de l'École des jeunes de l'Université de Montréal m'a profondément touché, puisque je trouve qu'il y a une qualité ineffable à la performance de la musique qui dépasse la raison et l'émotionnel, comme si le fait de jouer de la musique validait notre propre existence sans passer par la logique cartésienne.

²⁴ Jean-Christophe Arsenault, *Joco musicam ergo sum*, inédit, 2018.

²⁵ René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Jan Maire, 1637.

Pour intégrer cette philosophie à la thématique du sentiment collectif, j'ai tout de suite enchaîné avec le vers : « *Nous chantons, enfin nous sommes* » pour attester d'une pluralité d'êtres qui coexistent en harmonie, l'ensemble vocal représentant la collectivité. Isoler le vers « *Au monde* » met en exergue la double signification de l'expression « être au monde » qui se rapporte autant au fait de naître qu'à celui d'affirmer sa propre existence, renchérissant la citation cartésienne. Puis, la strophe se termine sur « *Une page de l'histoire* » plaçant les bases de la thématique de l'histoire à travers le texte et donnant une sorte de responsabilité aux interprètes de réaliser que leurs actions de tous les jours construisent une part de l'histoire actuelle.

*Levons les yeux lorsque le ciel nocturne est nu ;
Les dessins qu'on a tracé dans la nuit
Ont guidé nos ancêtres à travers l'inconnu,
Et nous guideront encore (dans les jours arides)*

La strophe suivante invite les interprètes à regarder les étoiles et à se rappeler que les constellations, « *Les dessins qu'on a tracé dans la nuit* », ont été un facteur décisif pour l'évolution des humains. L'astrologie a permis aux humains dès l'antiquité de comprendre le changement des saisons, les points cardinaux et de s'orienter en mer à une époque où ils avaient beaucoup plus de temps pour regarder le ciel – et beaucoup moins de pollution lumineuse. Le dernier vers « *Et nous guideront encore (dans les jours arides)* » fait référence aux changements climatiques qui sont déjà en train de répandre sécheresses et inondations dans beaucoup d'endroits de notre monde²⁶, bien qu'on ne l'admette qu'avec difficulté, d'où les parenthèses.

C'est avec l'intention explicite de fréquenter un sentier battu par Claude Vivier que je fais référence aux étoiles, puisque c'était un thème qu'il arborait souvent lui-même (Orion, O Kosmos, Lonely Child). De plus, l'Ensemble vocal avait chanté la Berceuse d'Éric Champagne, composée sur le texte de Lonely Child. Cette continuité, Vivier, Champagne, Arsenault, a pour but de me positionner comme dans une lignée de compositeurs québécois, sans bien sûr

²⁶ Groupe d'Experts Intergouvernemental sur l'Évolution du Climat, *Rapport de synthèse résumé à l'intention des décideurs*, https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2018/09/AC6_brochure_fr.pdf, consulté le 19 avril 2019.

prétendre produire des œuvres aussi prodigieuses que celles de Vivier. Cependant, les étoiles évoquent pour moi l'étude du cosmos et la compréhension des frontières inaccessibles aux humains, que tente de faire reculer toujours plus loin la démarche scientifique. Mon intention était de glorifier la science comme étant le guide qui détient le plus de chance de faire survivre l'humanité aux changements climatiques, mon conseil pour l'avenir.

Inspirons-nous du moment patient

Où les yeux voient dans le noir.

L'inconnu terrifiant finit par céder

Et les contours révèlent une autre beauté

Le quatrain suivant, partant du thème de l'obscurité, invite les jeunes à s'inspirer avec patience de la vision nocturne que les humains possèdent. Après un certain temps – et sans trop de pollution lumineuse – les yeux humains agrippent la moindre parcelle de lumière des étoiles pour dessiner un portrait différent de la même réalité. Puisque ces événements arrivent généralement dans la nature, c'est un portrait d'une beauté qui m'est chère, transformant les ténèbres, associées à l'inconnu – donc à la peur – en splendeur. Le message est qu'après une patiente observation, ce qui cause la peur cède souvent à la beauté. L'objectif était d'évoquer l'esprit critique, puisqu'après une réflexion attentive, des informations nuancées sont souvent révélées, ce qui évoque qu'il y a de la beauté dans tout. J'ai donc une fois de plus voulu promouvoir la démarche scientifique, qui requiert l'esprit critique – et le fait de douter de tout.

Écoutons-nous longuement pour cerner la justesse (justice)

Et chantons, chantons à la gloire des étoiles !

Afin que de mère en fils

Et de père en fille

Leur lumière brille dans nos yeux

La dernière strophe présente cinq vers, ce qui peut être interprété comme une figure d'insistance par rapport aux autres strophes qui faisaient respectivement, trois, quatre et quatre vers. Tout d'abord il est question de cerner la justesse et d'entrer dans une écoute longue, renvoyant encore une fois au thème de la patience. Il y a une ambiguïté volontaire entre le mot

« justesse » et « justice », pour envoyer le message que la justice sociale ne s’opère pas sans une écoute critique, de la même façon que la justesse vocale requiert une attention particulière. Puis, les jeunes s’exclament de chanter à la gloire des étoiles afin qu’une postérité inclusive des rôles de genres non-traditionnels²⁷ puisse avoir la lumière de celles-ci qui se reflète dans leurs yeux alors qu’ils les regardent. La question à se poser est : « Comment la lumière des étoiles peut-elle briller dans les yeux de la postérité ? » Mon souhait est que nous comprenions qu’il faut que les générations futures, si elles voient le jour, regardent le cosmos comme la solution à l’ère de changements climatiques, soit par l’analyse scientifique de la nature, ou l’exportation des humains vers d’autres corps célestes et s’approprient ainsi la lumière des étoiles.

Ce poème aborde donc les thèmes de la collectivité par la notion d’un « nous » ontologique célébré par la musique et d’un souhait que les humains arrivent à cohabiter de façon harmonieuse grâce à leur esprit critique. Le thème de l’histoire est abordé dans la lunette des changements climatiques et de mon souhait pour l’avenir de la jeunesse.

La citation à Pimeä de Moonsorrow

La citation est un procédé important pour moi afin de rendre hommage à des artistes qui m’ont influencé. Si un groupe de métal a su marquer mon histoire, il s’agit bien de *Moonsorrow*, un groupe finlandais que je décrirais comme un alliage entre la musique folklorique, progressive et *black metal*. La chanson *Pimeä*, ce qui veut dire « sombre », dépeint un sentiment d’horreur et une anxiété inextinguible dans un endroit ténébreux et mourant. Les paroles suivantes sont chantées en un rugissement sépulcral (couplet), suivit d’un refrain en harmonie vocale lumineux par contraste et traite d’une beauté cachée dans l’horreur.

²⁷ Insinuée par le croisement de mère vers fils et père vers fille dans l’expression « de père en fils ».

Alla puiden kuolleiden oksien Istut kuunnellen kuolleita lintuja Yö ei anna uskoa mihinkään Ruumiisi tärisee kylmästä Etkä löydä tietäsi takaisin Kun silmäsi vihdoin tottuivat pimeään	Sous les branches d'arbres morts Tu es assis et écoutes des oiseaux morts La nuit te laisse sans croyances Ton corps tremble à cause du froid Et tu ne retrouveras point ton chemin de retour Lorsque tes yeux s'habitueront aux ténèbres
Hiljaiset askeleet kaikuvat syvissä vesissä Tunteja laskien kulkee hämärä varjoina Pisarat pirstovat polkua maailman reunalta Kuolevan auringon alla kaikki on kaunista ²⁸	L'écho de pas silencieux vibrent dans les eaux [...profondes] Le crépuscule paré d'ombres compte les heures Des gouttes séparent le chemin du bout du monde Alors que tout est beau sous un soleil mourant

Tableau 2.2 Texte et traduction française du refrain et d'une strophe de la chanson *Pimeä*

Si la signification de ces vers se perd dans la traduction du finnois à l'anglais au français, le symbole des yeux qui s'habituent à la noirceur n'est ici d'aucun recours à la personne dont les paroles parlent. Après le refrain lumineux, une mélodie dansante et répétitive, jouée à l'accordéon et doublée par la guitare, prend place pour faire un contraste charmant avec le matériel précédent et c'est cette mélodie qui est reprise aux altos dans *Joco musicam ergo sum*, sur les paroles d'une turlutte folklorique québécoise. Par cette citation, j'ai voulu reprendre la thématique des ténèbres inextinguibles dans un monde mourant et la transposer au contexte de ma pièce où l'esprit critique est glorifié comme étant la solution à ce monde mourant. Par cette mélodie turluttée, les jeunes sont invitées à danser librement, comme si elles n'acceptaient pas d'être opprimées par leur avenir au climat incertain. D'ailleurs, on a aussi un exemple d'un polystylisme qui bâtit des ponts entre les folklores du Québec et de Finlande et qui pousse à admettre qu'une collaboration entre les deux esthétiques est féconde, bien que nous ayons peu de liens historiques qui justifient pourquoi les deux traditions s'imbriquent si bien ensemble.

²⁸ Dark Lyrics, *Moonsorrow lyrics*, <http://www.darklyrics.com/lyrics/moonsorrow/veriskeet.html>, consulté le 19 avril 2019.

Danser à votre guise
*Plus besoin de faire semblant que
 la musique c'est sérieux*

ff

106

S
 Da yam di dam Da yam di dam Ta d'l-li-dam di Da yam di dam Da yam di dam Ta d'l-li ti-d'l-li

A
 Da yam di dam Da yam di dam Ta d'l-li-dam di Da yam di dam Da yam di dam Ta d'l-li ti-d'l-li

Figure 2.1 Indication de danser librement et citation à *Pimeä*

L'harmonie, les textures vocales et le rapport au texte

Cette pièce comporte de nombreux exemples de procédés harmoniques inspirés de la musique traditionnelle québécoise, par exemple les substitutions modales, l'usage de progressions plagales et l'appartenance non-exclusive au mode pentatonique. La tierce est souvent évitée au piano, laissant ces « accidents » arriver à la mélodie, ce qui met en valeur des accords suspendus, souvent en position de quarte. En fait, il y a souvent une flexibilité quant au mode utilisé car les seconds et sixièmes degrés peuvent être issus du phrygien, de l'éolien et du dorien, ce qui implique un cadre en pentatonique mineur avec des couleurs empruntées aux modes à sept sons.

B *Chanter avec plaisir* *Div.*

Tutti *p* *f*

15 Jo co mu - zi - cam er - go sum

Pno. *f* *très sonore*

20 Jo co mu - zi - cam - er - go sum

Pno.

Figure 2.2 Substitutions modales et accords suspendus

Par exemple, on voit que la cadence qui précède le thème principal présenté à la **Figure 2.2** se termine sur un *fa* avec septième majeure et onzième haussée, ce qui n'appartient pas au mode de *mi* mineur pentatonique, mais bien au phrygien. Comme à la fin du refrain de *Martin de la Chasse Galerie*²⁹, j'utilise une cadence par le second degré abaissé, qui – en jazz comme en classique – fait figure de substitution à l'accord de dominante. La différence étant qu'en tonal, les compositeurs vont restreindre cet usage aux dominantes secondaires et l'utiliser sous la forme d'un accord de septième de dominante alors qu'en musique traditionnelle, il aura un rôle de « dominante » principale avec une structure d'accord de septième majeure, qui se passe de sensible et maintient plutôt un bourdon de tonique. J'utilise donc cet accord comme substitut à la dominante puisque la dissonance au sein de l'accord et la gravité du second degré abaissé (qui « veut se résoudre » vers la tonique) exerce la même fonction psychoacoustique qui donne de la direction à l'harmonie tonale.

La progression d'accord qui suit a une basse qui visite des degrés tonaux, mais dans le sens contraire de la formule typique : « I-III-IV-V ». Plutôt, la basse de l'accord suggère : « I-V-IV-III », alors que les accords présentent surtout des structures de quarte, ce qui évite la sonorité trop tonale des triades. Cependant, il faut noter que l'accord à la mesure 18 pourrait être analysé comme des triades renversées, étant donné qu'il contient toutes les notes d'un accord de *ré* majeur au second renversement avec neuvième ajoutée, mais ce serait mal comprendre l'approche guitaristique du discours harmonique.

Figure 2.3 Accord à la mesure 18

²⁹ La Bottine Souriante, *Ibid.*

Lorsqu'on interprète de la musique traditionnelle – par exemple avec une guitare accordée pour obtenir des cordes à vide (comme l'accordage *DADGAD*) – ou du *metal*, l'objectif de l'interprète est souvent de suivre la ligne de basse avec un accord de quinte justes qui donne une base acoustique imitant la série des harmoniques. La richesse de l'accord est complétée par la mélodie souvent mobile qui visite les autres notes de l'accord, créant ainsi des tensions lorsque les notes ornementales entrent en conflit avec la structure de quinte. L'accord à la mesure 18 est donc pensé comme un accord de *la* avec une basse qui suggère le spectre harmonique de *la*, mais avec des notes ornementales qui donnent de la couleur à l'accord : la quarte suspendue (*ré*) et la sixte ajoutée (*fa#*). Puisqu'on trouve *la* et *mi* à la basse, la quinte renforce la structure de l'accord, il n'est donc pas « moins stable » comme un accord de *ré* en position de sixte et quarte, qui serait maladroit dans ce contexte en tonal.

La seconde moitié du thème recommence sur les mêmes notes de la mélodie, mais pas sur le même accord. Dans ce cas-ci, l'accord de *fa* avec septième majeure et onzième haussée est utilisé comme substitution du premier degré, chose qui s'explique par le fait que les notes étrangères sont faciles à entendre; il s'agit en effet de la tonique et de la dominante qui se passent de préparation. S'ensuit une montée d'accords de quinte ornementées par les mêmes procédés, en passant cette fois par un emprunt au dorien avec le *do#* à la mesure 22, qui justement n'entre pas en conflit avec les notes de la mélodie, ni les degrés forts de la ritournelle sur les degrés *V-VII-I*.

The image shows a musical score for a piece titled 'Tutti'. It consists of two staves: a vocal line (Tutti) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line has lyrics: 'Jo - co - mu - ti - cam - er - go - sum'. The piano accompaniment features a series of chords. A rectangular box highlights the piano accompaniment from measure 22 to 24, which is the 'ritournelle' mentioned in the text. The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Figure 2.4 La ritournelle à la mesure 22

Ce tricorde (*si, ré, mi*) fait partie intégrante de mon esthétique musicale et obsède mes oreilles depuis ma tendre enfance à cause – entre autres – de la musique du film *Braveheart*, de James Horner³⁰.

Le passage qui suit présente une transition entre le thème et la première strophe au piano qui accompagne un effet vocal que je nommerais *chafrottement*. L'objectif était de panoramiser cet effet de sonorités variant de « *ch* » à « *f* » à « *kr* », mais le nombre restreint de choristes a atténué l'impression de grésillement sonore qui se déplace. Si la pièce avait été interprétée pour un plus grand nombre de personnes, elles auraient pu panoramiser le son plus largement, voire se déplacer dans la salle afin de produire l'effet voulu sans perdre la cohésion qui est nécessaire au chant choral.

Ensuite, les voix entreprennent un discours plus contrapuntique qui nous amène à discuter d'un aspect musical qui veut renforcer l'impression laissée par le texte. À la mesure 36, (voir **Figure 2.5**) les trois voix commencent un court motif en entrées successives pour arriver à la mesure suivante à l'unisson sur la neuvième de l'accord. Ce motif est répété en marche, confirmant qu'il s'agit d'une volonté de faire résonner l'unisson sur le mot « *sommes* ». L'unisson à cet endroit crée un certain vide, ce qui met l'emphase sur ce mot par la soudaine perte de texture chorale et renforce la césure proposée par le saut de ligne dans le texte au moment de dire :

Nous chantons, enfin nous sommes
Au monde

³⁰ James Horner, *Braveheart*, 1 disque compact, Decca Records, 448 295-2, 1995.

The image shows a musical score for four parts: Soprano (S), Mezzo (M), Alto (A), and Piano (Pno.). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'Nous sommes Nous sommes'. The Soprano part has a melodic line with a jump between the two phrases. The Mezzo and Alto parts have a more rhythmic, dotted-note pattern. The Piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Figure 2.5 Contrepoint aboutissant sur un unisson

Ainsi, le saut de ligne dans le poème, qui se voulait un effet rythmique important, est aussi présent dans la musique à cause de la coupure impliquée par la répétition de « nous sommes » et de « Au monde », ce qui met l'accent sur le verbe être plutôt que sur l'idiome « Être au monde ». Par antithèse, on suggère aussi le paradoxe d'être unis dans la multitude, d'être plusieurs en une seule voix, ce qui vient proposer de diluer les barrières de l'individu. C'est l'unité d'un « nous ontologique » tel que recherché dans l'aspect philosophique de la pièce qui est implicitement lié avec l'expérience du chant choral à travers le dosage entre l'unisson et l'harmonie.

D'autre part, cet unisson a aussi pour effet de sécuriser les jeunes chanteuses qui doivent sauter sur la neuvième de l'accord. Pouvant s'appuyer sur les mezzos qui anticipent la note d'arrivée, il était plus facile de placer ce passage difficile.

Aux mesures 48 et 55 se trouvent d'autres exemples d'effets sonores qui, à défaut d'appuyer le texte, servaient à renforcer la complicité au sein du groupe, ce qui est en quelque sorte une partie de notre objet de recherche. Les jeunes ont exhibé rapidement un comportement distinct : aussitôt que la musique se termine apparaissent des conversations murmurées, des commentaires sur l'exécution, des questions sur la partition que les jeunes s'adressent entre elles et qui crée un raffut que certains membres du groupe se chargent de faire taire. Une véritable micro-société qui s'équilibre d'elle-même avec différents *leaders* qui

s'échangent le rôle d'exiger l'ordre. J'ai donc inséré ce petit contrepoint de jacasseries à l'intérieur de l'œuvre pour émuler l'excitation des jeunes par rapport à la musique et leur capacité d'attention fragile. Simplement en leur disant de faire du raffut pendant le temps indiqué sur la partition, j'ai obtenu l'effet sonore désiré, qui m'a semblé s'imbriquer parfaitement dans la musique et dans l'esprit de la pièce.

Ensuite, à la mesure 59, se trouve un élément de partition graphique, une forme qui grandit plus vite qu'elle ne s'estompe et qui a été nommée le « *schwiiiou* », faute de nom plus élégant. L'objectif est de souffler sur la syllabe « ch » en *crescendo* et au moment d'arriver au sommet de volume, opérer le « wi » avec les lèvres afin de « fouetter » l'air en un son percussif. Puis le *decrescendo* se fait en transformant le « i » en « ou » progressivement. C'est un son qui accompagnait à merveille le texte disant : « *Les dessins qu'on a tracé dans la nuit* » puisque j'imagine ce geste sonore comme une plume qui trace une constellation en un geste fluide. Du reste, la progression harmonique présente beaucoup plus de chromatismes, d'emprunts au phrygien à la mesure 62 et par exemple un accord de *si* bémol avec septième majeure qui s'insère entre *la* mineur avec sixte ajoutée et *si* mineur à la mesure 64. Cet accroissement de richesse harmonique a pour effet de mettre l'emphase sur le mot « *inconnu* » dans le vers « *ont guidé nos ancêtres à travers l'inconnu* » qui représente ici la peur, mais aussi l'exploration. La complexité harmonique est augmentée, certainement, mais le niveau de dissonance reste assez constant, ce qui a pour objectif de représenter un paradoxe par rapport à la terreur que cause l'inconnu, car dans sa découverte se trouve aussi la beauté de l'exploration.

Ce sont toutes sortes de madrigalisms qui se cachent au travers de la composition qui ont justement pour but d'évoquer dans ses moindres détails les thématiques proposées.

La troisième strophe reprend une mélodie qui débute sur le même motif que la seconde strophe, mais transposé sur *la*, alors que les deux autres sections accompagnent les altos en utilisant une texture proposée par Claude Vivier : « *Tapoter rapidement sur la bouche en 'o'* ». À ce moment, le texte parle du phénomène des yeux qui s'habituent à la noirceur et qui discernent la réalité sous un nouveau regard une fois les pupilles dilatées. Les notes suraiguës des sopranos ont pour objectif d'évoquer un scintillement lorsqu'elles tapotent sur leur bouche

et les jeux d'entrées en cascade et de *crescendo* – *decrescendo* servent à représenter la difficulté à s'adapter. C'est comme si on cherchait le scintillement et quand on croit l'avoir trouvé, il nous échappe. Finalement, à force de répétition de différentes itérations du motif, les voix accompagnatrices prennent le même plan que les altos pour chanter : « *une autre beauté.* » en harmonie homorythmique, comme quoi leur quête a porté fruit. Elles se sont en quelque sorte syntonisées avec les paroles et sont maintenant prêtes à entrer dans la section suivante.

À la mesure 92 débute un moment musical dansant construit sur des permutations des cellules mélodiques de *Pimeä*, mais le plus important, outre la transition qui prend du temps à s'accomplir, est l'usage de petites figures sans hauteurs définies, inspirées des veillées du temps des fêtes. Le raffut, les rires, les cris de joie s'entremêlent à la musique de la même façon que la musique est ornée des conversations dans des contextes informels. Malgré la complexité du passage, j'ai voulu ici représenter une décomplexion du rituel musical³¹, un pont entre la musique académique et populaire qui accumule de la tension jusqu'à « atterrir » sur la gigue de *Pimeä* accompagnée d'un contre-chant de ma composition.

The image shows a musical score for three parts: Soprano (S), Alto (A), and Piano (Pno.). The score begins at measure 118. The Soprano and Alto parts are in a soprano clef and have the lyrics "Da yam di dam Da yam di dam". The piano accompaniment is in a bass clef and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents.

Figure 2.6 Substitution modale avec le cinquième degré abaissé

³¹ Le concert classique étant un rituel habituellement assez protocolaire, j'ai voulu contrer la tendance en faisant danser mes interprètes.

J'ai aussi réinventé les accords, puisque la nature progressive et méditative de *Moonsorrow* les incite à utiliser des progressions d'accord simples et répétitives pendant très longtemps. La durée de ma pièce m'a contraint à présenter un matériel plus imprévisible pour que l'attention du public soit dirigée vers l'action plutôt que d'entrer dans une lente méditation par la redondance. C'est pour cette raison que j'ai poussé les substitutions modales jusqu'à utiliser un accord de *la* bémol majeur (voir **figure 2.6**), la quinte abaissée de mon mode, pour substituer mon I, faisant ainsi un emprunt au locrien. Je voulais tester si le statisme du *la* bécarre dans la mélodie allait entrer en conflit avec l'harmonie, mais les premiers tests avec les chanteuses m'ont révélé que la répétition rendait l'oreille prête à accepter à peu près n'importe quelle harmonie dans ce contexte.

Le dernier élément de texture utilisée en intertextualité avec le poème se trouve à la mesure 142, dans laquelle chaque interprète doit choisir une note et la chanter alors que la directrice musicale doit laisser le temps aux interprètes de savourer l'accord résultant jusqu'à ce que leur oreille accepte l'esthétique de l'accord résultant comme il est. Le texte chante alors :

Écoutons-nous longuement pour cerner la justesse (justice)

Ainsi, ce madrigalisme a pour but d'insinuer que la justesse s'obtient avec une écoute active et critique, alors que chacun doit trouver sa voix dans une multitude dissonante. Un groupe sur trois, d'abord les altos, puis les mezzos, doivent chanter « *justice* » à la place de « *justesse* ». Ce petit détail se veut étendre la signification de « *justesse* » à non-seulement la précision des hauteurs en musique, mais aussi la mesure des gestes en réaction par exemple à l'injustice, l'oppression, la différence, etc. et ainsi glorifier un mode de vie collectif où l'esprit critique permet de s'élever par rapport aux inégalités sociales.

Conclusion

Lorsque questionnées sur l'intention des paroles en relation à la musique, la majorité des jeunes ont dressé un portrait très étayé des thématiques que j'ai voulu aborder, l'une poussant même la réflexion à considérer que cette œuvre parle de racisme, ce à quoi j'ai répondu : « Oui, entre autres. » Une autre personne a cependant fait le lien entre la

glorification des étoiles à la musique religieuse, qui chante à la gloire de Dieu, qui est au contraire un symbole d'obscurantisme (sinon d'autoritarisme) dans la plupart de la musique que j'écoute. Bien sûr, cette remarque mériterait un examen bien plus approfondi sur les réflexes analytique des interprètes de la musique et ce serait l'objet d'une recherche fascinante. Je suis extrêmement reconnaissant d'avoir eu l'occasion d'entrer en contact de façon soutenue avec le même groupe d'interprètes et cette résidence a été une expérience musicale éducative pour moi comme pour les jeunes, mais aussi une expérience humaine précieuse.

Chapitre 3. Analyse de *Poussière de cèdre*

Présentation

Cette pièce est basée sur le texte inédit du même nom de ma tante Hélène Poirier. Il relate des souvenirs d'enfance alors que mon grand-père, Alcidas Poirier, revenait de travailler du moulin à bois avec l'odeur de la poussière de cèdre dans son sillage. Si le texte est réellement à propos des émotions d'une jeune fille, il n'en reste pas moins qu'il aborde le thème des réalités historiques des travailleurs du XX^e siècle, mais surtout le thème de la rupture familiale. Sans être autobiographique, on aborde ainsi le sentiment collectif par la lunette de la famille, observant une brisure après la nostalgie odorante. Afin que la performance dans son ensemble évoque le plus possible le propos du texte, l'instrumentation choisie inclut comme percussion une planche de cèdre sciée par une égoïne. La démarche créatrice inclut la fabrication d'une table à scier appropriée spécifiquement pour les besoins du percussionniste, en plus de l'exploration d'une technique de sciage qui permet de produire aisément du son. L'objectif était aussi de générer une odeur agréable, cependant, lors de la création, seule la clarinettiste Charlotte Layec a pu réellement en profiter, alors elle a émis l'idée de diffuser des odeurs à travers la pièce et trouver des façons de joindre un réel programme d'odeur à la performance. Comme les interprètes sont des éléments primordiaux à tout processus créatif, il serait incohérent de passer outre une si bonne idée et il sera discuté de comment partager une odeur à un auditoire au cours d'une performance musicale.

Le texte

Poussière de cèdre
Sur l'épaule de mon père
Telle un coffre de tendresse
À portée de mon nez
 Le bois, le poêle chaud
 le soleil du midi
 toutes les odeurs
 avalées d'un coup

Poussière de cèdre
Dans les cheveux de mon père
De deux doigts caressés
Juste avant l'école
 Sieste terminée
 sur les gestes de velours

Poussière de cèdre
Aux poumons de mon père
Douleur, crachas
Le cœur vieilli d'avance

Poussière de cèdre dans mes cheveux
Ma tête sur son épaule
N'arrive plus à réveiller
Son regard d'eau claire

Une tombe à l'orée du bois
Poussière de cèdre
Se noie dans mon œil³²

Plutôt qu'une analyse détaillée de chaque strophe, je propose une analyse plus globale. Tout d'abord, la répétition du titre du poème « *Poussière de cèdre* » revient au début de presque chaque strophe, précédant un vers qui décrit une partie du corps du père sur laquelle se trouve la poussière. Le reste de la strophe dépeint des souvenirs ou des impressions de

³² Hélène Poirier, *Poussière de cèdre*, inédit, 2018.

moins en moins ancrées dans les souvenirs heureux et de plus en plus dans le thème de la rupture. Les premières strophes présentent des mots du champ lexical de l'odorat (*À portée de mon nez, le poêle chaud, toutes les odeurs, gestes de velours*), sens puissamment relié à la mémoire. Cependant, c'est réellement l'affection qui est le thème principal du début du poème, avec une description de l'odeur de poussière de cèdre comme étant « *un coffre de tendresse* », encastrant la sensation comme un trésor dans un contenant traditionnellement de bois.

Les strophes en alinéa m'apparaissent comme une parenthèse, un thème secondaire, ou une vision. En fait, les deux passages en alinéa se concentrent davantage sur la peinture de sensations crues plutôt que de participer à l'évolution narrative des souvenirs heureux à la rupture. Pour cette raison, ils seront mis en musique comme thèmes secondaires et orchestrés dépendamment du contexte. Il est à noter que le second passage amène en quelque sorte un changement en précisant que la sieste est terminée, ce qui renvoie à la petite enfance, mais au sein de l'œuvre poétique, on peut l'analyser comme étant un présage de la rupture à venir entre la tendresse et le deuil.

Les strophes suivantes dénotent un changement radical dans le ton du sujet, alors que la localisation de la poussière de cèdre se trouve désormais dans « *les poumons de mon père.* » Alors que la poussière contamine les poumons paternels et les cheveux de la narratrice, les thèmes de la tendresse et de la rupture s'interpénètrent dans la quatrième strophe. « *Ma tête sur son épaule* », dernière itération du thème de l'affection, est désormais un geste d'au revoir, de deuil, puisque ce n'est plus suffisant pour réveiller « *son regard d'eau claire.* »

Enfin, la dernière strophe ne commence pas par « *Poussière de cèdre* », mais bien par « *Une tombe à l'orée du bois* », changement de focalisation qui rajoute du poids au fait que le thème est désormais centré sur le deuil et non plus la douceur des souvenirs affectueux.

Poussière de cèdre est donc un texte qui exprime une transition de souvenirs d'affection et d'odeurs agréables vers un sentiment de deuil et de rupture, arborant les thèmes de la nostalgie, de l'odorat et de la petite enfance.

Forme

La forme suit de près la structure du texte afin de servir l'intention de l'auteur. J'ai utilisé deux solos consécutifs, un solo de voix basse, qui doit être chanté avec un accent québécois assumé et un long *accelerando* de percussion qui représente l'usure des travailleurs à force d'accélérer la cadence, exigence à double-tranchant d'un monde industrialisé. Le **Thème B-1** fait une incursion soudaine en préfiguration du drame final avec un soudain élan de dissonances sur les paroles : « *Avalées d'un coup* », symbolisant la poussière de cèdre qui taxe la santé de celui qui vit avec elle tous les jours. Cette bourrasque de tension est ornée d'une respiration sonore de la part du chœur³³, comme s'ils se concentraient pour passer à autre chose.

³³ Fait inusité : Lors de la création de la pièce au Concert du CeCo le 4 avril 2018, une bourrasque de vent a fouetté les fenêtres de la salle Serge Garant au moment où les chanteurs prenaient leur respiration. La nature m'a alors semblé extrêmement douée pour la musique !

Forme	Mesure	Mode dominant	Tempo	Caractère
Intro	1-10	<i>Ré</i> éolien	♩ = 72	Lent et nostalgique
Thème A-1	11-18			
Divertissement	19-37	<i>Ré</i> vers <i>mi</i> éolien		
Thème B-1	38-46	<i>Mi</i> phrygien		
Thème A-2	47-55	<i>Ré</i> éolien		
Transition	56-66	<i>La</i> pentatonique mineur sur <i>ré</i> + Accords majeurs sur une basse en gamme par ton	♩ = 108	Plus réveillé
Thème B-2	67-81	<i>Mi</i> phrygien		
Solo de basse	82	<i>Ré</i> phrygien élargi	♩ = +- 60	Libre
Solo de scie sur planche de cèdre	83-99	s/o	♩ = 15 à ♩ = 180	<i>Accelerando molto</i>
Accumulation de tension	100-109			♩ = 180
Thème A-3	110-117	<i>Ré</i> phrygien élargi	♩ = 60	Pesant et funèbre
Finale	118-127	<i>Ré</i> éolien		

Tableau 3.1 Forme de *Poussière de cèdre*

Le rapport entre texte en musique

L'harmonie et les textures sonores sont dans le même style modal et folklorique que celles de *Joco musicam ergo sum*, donc au lieu d'étudier l'œuvre sous un angle harmonique, je propose de regarder comment le texte est mis en valeur par la musique dans ses paramètres généraux.

Tout d'abord, le champ lexical du bois étant très présent dans le texte, j'ai cru bon d'utiliser des instruments au timbre boisé : le basson et le violoncelle se partagent les graves créant une sonorité de quintes justes très assises et résonantes. La vibration des notes graves du basson évoque pour moi un arbre qui craque, voire un feu qui crépite et cette sonorité se marie bien avec celle du violoncelle. Les notes graves de la clarinette me font ce même effet, bien que je l'aie réellement choisie pour ses propriétés « d'ambassadrice » des timbres, créant un lien homogène entre les instruments. Le piano était le support harmonique dont j'avais besoin en plus d'être accessible et polyvalent. Enfin, les percussions sont très littéralement boisées avec la scie sur planche de cèdre, les blocs de bois et la touche de *shaker*³⁴ qui donne à tout le moins un son sableux sinon boisé.

Du reste, le texte est principalement supporté par des madrigalises, comme à la mesure 43, où le texte dit : « Avalées d'un coup » en parlant de « Toutes les odeurs », qui elles, font référence à la poussière de cèdre. Comme la poussière sera ultimement néfaste pour le père, le fait de l'avalier d'un coup est soudainement beaucoup plus dissonant et la musique s'interrompt pour créer un choc. Ensuite, les chanteurs prennent une grande respiration sonore avant que la musique recommence, comme pour oublier la tristesse et la colère qui sont préfigurées par rapport à la fin de la pièce.

À la mesure 63, il y a une modulation métrique qui donne un tempo accéléré en rapport de triolets. Ce nouveau tempo « *plus réveillé* » sert à représenter la strophe en alinéa qui commence par : « *Sieste terminée* », mettant l'accent sur le thème de l'enfant qui se réveille avec excitation pour aller chercher de l'affection « *sur les gestes de velours* ». Justement, le chœur doit rouler le « r » à la fin du mot pour insérer cette dimension ludique et enfantine à la musique. Cette section est orchestrée avec des trémolos, des tapotements sur la bouche, des *flatterzungen*³⁵, des petites grappes de triolets au piano, tout pour donner un effet frétilant, comme la petite fille qui se réveille.

³⁴ Œuf de plastique contenant des grains de sables, comme un petit *maracas*.

³⁵ Technique étendue pour les instruments à vent qui consiste à rouler un « r » en soufflant.

La troisième strophe est chantée par une basse et marque le début de la section sur le deuil. Moment solennel, le mode utilisé est une sorte de phrygien élargi, empruntant au mode octatonique sur le *fa* bécarre du mot « *père* ». L'objectif pour le chanteur est d'assumer le plus possible un accent québécois, ainsi mélangeant les aspects sérieux et ruraux lors du sommet sur le mot « *crachats* ». Ensuite, le solo de scie sur planche de cèdre est tout simplement une accélération, débutant extrêmement lentement pour que le silence, rare dans mes pièces, soit d'autant plus précieux. L'accélération sert à accroître la tension et représente donc l'abus de travail, l'augmentation du rythme de vie associé au XXe siècle qui se poursuit à l'ère de l'information, et la figure se stabilise sur un rythme qui finit par « *casser* » le père alors que le bout de bois tombe.

Ensuite, les instruments préparent le retour du thème principal modifié pour représenter la catastrophe de la perte du père de la jeune fille. Un ostinato pesant et lourd encadre le rythme et la tonalité pour que le chœur puisse avoir aisément ses repères malgré le chromatisme. C'est réellement cette section que les dissonances sur « *Toutes les odeurs, avalées d'un coup* » préfigurent.

Après le sommet de la pièce, la dernière strophe se chante avec des motifs iambiques, clin d'œil à Debussy, qui par exemple dans *La mer*³⁶, utilise le motif « brève-longue » pour représenter le tumulte des vagues. Cette soudaine référence à l'eau fait contraste avec les éléments boisés, donc terrestres, qui prédominent dans la pièce, comme pour laver la poussière qui « *se noie dans mon œil* ». J'utilise donc le motif thématique des vagues pour représenter musicalement les larmes et gonfler leur impact en mettant en lumière l'élément aqueux.

Réception de l'œuvre par le chœur pour lequel elle était destinée

L'enregistrement de *Poussière de cèdre* qui vient avec ce mémoire a été capté pendant la création de l'œuvre et a été interprétée par un quatuor vocal à la place d'un chœur complet. Cette performance était supposée être en préparation au travail avec la chorale, mais une polémique s'est mise en travers de notre route. Il s'agit de l'usage, à la mesure 67, de la

³⁶ Claude Debussy, *La Mer*, pour orchestre symphonique, Paris, Durand & fils, 1909.

technique vocale utilisée entre-autre par Claude Vivier³⁷ : « *Tapoter sur la bouche en « o », chacun bat son propre rythme.* » Le directeur musical de la chorale s'est senti extrêmement mal à l'aise avec la présence de ce texte sur la partition, puisqu'il n'imaginait pas défendre cette technique lors d'une pratique, craignant que ce geste puisse être perçu comme de l'appropriation culturelle. Bien que cette technique ne soit pas traditionnellement utilisée par des autochtones³⁸ (je dis traditionnellement, car les autochtones ne sont normalement pas privés d'explorer les sons que leurs corps peuvent produire), le malaise s'est répandu auprès du conseil d'administration qui ont suffisamment craint que les choristes puissent être mal à l'aise à leur tour qu'ils ont demandé de modifier la partition pour y exclure ce passage. Un compromis n'a pas porté fruit, puisque j'ai composé un *ossia* permettant aux interprètes qui le préféreraient de rouler des « *fr* » en chantant des *glissandi* afin de donner le même effet frétilant que le tremolo des tapotements, cependant le fait que le texte original soit présent sur la partition était intolérable pour le conseil d'administration et le directeur musical. J'ai donc refusé de présenter ma pièce avec ce chœur étant donné que je considère inacceptable de censurer une œuvre d'art pour la croyance infondée qu'une technique vocale sortie de son contexte soit une forme d'oppression, surtout pas pour un geste qui est aussi déconnecté de la réalité des autochtones.

Composer ce cycle dans la perspective de se positionner par rapport à l'histoire me mène à voir cet événement comme un précédent, une anecdote qui indique un point tournant

³⁷ Claude Vivier, *Kopernikus*, pour 7 voix, 7-8 instruments et bande, Montréal Boosey & Hawkes, 1979

³⁸ Sur le site cité, le chef Joseph Riverwind (Taino) mentionne: « At many exhibitions we see this behavior of putting your hand in front of your mouth and making the "whooh whooh" noise. It is even funnier when we see boys and men doing it. The ululation was done by women when their husbands went to war, when they returned from a successful hunt or raid, or at the death of a loved one. The women made this sound with the tongue and the mouth slightly closed (no hands).

The men had a war cry that they issued in battle to intimidate and scare their enemies. This sound, coupled with the warriors' painted faces, had a crippling psychological effect on the recipients, often making them flee for their lives. So when we see men doing the "whooh whooh whooh" thing, we laugh because to us they sound like the women. » Robert Schmidt, *Blue Corn Comics*, The Basic Indian Stereotypes, <http://www.bluecorncomics.com/stbasics.htm>, consulté le 19 avril 2019.

de l'histoire : cette technique vocale en particulier pourrait se voir censurée parce que certains esprits détournent son intention en moquerie, ou du moins ils présument que les autres y verront une moquerie qui cible une minorité opprimée. Le directeur musical prétextait ne pas avoir le temps ni l'espace pour aborder le sujet avec les choristes et il jugeait que le conseil était représentatif du chœur, donc que le malaise serait forcément généralisé. Il est à noter que les chanteuses de l'École des Jeunes n'y ont pas ressenti le même malaise, bien qu'elles aient démontré être très sensibles aux enjeux de justice sociale et d'oppression tout au long de mon expérience avec elles.

La scie sur planche de cèdre

Une des particularités de cette pièce est l'usage d'un instrument de percussion inusité : à défaut de la scie musicale, j'ai préféré faire sonner l'égoïne sur une planche de cèdre, sonorité familière à l'atelier de mon père, où j'ai pu m'exercer à fabriquer divers objets en bois dans ma jeunesse. Il faut d'abord avoir une table à scier stable, assez rustique pour pouvoir y placer des étaux qui vont tenir la planche de cèdre en place. La fabrication artisanale de cette table à scier fait partie de la démarche créatrice de l'œuvre, ce qui a permis d'adapter la hauteur de la table à la taille de mon interprète, qui était inconfortable. Un tel instrument requiert de nombreuses précautions : tout d'abord, il faut assujettir les étaux avec du ruban adhésif à conduit afin d'empêcher les rodes de métal de cliqueter pendant la performance. Ensuite, il faut avoir un tapis ou une couverture qui permettra de récolter la poussière sans gêner le personnel de la salle de concert. De plus, il faut amplifier le résultat sonore de l'instrument, puisqu'il ne possède pas un très grand étendu de dynamique (approximativement de *pianissimo* à *mezzo forte*). Enfin, le percussionniste doit avoir du temps pour se familiariser avec le labeur en perspective. Léo Guillolot, percussionniste diplômé de la faculté de musique de l'U de M, a été le technicien de laboratoire de cette recherche, déterminant que ce qui facilite l'exécution de la pièce est l'usage d'un trait de scie en « V » préparé à l'avance.

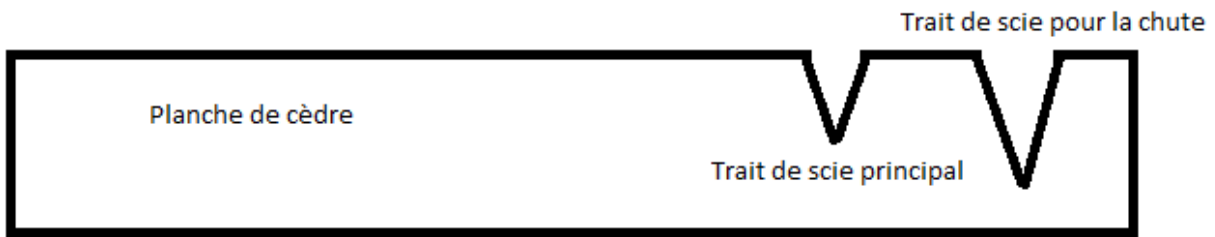


Figure 3.1 Les traits de scie

Pour la qualité du son, il est beaucoup plus sûr de scier un trait déjà entamé, mais la résistance est réellement optimale lorsqu'il y a déjà une forme en triangle de prédécoupée, ainsi la lame glisse avec aisance contre le bois. La pression requise pour générer du son est beaucoup moindre que celle requise pour scier le bois, donc il est possible de jouer sur un même trait de scie pendant longtemps, bien que le volume de l'instrument requière amplification. À la mesure 104, j'ai voulu tester la possibilité de faire tomber le morceau de bois au moment opportun pour symboliser la rupture. Pour ce faire, Léo a préparé un trait de scie plus profond, qui permettrait de faire chuter l'excédent de bois approximativement au moment indiqué sur la partition, ce qui fut un succès. Avec la chute de la pièce de bois, j'aurais rêvé d'un bruit sec et sonore qui marque la rupture de la planche, mais comme le léger bout de bois tombe sur la couverture, l'effet ne fut pas aussi dramatique que souhaité. J'ai donc inséré un passage de blocs de bois pour combler le vide.

L'odeur de poussière de cèdre

Un des avantages de l'usage de la scie sur planche de cèdre comme percussion est la production de poussière de cèdre odorante. L'odeur du bran de scie est évocatrice pour moi et j'aurais voulu partager cette sensation avec mon public lors de la création, mais l'odeur n'a malheureusement pas porté assez loin. Pour pallier à cette situation, je propose que les prochaines exécutions de la pièce soient faites en collaboration avec un ou des artistes de performance qui devront faire sauter du paillis de cèdre (idéalement avec de la poussière de cèdre récupérée des pratiques de la pièce) dans une poêle à l'aide d'un brûleur portatif ou d'un poêle à bois (quitte à chanter la pièce dans un lieu qui n'est pas normalement considéré comme une salle de concert). Idéalement, la performance aurait lieu dans une petite pièce, sinon le lieu sera trop difficile à parfumer. Le « cuisinier », qui fait référence au *cook*,

personnage important dans les contes et légendes du Québec³⁹, devra faire chauffer le paillis à feu moyen-élevé avant même que la pièce ne commence et projeter l'odeur à l'aide d'un éventail quelconque. De temps à autre, il doit prendre la casserole et se promener à travers l'auditoire, à condition que cela puisse être fait de façon sécuritaire, diffusant ainsi l'odeur dans la salle. L'objectif n'est pas de parfumer l'endroit comme avec un encens mal aéré, mais bien que le public cherche l'odeur, qu'elle s'imprègne légèrement dans l'atmosphère et que la fragrance interpelle de temps à autre le nez de l'auditoire. Il faut à tout prix éviter d'imposer une odeur comme un parfum inadéquat que des personnes appliqueraient abusivement, il y a peu de choses aussi intrusives que de forcer quelqu'un à subir une odeur trop forte. Au contraire, quelle odeur est plus enivrante que celle qu'on croit avoir identifiée, mais qui disparaît aussitôt, nous remplissant du désir d'en retrouver la source ?

Conclusion

Poussière de cèdre est une œuvre pluridisciplinaire qui mélange texte, musique et parfum, explorant des éléments de modes de jeu modernes et un instrument inusité. Il faut admettre qu'il ne s'agissait pas d'une étude sur les possibilités de l'égoïne sur la planche de cèdre, puisque je m'en suis tenu à utiliser la scie comme des coups d'archet. Si l'objectif eut été de mettre le centre de l'attention sur les percussions, j'aurais exploré des approches plus violentes à l'usage de la scie, des attaques frappées plutôt que sciées, l'usage de rebond et le son caractéristique quand le métal souple gigotte. Je considérais cependant que la pièce était mieux servie par un usage plus restreint, en plus de disposer de temps limité avec mes interprètes. De plus, je suis désireux d'utiliser un réel programme d'odeurs lors de mes pièces, comme diffuser une huile essentielle de lavande, faire brûler de la sauge, du chanvre ou de l'encens, mais je n'ai pas ressenti que mes autres pièces laissaient place à l'intégration d'un parfum qui saurait servir le texte. Une pièce méditative, voir incantatoire serait propice à l'usage d'herbes brûlées par exemple et je suis désireux d'explorer cette avenue, mais je considère que ça aurait été une distraction du propos du texte dans mes autres pièces que *Poussière de cèdre*, dans laquelle l'odeur renforce l'expérience du texte.

³⁹ Honoré Beaugrand, *La Chasse-Galerie*, Montréal, éditions CEC, 1996, p. 15.

Chapitre 4. Analyse de *Résonances*

Présentation

Cette œuvre pour chœur et trio de musique traditionnelle est basée sur un texte d'Anaël Turcotte, auteur contemporain qui termine présentement sa maîtrise en création littéraire à l'Université Laval. Son roman, *Mouton et Mystère*, traite d'un univers rétro-futuriste où la société sur le territoire québécois est retournée à un niveau technologique apparenté à celui du début du XX^e siècle. Dans cet extrait inédit, adapté en un français québécois rural à l'intention spécifique de ma pièce, Ludmilla s'exclut d'une veillée traditionnelle où l'écho des giges et des *reels* résonne en arrière-plan, alors qu'elle entretient des réflexions sur l'histoire, le passage du temps et la solitude. Le trio instrumental, au départ, n'accompagne pas le chœur, mais se sépare physiquement de la scène pour aller jouer des *reels* et des giges de ma composition dans un caractère contraire à celui du chœur, qui représente la protagoniste. En effet, le chœur représente par oxymore l'individu de Ludmilla, alors que l'expérience chorale est par essence collective et cette figure antithétique est au cœur de la réflexion proposée par l'œuvre. Plus tard, au sommet de la pièce, les forces se joindront en utilisant des procédés d'improvisation collective et des déplacements logistiques qui mettront en exergue le développement du texte en relation au sentiment collectif. Le trio traditionnel a été composé dans l'objectif d'être joué par des musiciens classiques ou folkloriques dans un souci d'inclusivité. De plus, le public est littéralement invité à participer à la pièce à travers des éléments de chanson à répondre qui jalonnent l'œuvre. Étant donné la nature narrative du texte, j'ai opté pour un usage du chœur parlé à certains moments clés, à la façon d'un chœur de théâtre qui récite un texte. C'est la seule pièce de mon cycle qui n'a pas encore été créée.

Les déplacements et comment ils servent l'esprit de l'œuvre

La pièce commence avec le *Reel des curieux*, alors que le trio se déplace à travers la salle pour s'éloigner soit à l'entrée de l'église (car les performances de chœur se trouvent souvent dans ce genre de lieux) soit dans les coulisses de la salle de concert. L'objectif est que l'auditoire sente qu'il se retire d'une veillée traditionnelle, mais au lieu de déplacer le public, l'ensemble se rend à un endroit qui permettra qu'on entende le trio comme un bruit de fond

par rapport à la musique pour chœur. C'est un procédé de parasitage de la performance, mais pas dans le but explicite de déranger. Au contraire, il s'agit de prendre conscience de notre entourage tout en focalisant son attention principale sur l'univers intérieur de Ludmilla, en équilibre entre les deux pôles de l'individu et de la communauté.

Ensuite, le chœur entame un processus d'improvisation collective à partir de motifs encadrés. Chaque choriste choisit les encadrés qu'il ou elle désire chanter et les enchaîne en gardant à peu près le même tempo, mais sans rigueur. Pendant ce temps, le chœur se déplace au sein du public afin de marcher en cercle autour des sièges, donc les gens qui écoutent peuvent profiter d'un moment éphémère où certaines voix vont être chantées plus près d'eux, comme un faisceau de lumière qui éclaire une parcelle d'une grande mosaïque, effaçant la texture chorale pour observer un à un les individus. Placer le chœur en cercle autour de l'auditoire est un processus que je ne recommande pas si l'objectif est de chanter une pièce en texture chorale, puisque le public va nécessairement entendre non pas le fondu de l'ensemble, mais plus particulièrement une voix et ses erreurs isolées, qui passeraient inaperçues en disposition serrée. Cependant, l'objectif ici est réellement d'écouter une à une les voix seules dans la marée de turlutttes.

Déplacement du chœur 1
 Chaque choriste chante les boîtes de sa section dans l'ordre de son choix et les répète ad. lib.

73

S. du vil-lage

A. tam ti d'li dam ti d'li dé tam ti d'li dam ti d'li di yam dé ta di de'li de'l-lam

A.2 tam di dé tam ti d'li dé tam ti dé ta ti - de'li dé* ta - yam

T. tam ti-d'li dam tam ti gi di gitam ta de'li ti de'li* tam ta-dé

T.2 ta di de'l lé* ta yam dé ta de'li ta di d'li dam

B. tam ti d'li dé ta de'li de'l lé

Figure 4.1 La turlutte improvisée collectivement

Donc, on plonge à travers le thème de la conscience collective à travers la superposition successive des différents individus de la chorale, qui elle-même représente l'individu de Ludmilla par opposition à la veillée traditionnelle du trio.

Justement, le trio entame alors son déplacement vers le devant de la scène pour la section finale, où l'emblème de l'individu (le chœur) et de la collectivité (le trio) se réunissent pour fonctionner en un ensemble. Le trio doit justement lui aussi jouer des cellules improvisées qui ont été composées en guise de « zone tampon » pour laisser le temps au chœur de se remettre en place.

Le message véhiculé par ces déplacements est que dans la solitude, on peut réfléchir à la collectivité; la pensée requiert un moment d'individualisme pour réaliser le plein potentiel du communautarisme. Normalement, le chant choral est une expérience des plus collectives, chacun ajustant sa voix à l'ensemble en temps réel, mais l'antithèse apportée par la situation des interprètes entre eux et par rapport au public est au cœur de la réflexion sur l'équilibre entre le groupe et l'individu.

Le rôle de la direction musicale

Outre la tâche usuelle du ou de la chef.fe de chœur, la direction doit faire preuve d'un investissement considérable dans cette pièce. Effectivement, chanter en dirigeant est un contrat que certain.es refuseront, mais il est important de comprendre que l'esprit de la pièce ne requiert pas que la technique vocale soit impeccable, au contraire. Une voix chantée dans un style populaire, voire folklorique, est souhaitée. Une vieille voix fatiguée et rauque serait dans l'esprit de la pièce tout autant qu'une voix claire, tant que l'attitude soit ouverte et décontractée. C'est probablement là le nerf de la guerre : Arriver à donner une apparence conviviale et relâchée à cette tâche complexe. Pour cette raison, le talent en animation en est un particulièrement précieux, puisqu'il s'agit autant d'entrer dans un contact chaleureux avec le public par sa posture, son ton, sa projection et son langage corporel que de diriger le chœur.

Aux mesures 11, 15, 22, 26 et 30 le ou la chef.fe de chœur joue le rôle du « *calleur* » d'une chanson à répondre, ce qui permet aux choristes de retrouver leur note avec commun accord malgré la polymodalité de la pièce (le parasitage du trio). Il est important que le geste

soit exécuté en interpellant aussi le public afin qu'ils comprennent qu'ils sont invités à participer à l'œuvre, comme dans toute bonne chanson à répondre. Pour faciliter cette interaction, la partition inclut à l'intention de la direction des appels scandés qui s'insèrent entre la question et la réponse, comme à la mesure 12 et 23. L'auditoire est donc très littéralement interpellé à participer à cette œuvre.

Comme le meneur d'une chanson à répondre,
le chef doit inciter le chœur et le public à chanter.
Un accent québécois assumé est souhaité, un style
populaire plutôt que classique.

The musical score is written for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Conductor (Chef.fe). The lyrics are: "Lud - mil-la en-tend les é- chos du ban-quet À vous!". The conductor part includes the instruction "Scandé". Dynamics include piano (p) and forte (f). The score is marked with a 10 at the beginning.

Figure 4.2 Appel du ou de la chef.fe de chœur

Les interventions de la direction de la chorale sont voulues pour servir de *cues* aux interprètes, par exemple à la mesure 75, où le ou la chef.fe exécute sensiblement la même figure qu'à la mesure 94 de *Joco musicam ergo sum*, (façon typique d'exprimer l'entrain dans des danses traditionnelles québécoises) avant de scander « *Pis qu'chaque personne fasse un vœu !* » C'est le signal pour que les choristes s'adressent au public et leur propose de faire effectivement un souhait avant de se repositionner à l'avant de la scène. Ce déplacement peut prendre un temps variable dépendamment de la taille de la salle, c'est pour cette raison qu'il y a, à la mesure 101, un autre passage avec des motifs improvisés encadrés où le trio pourra remplir le temps en fonction du besoin.

Le texte

Afin de comprendre la nature du texte, voici une présentation des différents champs sémantiques qui se recoupent avec les thèmes de la recherche. Cependant, il est important de constater la qualité du registre familier dans le texte, dont les compressions sont minutieusement indiquées par des apostrophes (excepté le mot « pis » qui dérive de la compression de « puis »). La chorale étant associée à la musique sérieuse par son héritage de musique écrite, il est d'autant plus satisfaisant pour moi d'y faire une incursion en utilisant un registre familier de tradition orale pour ainsi élever la langue vernaculaire du Québec au même rang que le latin, souvent associé à l'académie. C'est aussi une prise de position par rapport à l'histoire, comme Mussorgsky composait des textes chantés en russe pour parler de son peuple avec authenticité.

Voici un tableau du champ sémantique du texte et quelques commentaires.

Thème	Champ sémantique
Veillée traditionnelle	Banquet, gigues, chants, traditionnels, rires.
Collectivité	Banquet, père, village (2X), villes, tout l'monde, une place bondée d'visages levants, gens.
Histoire	Évolution des grand's choses, histoire, avenir.
Individu	La sienne, une fille au bout du monde, perchée sur une tour, que'qu'un, chaque personne.
Astronomie	Lune (3X), éclipse, danse du ciel, les contours de l'ombre, roche dans le ciel, lumière, ficelle blanche, visages levant, étoiles, guiderait.

Tableau 4.1 Champ sémantique

Il est à noter que l'usage du mot « écho » revient deux fois et toujours à proximité de descriptifs de la veillée traditionnelle. Il y a aussi un parallèle avec le titre de l'extrait qu'Anaël Turcotte a choisi : « Résonances », alors que justement, l'aspect musical est traité comme une résonance lointaine. La relation avec l'hypothétique « *fille au bout du monde, perchée sur une tour, qui s'étire le bras d'ins airs dans l'espoir que que'qu'un la voie* » est aussi une forme de résonance visuelle, comme elle espère que son geste puisse être perçu à distance par la projection de son bras contre l'éclipse, de la même façon qu'un écho se projette

à distance par rebond sur les surfaces. Dans sa solitude, elle connecte avec une autre personne seule.

Le champ sémantique de l'individu et de l'histoire ne sont pas particulièrement étayés, mais ils rayonnent par le lien intrinsèque qu'ils ont par rapport à l'éclipse. Chaque fois qu'on réfère à l'éclipse, on pense à l'histoire et ses cycles à cause de l'explication de son père. L'éclipse renvoie à l'individu aussi, car l'autre personne qui l'observe est la fille imaginaire qui partage la solitude du haut de sa tour, comme un « un » individuel.

Enfin, c'est avec grand plaisir que j'ai constaté qu'Anaël termine son extrait avec : « *Ludmilla a' croit pas à ça, que dans l'avenir les gens vont arrêter de se perdre d'ins étoiles. Qu'est-ce qui les guiderait, rendu là?* » puisque c'est un parallèle fortuit avec *Joco musicam ergo sum*, qui glorifie l'étude des astres. Cet effet nourrit les liens possibles avec Claude Vivier au sein du cycle, puisque le thème de l'astronomie revenait souvent chez lui aussi.

Conclusion

Le grand défi avec cette pièce est vraiment de trouver un ensemble qui soit prêt à apprendre l'œuvre assez intimement pour la faire avec aisance. Par exemple, certains chefs aiment le contenu de l'œuvre mais admettent que c'est un projet qui demanderait beaucoup de leur temps, puisque le fait de devoir placer le chant et la direction ensemble demande beaucoup de répétitions avec le chœur, ressource qui est précieuse. De plus, il est peu pratique de faire venir un trio de musique traditionnelle expressément pour une pièce dans un concert, ainsi, il faudrait rentabiliser le déplacement des musiciens et leur faire jouer d'autres œuvres qui impliqueraient les mêmes instruments. Composer des pièces pour le trio serait une avenue intéressante pour établir un répertoire pour lequel il vaudrait la peine de dépêcher cet ensemble. Ce serait aussi une occasion d'explorer vraiment les modes de jeu de la guitare accordée en *DADGAD* et de l'accordéon, qui pourraient être exploités en sortant de ma zone de confort par rapport à ces instruments. La création de cette pièce serait alors un projet à long terme, le moment idéal pour présenter le cycle dans son entièreté.

Chapitre 5. Analyse de *Je ne suis pas née pour servir un mâle*

Présentation

Si la pollinisation croisée du texte et de la musique permet de donner de la visibilité aux artistes des différentes disciplines, je suis d'autant plus désireux de faire connaître l'œuvre d'Andrée Maillet, une auteure féministe du XX^e siècle qui s'inscrit dans :

un phénomène qui se dégage de la production des années 60, [...] la rencontre d'un *je* féminin-existential et d'un *je* poétique. Grâce au poétique, le *je* féminin pourra tout à la fois exprimer la fête, la dérive, la colère et se doter d'un pouvoir que seul le poétique peut donner⁴⁰.

Dans son essai-poème *Le paradigme de l'idole*, Maillet livre une succession de réflexions poétiques à la fois revendicatrices et certainement impressionnantes. Un extrait découpé en strophes, paru dans l'Anthologie de la poésie des femmes au Québec se tient bien en tant que forme structurelle en soi et contient une énergie qui m'a paru être digne d'être chantée par un groupe de *thrash metal*. C'est ainsi que je relie mes deux grandes passions musicales : le *trad* et le *metal*, pour clôturer mon cycle avec une décharge non-mitigée de rage revendicatrice. La focalisation du texte ne traite pas que des conditions des femmes de l'époque (et d'aujourd'hui), mais bien de l'évolution macroscopique de la vie elle-même, partant d'organismes unicellulaires jusqu'à donner des animaux mâles et femelles. On célèbre l'histoire de l'évolution dans une perspective féministe. Cette chaîne ininterrompue de vie pèse de tout son poids pour appuyer Maillet qui remet en perspective la pertinence des rôles de genre et l'insignifiance des arguments qui condamnent les femmes à un rôle de servitude secondaire au déroulement de l'histoire. Ce texte, d'après mon instinct, requiert donc la participation de trois chanteuses, une soprano, une alto et une « rugisseuse », plus particulièrement Maude Théberge, une femme qui exploite sa technique de *growl*, issue de son expérience à chanter du *death metal*. L'ensemble instrumental cherche à imiter un groupe de

⁴⁰ Nicole Brossard et Lisette Girouard, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1991, p. 14.

metal, mais avec un effectif disposant d'une amplitude laissant plus de place à une interprétation acoustique, bien que l'amplification des voix soit nécessaire à la livraison du texte qui se doit de frapper l'auditeur en plein visage comme une tonne de briques. La composition est donc beaucoup plus Stravinskienne dans son approche, superposant des strates et des tranches en plus de présenter des variations de cellules mélodico-rythmiques qui évoluent à la façon de formes de vie qui subissent des mutations en accéléré.

Le texte

« Je ne suis pas née pour servir un mâle mais accomplir l'espèce humaine

Je suis l'humanité femelle. Ce qui se crée sans moi est illusoire, temporaire, je donne un sens à tout car on bâtit pour moi.

Je suis l'amibe et le cristal, le commencement des temps.

Vie, j'ai donné la vie, je l'ai donné mâle et femelle.

Je ne suis venue ni avant, ni après, ni de ta côte, ni de ta solitude, ni de ta sollicitude, mais je suis venue en même temps que toi.

Je suis Dieu par mon essence et tu ne te diviniseras jamais sans moi.⁴¹ »

Tout d'abord, il est important de mettre en contexte cet extrait par un survol du *Paradigme de l'idole*. Sans entrer dans une analyse rigoureuse de l'essai au complet, le thème général est vraiment celui de la déification de « la Femme ». Dans la perspective de l'auteure, les femmes sont dépeintes comme étant des divinités pour lesquelles on bâtit un temple sacré, ce qui justifie de les enfermer dans le rôle en question. Elle refuse d'être déifiée pour les mauvaises raisons, se considérant comme « Dieu par [son] essence », plutôt elle critique les mœurs sociales qui entretiennent l'idée que les femmes soient déesses parce qu'elles seraient

⁴¹ Andrée Maillet, *Le paradigme de l'idole*, Montréal, Amérique Française 1964, p. 54.

féminines. Elle semble se voir comme un élément du processus divin de création, par exemple elle a donné la vie, donc participe à la continuation de la vie humaine sur Terre, mais refuse qu'on la mette sur un piédestal pour autant, puisque l'humanité comporte aussi ses aspects ténébreux et elle les propage aussi.

Dans cet extrait, Maillet revendique ne pas être née pour la servitude, mais bien pour l'accomplissement de l'humanité, la participation à la procréation de l'espèce et la continuation d'une chaîne de vie ininterrompue depuis le commencement des temps.

Lorsqu'elle dit « *Je donne un sens à tous car on bâtit pour moi* », il est possible d'interpréter ce passage comme si elle prétendait que « la Femme » est plus importante, qu'elle est porteuse de sens parce qu'elle est la raison pour laquelle on bâtit des abris, des maisons et des palais. Cependant, la lecture de cette phrase au sein du contexte de dénonciation des comportements de déification des femmes permet de le voir sous un angle plus ironique. Elle n'apprécie pas « *[qu'on] bâtit pour moi* », ça lui impose un fardeau d'agir comme la déesse qui habite le foyer comme un temple fabriqué pour elle.

« *Je suis l'amibe et le cristal* » est une des lignes qui m'a évoqué la plus puissante impression – et m'a mené à une compréhension juste de la strophe – mais pas du tout par le bon chemin. C'est l'angle de la science-fiction : depuis ma jeunesse, les jeux vidéos qui stimulent mon imagination présentent des amibes géantes de l'espace et des formes de vie cristalloïdes. Ça a laissé dans mon imaginaire la possibilité d'extrapoler la vie sur terre à des organismes différents, comme les amibes qui arriveraient à évoluer dans des contextes anaérobiques ou des entités de cristal comme dans *Star Trek*⁴². Si mon lien est incohérent par rapport à la réalité d'Andrée Maillet, il reste tout de même que les cristaux ont la caractéristique d'être composés d'une multitude de petites cristallites⁴³, comme le givre sur une fenêtre qui s'étend en forme fractale. Le dictionnaire de Microbiologie et de Biologie

⁴² Memory Alpha, *Crystalline Entity*, https://memory-alpha.fandom.com/wiki/Crystalline_Entity, consulté le 19 avril 2019.

⁴³ Richard Taillet, Loïc Villain et Pascal Febvre, *Dictionnaire de physique, 2e édition*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2009, page 130.

Moléculaire définit l'amibe comme étant: « Un type de cellule ou un organisme caractérisé par son habileté à altérer sa forme de façon drastique, généralement par l'extrusion d'un ou plusieurs pseudopodes⁴⁴. » Si la vie a évolué d'organismes unicellulaires à ce que nous sommes désormais, comme un agencement d'acides aminés qui finissent par composer un animal, nous ne sommes effectivement pas si différents d'un cristal qui se compose d'une multitude de cristallites, ou de l'amibe qui s'invente des membres. C'est ce que Maillet défend ici, qu'elle est un chaînon de la vie sur Terre et que sa forme évolue par l'amalgame de tous les blocs de constructions qui la composent.

Ensuite, elle revendique avoir donné la vie mâle et femelle sans discrimination et être arrivée en même temps que les hommes, interpellés ici par le pronom : « Toi », élément qui revient tout au long de l'essai-poème. Elle spécifie même qu'elle n'est pas venue : « *ni de ta côte, ni de ta solitude* », ce qui est un coup de matraque dans la croyance biblique que Ève aurait été faite à partir de la côte d'Adam pour alléger sa solitude⁴⁵. C'est un discours révolutionnaire par rapport à l'obscurantisme religieux qui sévissait alors et c'est dans ce contexte qu'il faut comprendre le dernier vers : « *Je suis Dieu par mon essence et tu ne te diviniseras jamais sans moi.* » Par ce véritable blasphème, (élément typique du *metal*, d'ailleurs), Maillet revendique que la divinité ne se trouve pas dans l'être individuel, mais dans l'expérience commune de tous les humains et toutes les humaines, ce qui nous relie par essence : l'accomplissement de l'humanité à travers une chaîne de vie ininterrompue. Le divin, quant à lui, est trop petit pour englober la pleine étendue de l'humanité s'il exclue la composante féminine.

C'est à travers cet angle que je vois que cette œuvre s'inscrit bien dans les thématiques du sentiment collectif et de la conscience historique. On observe l'histoire de l'humanité à une échelle macroscopique et évolutive (voire divine) et le sentiment collectif dans un point de vue essentialiste. À prime abord, mon objectif avec l'idée de prendre une œuvre féministe était de réfléchir sur la question collective de : « Pourquoi et comment traitons-nous la moitié de la

⁴⁴ Paul Singleton, Diana Sainsbury, *Dictionary of Microbiology and Molecular Biology*, 3e édition, Chichester, John Wiley & Sons, 2006, p. 32.

⁴⁵ La Sainte Bible, *Genèse*, chapitre 2, versets 18, 21, 22.

population différemment ? » mais Maillet a poussé la question une dimension plus haut en observant l'humanité comme la même masse biologique composée de blocs masculins et féminins, comme nous sommes individuellement composés de cellules.

Il est cependant important de mentionner que l'auteure ne sous-entend pas que le rôle des femmes soit de procréer et que celles qui ne souhaiteraient pas le faire soient moins des femmes. Qu'en serait-il de celles qui n'ont pas nécessairement de vagin, qui ne sont pas fertiles ou qui simplement ne croient pas que de faire des enfants soit leur destin ? Elle se garde minutieusement de critiquer le comportement des femmes, bien qu'elle le décrive dans différentes perspectives. Elle s'abstient de juger celles qui agissent en concordance avec les attentes des hommes, plutôt, elle dépeint négativement le système, l'ensemble de croyances et les mœurs qui mettent les femmes sur un piédestal (qui est d'autant plus encombrant quand on ne cadre pas dans le rôle de genre traditionnel).

Metal avant le temps

Ce qui m'a vraiment marqué par rapport à ce texte, c'est son appartenance à beaucoup de thèmes qui sont récurrents dans le *metal*. Pour donner quelques exemples d'éléments typiques abordés autant dans le style musical, le propos des textes, que l'esthétique des albums, voici un extrait de la chanson *Painkiller* de *Judas Priest*⁴⁶ :

« *Faster than a laser bullet*
Louder than an atom bomb
Chromium plated boiling metal
Brighter than a thousand suns. »

Il s'agit d'une immense hyperbole qui représente un héros de métal venu libérer l'humanité de l'oppression. La chanson incarne la soif de liberté et de contrer la tyrannie, mais nous sommes loin de la musique facile d'un chanteur engagé. Tout est plus gros que nature, tous les aspects de la musique et du texte sont exagérés : la rapidité, la virtuosité, le volume,

⁴⁶ Judas Priest, *Painkiller*, 1 disque compact, Columbia, 502139 2, 1990.

les costumes de scène, la longueur des cheveux, même la longueur des hurlements. Il y a aussi un aspect fondamental du *metal* (du *extreme metal* du moins) qui est que cette musique est essentiellement subversive : « Le *extreme metal* diffère des autres sous-genres du *heavy metal* par sa transgression des limites sonores, thématiques et visuelles. »⁴⁷ Beaucoup d'autres groupes vont explorer les thèmes de l'histoire⁴⁸, de contester Dieu⁴⁹ (souvent par l'approche de glorifier Satan, son adversaire), de la mort⁵⁰, de la violence⁵¹ (par exemple, *Ennemies of compassion* de *Gorguts* dénonce ouvertement le gouvernement chinois pour la violence infligée au Tibet), de la fin des temps⁵² et même de la misanthropie⁵³ alors que le chanteur de *Slayer* hurle avec toute la colère du monde : « *I hate everyone equally* ».

Ce sont donc les éléments suivants qui s'apparentent au *metal* dans le texte d'Andrée Maillet : l'usage d'hyperboles sur-exagérées (*je donne un sens à tout, je suis l'amibe et le cristal, le commencement des temps, je suis Dieu par mon essence*), la contestation de l'ordre établi par le patriarcat (*je ne suis pas née pour servir un mâle*), la contestation de la religion, voire l'usage de blasphème (*je ne suis venue [...] ni de ta côte, ni de ta solitude, je suis Dieu par mon essence*), l'aspect subversif implicite au féminisme et finalement, la colère latente qui se dissimule dans l'œuvre m'est apparue comme étant la même colère latente dans toutes les pièces de *metal* qui plongent au plus profond des émotions humaines pour faire face à ce qu'il y a de plus sombre en nous.

C'est pour cette raison que j'ai choisi que cette pièce serait une œuvre *metal*, j'avais donc besoin d'une femme qui sait rugir pour bien représenter l'aspect bestial de l'humanité afin de « dédifier » « la Femme » avec un grand « F ». D'un côté nous avons les chanteuses classiques à la technique savante et d'un autre, il y a l'animale qui est tout aussi savante dans

⁴⁷ Julian Schaap and Pauwke Berkers, « Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music », *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, Vol. 4, no. 1, 2014, p. 103.

⁴⁸ Windir, *1184*, 1 disque compact, Head Not Found, HNF 051, 2001.

⁴⁹ Behemoth, *The Satanist*, 1 disque compact, NB 3104-2, Metal Blade, 2014.

⁵⁰ Gorguts, *Obscura*, 1 disque compact, WOM036, Olympic Recordings, 1998.

⁵¹ Gorguts, *Colored Sands*, 1 disque compact, SOM 311LP, Seasons of mists, 2013.

⁵² Dimmu Borgir, *Death Cult Armageddon*, 1 disque compact, NB 1047-2, 2003.

⁵³ Slayer, *Ibid.*

sa propre technique, mais qui représente une musique jugée barbare.⁵⁴ Les deux coexistent, unies par la colère d'être traitées comme des citoyennes de second ordre et exploitent différentes façons d'incarner le *metal* en musique.

Les transformations mélodico-rythmique

Le corps de la pièce est constitué de *riffs*, des cellules mélodico-rythmiques, qui sont variés au fur et à mesure que la pièce évolue. L'objectif était de créer une évolution « biologique » du matériel musical : chaque transformation part d'un corps distinct et transforme une de ses parties, comme les mutations génétiques favorables qui sont conservés à travers les générations. Ainsi, il est possible d'évoquer l'aspect biologique traité dans le texte, en plus de raffiner l'écriture. Effectivement, beaucoup de groupes de *metal* vont se contenter de trouver des *riffs* costauds et les répéter un nombre de fois paires, parfois avec des variations, alors que je préfère découvrir le potentiel de la variation continue.

La technique guitaristique implique une grande focalisation sur l'usage rythmique des cordes à vides, avec les notes étouffées par la paume, ce qui permet d'installer une note pédale qui sera généralement exécuté en attaques vers le bas plutôt qu'en alternance afin d'obtenir un timbre plus homogène (et qui demande une plus grande endurance). Il y a souvent une alternance entre les notes étouffées et les notes normales, qui sont alors réellement des accents. C'est ce genre de dialogue entre la pédale et la mélodie grave qu'on retrouve à travers *Je ne suis pas née pour servir un mâle*. Par exemple, à la mesure 12, c'est comme si le trombone jouait la corde à vide alors que les autres instruments font la doublure de quinte (et neuvième mineure, pour rajouter du « croquant »). Les *staccatos* veulent imiter les attaques étouffées par la paume alors que les accents font les attaques normales. Il est à noter que les percussions font une figure typique du *extreme metal*, le *blast beat*, l'exécution de croches à la caisse claire et aux pédales, souvent orné de cymbales avec un motif qui varie. La rapidité des coups

⁵⁴ Mononc' Serge et Anonymus, *Musique Barbare*, 1 disque compact, MON2-3669, Les Productions Serge, 2008.

simples exigés peut être déconcertante, allant à des tempos jusqu'à 280 battements par minute, par exemple dans la chanson *Slaves shall serve*.⁵⁵

avec fierté, mais non sans rage

12 *ff* *fff* *brutal, à la façon d'un groupe de metal*

S. Je ne suis pas née pour servir un mâle!

G. *fff* mâle!

A. mâle!

brutal, à la façon d'un groupe de metal

Sax. A

Sax. B

Tpt.

Tbn.

Perc.

Figure 6.1 Premier riff

Après cet extrait, un passage au rythme irrégulier s'insère avant la prochaine intervention des voix. Ensuite il y a un passage au caractère très différent, mais dont les notes

⁵⁵ Behemoth, *Demigod*, 1 disque compact, MYSTCD 017, Peaceville records, 2004.

de la mélodie sont un développement du *riff* basé sur *sol* et *la* bémol. Cette fois transposé sur *mi*, la broderie à la mesure 25 continue avec une montée chromatique, générant deux plans contrapuntiques par le statisme de la « corde à vide ». Les saxophones jouent cette fois des *Flatterzungen*, afin d'imiter l'effet de tremolo des guitares qui est caractéristique du *black metal*, un genre très typé.

The image shows a musical score for Variation 1 of a riff, starting at measure 25. The score is for Saxophone A and B, Trumpet, Trombone, and Percussion. The title "comme du black metal" is written above the Saxophone A staff, with "ftz." (flutter-tonguing) written below it. The percussion part shows a consistent pattern of eighth notes.

Figure 6.2 Variation 1 du *riff*

Il est à noter que les percussions effectuent justement une variation très typique du *black metal*, qui est de jouer la caisse claire sur le contre-temps. L'effet est quand même un mur de son, mais celui-ci offre des contours plus diffus, plus propice à une sorte de méditation musicale prolongée plutôt que le *blast beat* sur le temps qui lui est particulièrement associé à la carrure et la brutalité. J'ai inséré plusieurs types de *metal* en très peu de temps pour que l'éclectisme ajoute des contrastes rapprochés, augmentant le niveau de dynamique de la dernière pièce et que le chaos musical dégage davantage d'énergie.

Ensuite, à la mesure 54, nous avons une autre variation de la cellule du premier *riff*, cette fois regroupée par trois croches avant de laisser de l'espace pour la chanteuse qui chante avec une certaine ironie : « *Je donne un sens à tout car on bâtit pour moi* ».

que ça cogne!

The image shows a musical score for five instruments: Sax. A, Sax. B, Tpt., Tbn., and Perc. Each instrument part is written on a staff with a treble clef (except for Sax. B and Tbn. which have bass clefs). The music is in 4/4 time and features a driving, repetitive rhythmic pattern. The dynamic marking *fff* is present at the beginning of each staff. The lyrics "que ça cogne!" are written above the Sax. A staff.

Figure 6.3 Variation 2 du riff

La musique enchaîne avec une autre variation dont la texture sonore imite les rafales en anapestes très rapides qu'on retrouve dans le *thrash* et le *death metal*, plus précisément comme dans l'avant dernière section de *Dreaming the end*.⁵⁶ Normalement, cet effet est obtenu sur la même note, mais pour transférer cet effet aux saxophones, j'ai préféré utiliser le motif « double-croche – croche pointée » et faire une appoggiature liée, ce qui donne un effet acoustique similaire en plus d'être assez facile d'exécution pour que les interprètes se concentrent à jouer très fort. Les anapestes sont réellement donnés aux percussions, ce qui vient combler le vide.

comme du death metal

The image shows a musical score for five instruments: Sax. A, Sax. B, Tpt., Tbn., and Perc. Each instrument part is written on a staff with a treble clef (except for Sax. B and Tbn. which have bass clefs). The music is in 4/4 time and features a driving, repetitive rhythmic pattern. The dynamic marking *fff* is present at the beginning of each staff. The lyrics "comme du death metal" are written above the Sax. A staff.

Figure 6.4 Variation 3 : Les anapestes

⁵⁶ Neuraxis, *The thin line between*, 1 disque compact, 6561910060-2, Prosthetic records, 2008.

La pièce se poursuit dans un esprit similaire de variations, quoique la mesure 107 présente un canon algorithmique entre les saxophones. Il s'agit d'un passage (15 notes, puis leur transposition une tierce majeure plus haut, suivies d'une broderie) dont les intervalles sont dilatés par une courbe exponentielle. Le saxophone alto joue le passage original alors que le baryton fait la version dont les intervalles sont dilatés. La trompettiste avait aussi un canon exponentiel, mais elle aurait eu à pratiquer démesurément pour accomplir ce passage, que j'anticipais être difficile, mais finalement je l'ai laissé improviser un motif ascendant et le résultat m'a convaincu.

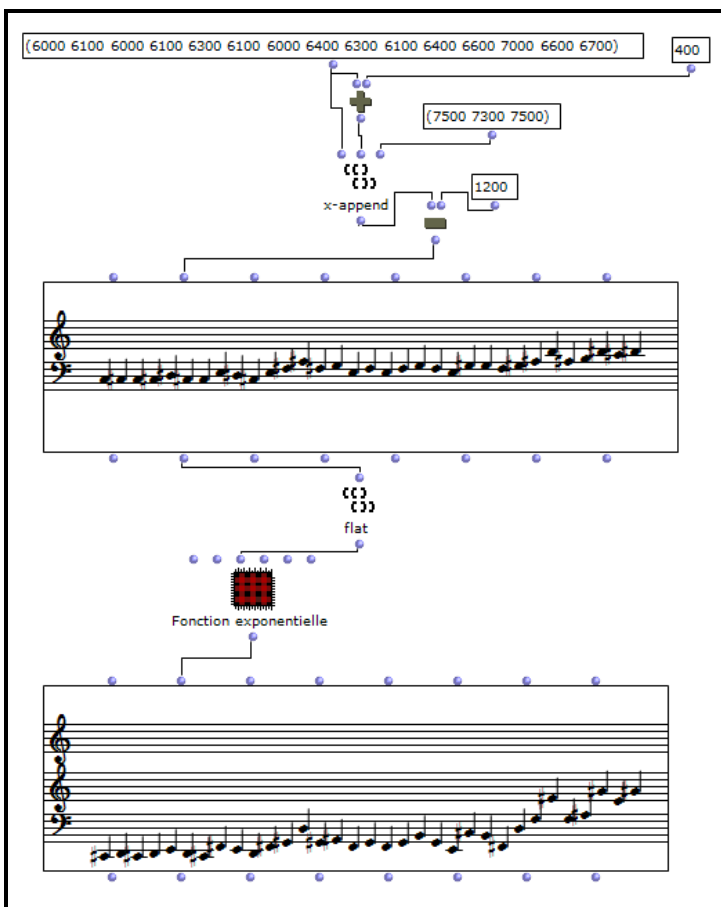


Figure 6.5 Montée exponentielle

The image shows a musical score for a piece titled 'Canon exponentiel'. It consists of five staves. The first four staves contain melodic lines with triplets (indicated by a '3' above the notes) and dynamic markings of *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The fifth staff is a bass line with triplets and a dynamic marking of *spp* (sottissimo piano). A wavy line is drawn above the fifth staff, with the instruction: *ff* improviser un trait ascendant en triolets en suivant cette courbe. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

Figure 6.6 Canon exponentiel

Conclusion

Cette pièce est pluristyliste non pas seulement en faisant cohabiter la musique classique et le *metal*, mais même en juxtaposant plusieurs sous-genres de *metal*. Les tranches successives entre différents genres ajoutent du chaos à l’organisation de la pièce, qui est basée sur le texte une fois de plus, mais ce chaos est toujours orienté par une volonté de garder des matériaux thématiques qui sont une évolution des mélodies précédentes, comme l’esprit essentialiste du texte. À ce sujet, un des ouvrages que j’ai cité pour définir les caractéristiques du *metal* concentre sa recherche sur les inégalités de genre dans le milieu⁵⁷, qui sont un problème sérieux. Dans ce contexte, faire une œuvre assumée féministe – mais pas moins brutale – est une prise de position d’autant plus câbrée. Il est suggéré d’utiliser une mise en scène au début de la pièce qui aide à mettre le ton. Elle a pour but de démontrer que la colère des femmes qui explose dans la musique est légitime, qu’il ne s’agit pas que de quelques frustrées qui « chiâlent » pour rien, mais bien des femmes professionnelles, qui sont là pour faire de la musique et qui doivent endurer – encore et encore – des comportements sexistes.

⁵⁷ Julian Schaap and Pauwke Berkers, *Ibid.* p. 102

Roger Hobden, fils d'Andrée Maillet a assisté à la création et s'est levé pour déclarer au public : « J'aimerais mentionner que le créateur de l'œuvre a parfaitement saisi l'énergie de ma mère, Andrée Maillet. »

Conclusion

À travers les six pièces de mon cycle, j'ai exploré en détail les textes choisis dans ce qui les relie : les thématiques de l'histoire et de la conscience collective. Outre la théorie cachée derrière la musique, ce cycle a pour but de faire vivre à l'auditoire une expérience en relation à ces thèmes par l'usage du pluristyliste, de techniques extra-musicales (comme la participation du public, le texte, le travail de proximité avec l'interprète, l'odeur) et de procédés psychoacoustiques. La musique sert donc d'éclairage, comme un faisceau de lumière qui éclaire différentes sections de la mosaïque composée par les différents textes et leurs champs sémantiques, ce qui implique que la musique se devait d'être au service du texte et non une fin en soi.

Par des emprunts à la musique traditionnelle, *metal*, modale, polymodale, spectrale et algorithmique, j'ai aiguisé mes techniques d'écriture en y incorporant de nouvelles approches, mais toujours dans un souci de respecter les interprètes et de jouer à l'intérieur des contraintes de leurs capacités techniques. J'ai aussi eu à apprendre des talents transversaux à la musique, comme la menuiserie (fabriquer une table à scier), organiser des répétitions, des concerts, faire des demandes de bourses et en quelque sorte, du graphisme, puisque les partitions requièrent un tel souci du détail visuel.

C'est vraiment ce dernier aspect que je retiens comme étant éreintant, car bien que j'adore faire de la musique, les arts visuels sont pour moi un fardeau. J'aspire désormais à faire une musique raffinée par tradition orale, en dehors de la scène montréalaise que je trouve saturée. La dernière pièce de mon cycle exprime un réel désir de créer davantage de musique extrême, et c'est ce que je compte faire dans un projet de *black metal* environnementaliste, où le chanteur performera le rôle d'un oracle qui se met en transe afin de prédire un avenir apocalyptique pour l'humanité post-changements climatiques. Si je choisissais de retourner à la musique académique, je ferais un ballet pour orchestre et ensemble de *metal*, sur la colonisation de Mars et la reproduction des mécanismes capitalistes sur cette nouvelle planète.

Bibliographie

- Arsenault, Jean-Christophe, *Joco musicam ergo sum*, inédit, 2018.
- Beaugrand, Honoré, *La Chasse-Galerie*, Montréal, éditions CEC, 1996.
- Brossard, Nicole et Girouard, Lisette, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1991.
- Cléo Palacio-Quintin, dans Jonathan Goldman et Réjean Beaucage (éd.), « Enquête sur l'avenir de la musique contemporaine », *Circuit*, vol. 20, n° 1-2, 2010, <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2010-v20-n1-2-circuit3705/039644ar/>.
- Crumb, George, *Three Early Songs*, pour piano et voix, Media, Peters edition, 1947.
- Crumb, George, *Makrokosmos, Vol. I*, Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac for Amplified, Media, Peters Edition, 1972.
- Dark Lyrics, *Moonsorrow lyrics*,
<http://www.darklyrics.com/lyrics/moonsorrow/veriskeet.html>, consulté le 19 avril 2019.
- Debussy, Claude, *La Mer*, pour orchestre symphonique, Paris, Durand & fils, 1909.
- Descartes, René, *Discours de la méthode*, Paris, Jan Maire, 1637.
- Groupe d'Experts Intergouvernemental sur l'Évolution du Climat, *Rapport de synthèse résumé à l'intention des décideurs*,
https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2018/09/AC6_brochure_fr.pdf, consulté le 19 avril 2019.
- Jolivet, Simon, *Le vert et le bleu, Identité québécoise et identité irlandaise au tournant du XX^e siècle*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2011.
- Maillet, Andrée, *Le paradigme de l'idole*, Montréal, Amérique Française 1964
- Memory Alpha, *Crystalline Entity*, https://memory-alpha.fandom.com/wiki/Crystalline_Entity, consulté le 19 avril 2019.
- Mussorgsky, Modest, *Boris Godounov*, opéra en quatre actes, St. Petersburg, W. Bessel & Co, 1868-1872.
- Poirier, Hélène, *Poussière de cèdre*, inédit, 2018.
- Schaap, Julian et Berkers, Pauwke, « Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music », *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, Vol. 4, no. 1, 2014.

- Schmidt, Robert Blue Corn Comics, *The Basic Indian Stereotypes*,
<http://www.bluecorncomics.com/stbasics.htm>, consulté le 19 avril 2019.
- Schnittke, Alfred, *Concerto grosso no. 1*, pour deux violons, clavecin, piano préparé et cordes,
Hambourg, Sikorski, 1977.
- Schnittke, Alfred, *Concerto pour piano et orchestre à cordes*, Hambourg, Sikorski, 1979.
- Singleton, Paul, Sainsbury, Diana, *Dictionary of Microbiology and Molecular Biology*, 3e
édition, Chichester, John Wiley & Sons, 2006,
- Taillet, Richard, Villain, Loïc et Febvre, Pascal, *Dictionnaire de physique*, 2e édition,
Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2009.
- Vivier, Claude, *Kopernikus*, pour 7 voix, 7-8 instruments et bande, Montréal, Boosey &
Hawkes, 1979.
- Vivier, Claude, *Lonely Child*, pour soprano et orchestre symphonique, Montréal, Boosey &
Hawkes, 1980.
- Vivier, Claude, *Orion*, pour orchestre symphonique, Montréal, Boosey & Hawkes, 1979.

Discographie

- Anonymus, *Envers et contre tous*, 1 disque compact, Groupe Anonymus, ANO2-4569, 2015.
- Behemoth, *Demigod*, 1 disque compact, MYSTCD 017, Peaceville records, 2004.
- Behemoth, *The Satanist*, 1 disque compact, NB 3104-2, Metal Blade, 2014.
- Dimmu Borgir, *Death Cult Armageddon*, 1 disque compact, NB 1047-2, 2003.
- Gorguts, *Colored Sands*, 1 disque compact, SOM 311LP, Seasons of mists, 2013.
- Gorguts, *Obscura*, 1 disque compact, WOM036, Olympic Recordings, 1998.
- James Horner, *Braveheart*, 1 disque compact, Decca Records, 448 295-2, 1995.
- Judas Priest, *Painkiller*, 1 disque compact, Columbia, 502139 2, 1990.
- La Bottine Souriante, *La Mistrine*, 1 disque compact, MPCD-2038, 1994.
- Mononc' Serge et Anonymus, *Musique Barbare*, 1 disque compact, MON2-3669, Les Productions Serge, 2008.
- Neuraxis, *The thin line between*, 1 disque compact, 6561910060-2, Prosthetic records, 2008.
- Slayer, *God hates us all*, 1 disque compact, The Warehouse Studio, 314 586 331-2, 2001.
- Vektor, *Terminal Redux*, 1 disque compact, Earache Record, MOSH553CD, 2016.
- Windir, *1184*, 1 disque compact, Head Not Found, HNF 051, 2001.

Les poules à Jenny

Jean-Christophe Arsenault

Basée sur *Le reel des soucoupes volantes*

Pour ensemble de solistes

Mai 2018

Indications et légende

Direction

Cue de direction : Ces flèches dénotent des repères importants pour les interprètes.

A musical score snippet for a string ensemble. It shows five staves: Vln. I, Vln. II, A. (Viola), Vc. (Violoncelle), and Cb. (Contrebasse). Above the Vln. I staff, there is a cue '14' with a downward arrow. The Vln. I staff has a dynamic marking 'mp'. The Vln. II staff has 'mp' and 'p'. The A. staff has 'mf'. The Vc. staff has 'mf' and the instruction 'Coup d'archet ad lib.'. The Cb. staff has 'mf arco'.

Certaines entrées sont une interprétation du résultat de courbes générées par des fonctions algorithmiques. L'objectif est de créer un effet de découpage sonore courbe, comme une masse sonore que l'on sculpte.

La précision des rythmes d'entrées sont parfois des vues d'esprit, mais créant un effet sonore recherché néanmoins.

H N *Hauptstimme* et *Nebenstimme* indiquent les voix dominantes et les contrechants.

Cordes

Cette pièce utilise un style de jeu de « violoneux », inspiré du folklore traditionnel québécois et irlandais. L'objectif est d'avoir une attaque très prononcée et très accentuée sur les contre-temps. Le style permet aussi une certaine fluctuation rythmique, comme les croches *swing* en jazz, bien que la relation entre les croches ne soit pas en rapport de triolets, mais bien quelque chose de plus irrationnel.

Musical notation for a violin (Vln. I) showing a glissando. A wavy line represents the pitch contour. Above the staff, the text reads 'le gliss. doit suivre à peu près cette courbe'. To the right, there is a section labeled 'arco grain' with a series of notes and accents.

Ces dessins représentent une approximation du geste du *glissando*.

La précision de la hauteur des points de la courbe n'est pas importante, mais leur aboutissement doit générer un accent marqué.

Vents

Three musical notation examples for wind effects. The first is labeled 'Flutterzunge' with a wavy line and the instruction 'L'interprète doit rouler un « r » non voisé (sans chanter de note dans l'instrument) en jouant les notes écrites.' The second is labeled 'Growl' with a wavy line and the instruction 'L'interprète doit rouler un « r » voisé (chanter une hauteur indéfinie improvisée) en jouant les notes écrites.' The third is labeled 'Coulé' with a diagonal line and the instruction 'Le trait diagonal descendant représente un effet de relâchement descendant de la note, soit en *glissando* ou en descente chromatique brève : la hauteur n'est pas déterminée.'

Percussions

Percussion notation including: 3 toms, caisse claire, cymbale suspendue, 5 blocs de bois (ou de plastique), and 2 Tambours sur cadre (au centre - rimshot). Below these are two 'implacable' patterns, which are dense, repetitive rhythmic figures.

Implacable : Ces passages ont pour objectif d'imiter respectivement les *blast beats* du *death metal* et ceux du *black metal*. Les premiers doivent créer l'effet d'un coup de brique au visage, alors que le second, un mur de son furieux.

Musical notation for a 'Fill' section, showing a sequence of notes with a bracket above. The text 'Fill : Remplir les crochets avec un contrechant improvisé ou varier la suggestion écrite.' is written to the right.

Il faut étouffer le son des tambours avec des objets et du ruban adhésif afin de rendre leur son plus sec et moins résonant. De plus, l'usage de ballets est à proscrire, il faut le son dur et sec des baguettes de bois.

Idéalement, les percussions devraient être isolées d'une cage de plexiglass afin que le percussionniste puisse jouer le plus fort possible sans enterrer l'ensemble. La force du jeu donne la qualité de timbre recherchée.

Les Poules à Jenny

Spectral, acide et fluide ♩ = 120

Jean-Christophe Arsenault

Flûte
Hautbois
Clarinete en *si*b 1
Clarinete en *si*b 2
Basson
Cor en *fa*
Trompette en *do*
Trombone
Percussions
Piano
Violon I
Violon II
Alto
Violoncelle
Contrebasse

respirer ad. lib
p *mf* *p* *mf*
respirer ad. lib
mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*
respirer ad. lib
p *mf* *p* *mf*
respirer ad. lib
mf *p* *mf* *p* *mf*
respirer ad. lib
mf *p* *mf* *pp*
respirer ad. lib
mf
respirer ad. lib
mf
respirer ad. lib
mf
ff *dim. poco a poco*
mf
Spectral, acide et fluide ♩ = 120
Coups d'archet ad lib.
p Coups d'archet ad lib.
mp Coups d'archet ad lib.
mf Coups d'archet ad lib.
mf Coups d'archet ad lib.
pizz.
mf

6

Fl.

Htb.

Cl.1

Cl.2

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

p

mf

pp

ppp

dim. poco a poco

p

p

3

5

3

14 ↓

Fl. *mf*

Htb. *mp*

Cl.1 *mp*

Cl.2

Bsn. *mf*

Hn. *mf* *p*

Tpt. *mf*

Tbn. *mp*

Perc. *mp*

Pno. *mf* *mp*

Vln. I *mp* *p*

Vln. II *mp* *p*

A. *mf*

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf arco* *pp*

Coup d'archet ad lib.

18

Fl. *mf* < *f* > *pp* < *f* >

Htb. *mf* < *f* > *pp* < *f* >

Cl.1 *mf* < *f* > *pp* < *f* > *mf*

Cl.2 *mp* < *f* > *pp* < *f* > *mp*

Bsn. *mp* < *f* > *pp* < *f* > *mp*

Hn. *f* < *pp* > *f* < *p* >

Tpt.

Tbn.

Perc. *f* < *pp* > *f* < *pp* >

Pno. *f*

Vln. I *mf* < *f* > *pp* < *f* >

Vln. II *mp* < *f* > *pp* < *f* > *mp*

A. *mp* < *f* > *pp* < *f* > *mp*

Vc. *f* < *pp* > *f* < *p* >

Cb. *f* < *pp* > *f* < *pp* >

A Souvenirs confus d'une berceuse...



Fl. *f* *p*

Htb. *f* *p* *cresc.*

Cl.1 *f dim.* *p*

Cl.2 *f dim.* *pp*

Bsn. *f dim.* *pp* *pp* *cresc. poco a poco*

Hn. *f dim.* *pp*

Tpt. *f dim.* *p*

Tbn. *pp* *cresc. poco a poco*

Perc. *mp dim.* *ppp* *p* *ppp*

H *chantant*

Pno. *f dim.* *p*

A Souvenirs confus d'une berceuse...



Vln. I *f dim.* *p* *p*

Vln. II *f dim.* *p* *p*

A. *f dim.* *p* *pp* *cresc. poco a poco*

Vc. *f dim.* *p* *pp* *cresc. poco a poco*

Cb. *f dim.* *p* *pp* *cresc. poco a poco*

29

Fl. *mp* *f*

Htb. *f*

Cl.1 *mf* *f*

Cl.2 *f*

Bsn. *f*

Hn. *mp* *cresc.* *f*

Tpt. *mp* *cresc.* *f*

Tbn. *f*

Perc. *mp*

Pno. *f*

Vln. I *cresc.* *f*

Vln. II *cresc.* *f*

A. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 29, 30, and 31. The woodwind section includes Flute (Fl.), Horn in B-flat (Htb.), Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), Bassoon (Bsn.), Horn in F (Hn.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The brass section includes Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Alto Saxophone (A.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte), along with crescendos and specific articulations like triplets and a five-measure rest. The woodwinds and strings play sustained notes with long slurs, while the percussion has a rhythmic pattern in measure 31.

Plus rythmé, mais fluide

B

Piccolo

33

Fl.

Htb.

Cl.1

Cl.2

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Pno.

B Plus rythmé, mais fluide

33

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

37

Picc. *mf*

Htb. *mf* H

Cl.1 *mf*

Cl.2

Bsn. *mf* H

Hn. *p* *mf* *p* *p* *simile*

Tpt. *mf*

Tbn.

Perc. Vibraphone *mf* H

Pno. *pp* *mf* *pp* *simile*

Vln. I *pp* *mf* *pp* *simile*

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

A. *p* *mf* *p* *simile*

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 37 to 40. The music is in 5/4 time and features a complex orchestration. The Piccolo and Clarinet 1 parts play a melodic line with triplets and slurs. The Horns and Bassoon parts have rests in measures 37-39, with Horns and Bassoon playing a rhythmic pattern in measure 40. The Trumpets and Trombones have rests throughout. The Percussion part features a Vibraphone entry in measure 40. The Piano part has a complex accompaniment with slurs and triplets. The Violin I part has a melodic line with slurs and triplets. The Violin II part has a melodic line with slurs and triplets. The Viola part has a melodic line with slurs and triplets. The Violoncello and Contrabass parts have rests throughout.

46

Picc. *pp mp pp mp*

Htb. *mp*

Cl.1 *pp mp pp mp*

Cl.2 *pp mp pp mp*

Bsn. *mp*

Hn. *cresc. mp*

Tpt. *cresc. mp*

Tbn. *mp*

Vib. *mp*

Pno. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *cresc. mf*

A. *cresc. mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

accel. . . .

C respirer ad. lib.

Picc. *pp* *mf* *pp* *f* *pp subito* *mp*

Htb. *f*

Cl.1 *pp* *mf* *pp* *f* *pp subito* *mp*

Cl.2 *pp* *mf* *pp* *f* *p* *mp*

Bsn. *f*

Hn. *f* *p*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Vib. *f*

Pno. *f* *

C accel. . . .

Vln. I *f* *pp subito* *mp*

Vln. II *f* *pp subito* *mp*

A. *f* *p subito pizz.*

Vc. *f* *p subito*

Cb. *f* *pp subito*

arco

(accel.)

57

Picc. *pp* *mp* *pp* *f*

Htb. *p cresc.*

Cl.1 *pp* *mp* *pp* *f*

Cl.2 *pp*

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn. *p cresc.*

Toms

Vib.

Pno. *p*

(accel.)

57

Vln. I *pp* *mp* *pp* *f*

Vln. II *pp* *mp* *pp* *f*

A. *pp* *mp* *pp* *f*

Vc. arco.

Cb. *p cresc.*

D **N**

Picc. *sp* *f* *p*

Htb. *f*

Cl.1 *sp* *f* *p*

Cl.2 *f*

Bsn. *f*

Hn. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Perc. *f*

Pno. *f*

D **N** **N** **N**

Très allant, énergique ♩ = 108

Vln. I *sp* *f* *p*

Vln. II *sp* *f* *p*

A. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

69

Picc. *f* *p* *f* *p* *f*

Htb. *f*

Cl.1 *f* *p* *f* *p* *f*

Cl.2

Bsn.

Hn.

Tpt. *f*

Tbn.

Perc. tam tam l.v. *mp* *ff* *p*

Pno.

Vln. I *f* *p* *f* *p* *f*

Vln. II *f* *p* *f* *p* *f*

A. *f*

Vc.

Cb.

76

Picc. *p* *f* *p*

Htb.

Cl.1 *p* *f* *p*

Cl.2

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc. Tambour sur cadre *p* *f* fill

Pno.

Vln. I *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p*

A.

Vc.

Cb.

82

Picc. *f* *p*

Htb. *f* *p*

Cl.1 *f* *p*

Cl.2 *f* *p*

Bsn. *p* *f*
de plus en plus *growl* normal

Hn. *p* *f*
de plus en plus *growl* normal

Tpt. *f* *p*

Tbn. *p* *f*
de plus en plus *growl* normal

Perc. *f* fill

Pno.

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

A. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

E Serein et expressif ♩ = 100

89 Flûte

Picc. *p*

Htb. *pp* *p* (triplets)

Cl.1 *pp*

Cl.2 *pp*

Bsn. *p* *pp* *cresc. poco a poco* (triplets)

Hn. *p* *cresc. poco a poco* (triplets)

Tpt. *p*

Tbn. *p*

Perc. *p* tam tam l.v.

Pno. *p*

Vln. I *pp* *cresc. poco a poco* (triplets)

Vln. II *pp* *cresc. poco a poco* (triplets)

A. *p* *pp* *cresc. poco a poco* (triplets)

Vc. *pp* *cresc. poco a poco* (triplets)

Cb. *p* *pp* *cresc. poco a poco* (triplets)

98

Fl. *f* *ff*

Htb. *mf* *ff*

Cl.1 *mf* *ff* *p*

Cl.2 *mf* *ff*

Bsn. *ff* *p*

Hn. *ff* *p*

Tpt. *mf* *ff*

Tbn. *mf* *cresc.* *ff*

Perc.

Pno. *ff* *p* *led* *5* *3* *5* *3*

Vln. I *(mf)* *5* *3* *ff* *pp* *7* *7* *7*

Vln. II *(mf)* *5* *3* *ff* *pp* *5* *5* *5* *sim.* *5*

A. *(mf)* *5* *ff* *pp* *sim.*

Vc. *(mf)* *ff* *pp* *3* *3* *sim.* *3*

Cb. *(mf)* *ff*

F Espiègle, en culminant vers la prochaine section

115

Fl. *pp* niente

Htb. *pp* niente

Cl.1 *pp* niente

Cl.2 *pp* niente

Bsn. *pp* al niente

Hn. *pp* niente

Tpt.

Tbn. *ppp* niente

Vib.

Pno.

F Espiègle, en culminant vers la prochaine section

115

Vln. I *pp* niente

Vln. II *pp* niente

A. *pp* niente

Vc. *pp* niente

Cb. *pizz.* *p*

122

Fl. *pp* niente

Htb. *pp* niente

Cl.1 *pp* niente

Cl.2 *pp* niente *p* *cresc. poco a poco*

Bsn. *pp* niente

Hn. *pp* niente

Tpt.

Tbn. *ppp* niente

Vib.

Pno.

122

Vln. I *pp* niente

Vln. II *pp* niente *p* *cresc. poco a poco*

A. *pp* niente

Vc. *pp* niente

Cb.

127

Fl. *flzg.*

Htb. *p* *tr* *ff*

Cl.1 *p cresc.* *tr* *ff*

Cl.2 *(tr)* *ff*

Bsn. *p cresc.* *ff*

Hn. *p cresc.* *ff*

Tpt. *mp cresc.* *ff*

Tbn. *mp cresc.* *ff*

Percussion *couper* *fff cluster*

Pno. *mf cresc.* *ff*

Vln. I *mp* *mf cresc.* *ff*
style "violoneux"

Vln. II *ff*

A. *mp cresc. poco a poco* *ff*

Vc. *mp cresc. poco a poco* *f* *ff*

Cb. *f* *ff*

Musical score for the first system, measures 1-3. The instruments are Flute (Fl.), Horns (Htb.), Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), Bassoon (Bsn.), Horns (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The Flute, Horns, Clarinet 1, and Trumpet parts are mostly rests. The Clarinet 2, Bassoon, Horns, and Trombone parts play a melodic line starting with a *fff* dynamic. The Percussion part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents, ending with a *implacable* section. The Piano part has a complex accompaniment with *fff* dynamics and a *sim.* (sustained) section in the second measure.

Barbare, agressif et sauvage

G style "violoneux"

Musical score for the second system, measures 1-3. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (A.), and Cello (Cb.). All parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a *fff* dynamic. The Violin I and II parts are marked with *style "violoneux"*. The Viola and Cello parts are marked with *arco grain* and *arco* respectively.

133

Fl. *f* *fff*

Htb. *pp* *flzg.* *fff* *ff*

Cl.1 *pp* *flzg.* *fff* *ff*

Cl.2 *pp* *flzg.* *fff* *ff*

Bsn. *pp* *fff* *ff*

Hn. *fff* *growl* *ff*

Tpt. *norm.* *p* *fff* *ff*

Tbn. *norm.* *p* *fff* *ff*

Perc. *ff*

Pno. *m.d.*

Vln. I *pp* *fff* *arco grain* *norm.* *ff*

Vln. II *pp* *fff* *arco grain* *norm.* *ff*

A. *pp* *fff* *arco grain* *norm.* *ff*

Vc. *pp* *fff* *ff*

Cb. *pp* *fff* *ff*

133 le gliss. doit suivre à peu près cette courbe

138

Fl. *pp* *ff*

Htb. *pp* *ff*

Cl.1 *pp* *ff*

Cl.2 *pp* *ff*

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Pno. *m.d.*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

A. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *pp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 138 to 141. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The piece begins at measure 138 with a 5/4 time signature change. The Flute (Fl.) part starts with a rest, then enters in measure 139 with a *pp* dynamic, and becomes *ff* in measure 140. The Clarinet 1 (Cl.1) and Clarinet 2 (Cl.2) parts also have rests in measure 138 and enter in measure 139 with *pp* dynamics, becoming *ff* in measure 140. The Bassoon (Bsn.) part has a rest in measure 138 and enters in measure 139 with a *pp* dynamic, becoming *ff* in measure 140. The Horn (Hn.) part has a rest in measure 138 and enters in measure 139 with a *pp* dynamic, becoming *ff* in measure 140. The Trumpet (Tpt.) and Trombone (Tbn.) parts have rests in measure 138 and enter in measure 139 with a *pp* dynamic, becoming *ff* in measure 140. The Percussion (Perc.) part has a rest in measure 138 and enters in measure 139 with a *pp* dynamic, becoming *ff* in measure 140. The Piano (Pno.) part has a rest in measure 138 and enters in measure 139 with a *m.d.* dynamic, becoming *ff* in measure 140. The Violin I (Vln. I) part has a rest in measure 138 and enters in measure 139 with a *ff* dynamic, becoming *ff* in measure 140. The Violin II (Vln. II) part has a rest in measure 138 and enters in measure 139 with a *ff* dynamic, becoming *ff* in measure 140. The Viola (A.) part has a rest in measure 138 and enters in measure 139 with a *ff* dynamic, becoming *ff* in measure 140. The Violoncello (Vc.) part has a rest in measure 138 and enters in measure 139 with a *ff* dynamic, becoming *ff* in measure 140. The Contrabass (Cb.) part has a rest in measure 138 and enters in measure 139 with a *pp* dynamic, becoming *pp* in measure 140.

H

142

Fl. *p* *ff*

Htb.

Cl.1 *p* *ff*

Cl.2 *p* *ff*

Bsn. *mf* *ff*

Hn.

Tpt.

Tbn. *mf* *ff*

Perc. *p* *ff* *ffp* *cresc. poco a poco*

Pno. *ff* *p* *cresc. poco a poco*

Vln. I 142 *p* *ff*

Vln. II *p* *ff*

A. *p* *ff* *norm.* *mp* *cresc. poco a poco*

Vc. *f* *ff*

Cb. *f* *fff*

H

Fl.

Htb.

Cl.1

Cl.2

Bsn. *mf cresc. poco a poco* *ff*

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc. *(mf)* *ff* fill

Pno. *(mf)* *ff*

Vln. I *mf cresc. poco a poco norm.* *ff*

Vln. II *mf cresc. poco a poco norm.* *ff*

A. *f* *ff*

Vc. *f cresc.* *ff*

Cb.

149

Fl. *ff*

Htb. *ff*

Cl.1 *ff*

Cl.2 *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *ff*

Tpt. *fff* 3 3 3 3

Tbn. *ff*

Perc. *implacable* fill *fff*

Pno. *fff al fine*

Vln. I *fff al fine*

Vln. II *fff al fine*

A. *fff*

Vc. *fff*

Cb. *ff* *fff*

Finale, pousser encore le tempo ♩=116

32

I **H** **sim.**

Fl.
Htb.
Cl.1
Cl.2
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
H Vibraphone
Pno.

Finale, pousser encore le tempo ♩=116

I **H** **style "violoneux" al fine**

Vln. I
Vln. II
A.
Vc.
Cb.

155

Fl.

Htb.

Cl.1

Cl.2

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Vib.

Percussion

Pno.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

fff

pp

fff al fine

sim.

fff al fine

fff al fine

fff al fine

158

Fl. *ff*

Htb. *ff*

Cl.1 *ff*

Cl.2 *ff*

Bsn. *fff al fine*

Hn. *fff al fine*

Tpt. *fff al fine*

Tbn. *fff al fine*

Perc. fill

Pno.

158

Vln. I

Vln. II

A. *sul D*

Vc.

Cb.

161

Fl.

Htb.

Cl.1

Cl.2

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

flzg.

flzg.

flzg.

implacable

(norm.) flzg.

rit. molto

norm.

164

Fl. *fff*

Htb. *fff*

Cl.1 *fff* flzg.

Cl.2 *fff* flzg.

Bsn. *fff* growl.

Hn. growl

Tpt. growl

Tbn. growl

Percu. Percu. au cue :

Pno. trum

rit. molto

164

Vln. I

Vln. II

A. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Joco musicam ergo sum

Jean-Christophe Arsenault

Pour ensemble vocal et piano

Avril 2018

Indications et notation

N.B. Étant donné qu'un seul chanteur masculin fait partie de l'Ensemble vocal de l'école des jeunes de l'Université de Montréal, j'ai généralisé l'accord au féminin dans ce document. Cette œuvre a été écrite spécifiquement pour elles, mais peut être reprise par n'importe quel ensemble.

Avant que la pièce ne commence, les interprètes doivent être assises dans la salle à des places assignées qui leur sont réservées. Le piano commence en suivant la directrice et au moment de leur entrée, à la mesure 3, les altos doivent se lever pour chanter avec entrain. Puis, à la mesure 7, les sopranos font de même. Avant même que les sopranos aient terminé leur note, tous les interprètes courent vers la scène et s'y précipitent comme de petites bandes d'oiseaux qui convergent instinctivement dans la même direction. Une fois près de la scène, les interprètes s'y appuient pour se retourner et exécuter la prochaine figure. Une théâtralité exagérée est souhaitée, surtout une qui laisse transparaître le fait qu'au fond, personne ne se prend au sérieux.

Mesure 11 : Une interprète doit lancer l'appel sur le temps et les autres répondent au moment de leur choix. Chacune doit improviser son entrée à un moment qui correspond à peu près au fouillis de note représenté sur la partition et tenir sa note jusqu'à la mesure suivante. Respirer et enchaîner sur l'autre syllabe de la même façon.

Une fois cette figure terminée, les interprètes grimpent sur la scène et se mettent en demi-cercle pour chanter le thème principal à la mesure 16 [Lettre B].



Le *chafrottement* est un néologisme qui représente un effet sonore vocal. Chaque interprète doit improviser des sonorités avec comme principale consonne les sons : « *ch* » et « *f* » et les orner en changeant la position de la bouche pour changer de voyelle, mais sans hauteur. Des « *k* » et des « *r* » non pas roulés, mais plutôt crachés peuvent venir parasiter le son. Le *chafrottement* dure toute la durée de la barre épaisse.

Petit raffut et raffut

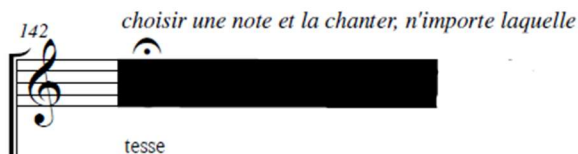
Cette pièce étant écrite pour un groupe de jeunes choristes insubordonnées, j'ai voulu me montrer sympathique envers elles en intégrant le raffut de leurs paroles à mon œuvre. Lors des répétitions, aussitôt que la musique fait place au silence, naît une petite cacophonie de paroles, de blagues intérieures, de commentaires sur l'exécution, de questions pour sa voisine. C'est ce que j'entend ici par raffut. Dans ce chaos apparaît invariablement des dynamiques d'ordre, des personnages qui appellent au silence avec plus ou moins de patience, mais toujours beaucoup d'amour. Pour cette raison, les dernières secondes du raffut doivent inclure quelques-unes qui demandent le silence : « Chut ! ». « Tsh-tsh-tsh-tsh... ». « Arrêtez les sopranos doivent trouver leur note ! » Bref, faites comme d'habitude, sauf que par souci d'égalité et de distribuer les tâches de façon juste, ça ne peut pas toujours être la même qui a la responsabilité de rappeler à l'ordre !



Lorsque ce symbol apparaît dans la portée, les interprètes doivent souffler sans note sur la syllabe « ch » et doivent faire un crescendo suivant la courbe du graphique. La hauteur et le volume sont affectés par cette courbe, et la forme de la bouche doit passer du « ou » au « i » du grave à l'aigu, puis de l'aigu au grave. On devrait donc l'écrire : « shouwiiiouuu », mais le premier « ou » est peu sonore.



Les têtes de notes en triangle représentent des hauteurs indéfinies. L'objectif de cet effet est spécifiquement de représenter le glissando vocal et le « Hey ! » sur lequel on atterrit lorsqu'on encourage les danseurs dans la musique traditionnelle québécoise. Le « Hey! » doit être suivi d'un glissando vers une hauteur indéfinie vers le bas, mais plus court que la montée.



Le bloc noir représente l'accord improvisé que les choristes exécutent en choisissant chacun une note de leur choix. L'exercice est d'apprendre à trouver la beauté dans cet accord spontané. Une des trois voix doit dire « Justice » et les autres « Justesse ».

Joco musicam, ergo sum

Jean-Christophe Arsenault

La pièce se divise tantôt en deux groupes : Soprano et alto,
tantôt en trois : Soprano, mezzo-soprano et alto

A Enjoué, excité ♩ = 112

Soprano

Alto

Piano

f

Ped. ad lib.

Yo!

6

f

Ko!

A

Pno.

6

3

6

3

8^{va}-----

Tutti

11

*

Yo!

Ko!

M.D. dim. *p*

mf (2 mains)

f

*Un-e interprète doit lancer l'appel sur le temps et les autres répondent au moment de leur choix. Chacun doit improviser son entrée à un moment qui correspond à peu près au fouillis de note représenté sur la partition et tenir sa note jusqu'à la mesure suivante. Respirer et enchaîner sur l'autre syllabe de la même façon.

B Changer avec plaisir

Div.

Tutti

15 *p* *f*

Joco mu - si - cam er - go sum

Pno.

15 *f* très sonore

Tutti

20

Joco mu - si - cam er - go sum

Pno.

20

Div. en 3

rallentando poco a poco -----

S

M

A

24

chafrottement

ppp

chafrottement

ppp ----- *mf*

chafrottement

ppp ----- *mf* ----- *pp*

rallentando poco a poco -----

Pno.

24

dim.

mp

* *Ped.* * *Ped. ad lib.*

Faites semblant que vous
êtes tranquilles ♩ = 80

29

S *mf* *pp* *p*

M *pp* Nous chan -

Pno. *p* 3 6 7 *pp*

33

S *p* Nous chan-tons, Nous som - mes Nous som - mes

M tons, En - fin nous som - mes Nous som - mes

A *p* Nous chan-tons, Nous som - mes Nous som - mes

Pno.

40

S *pp* *sf* Au mon - de U - ne pa - ge de l'his -

M *pp* *sf* Au mon - de U - ne pa - ge de l'his -

A *pp* *sf* Au mon - de U - ne pa - ge de l'his -

Pno. *f*

44

S *mf* toi - re U - ne pa - ge de l'his - toi - re *pp*

M *mf* toi - re U - ne pa - ge de l'his - toi - re *pp*

A *mf* toi - re U - ne pa - ge de l'his - toi - re *pp*

Pno. *mf* *pp*

48

S *p* petit raffut Jo - mu - si - cam er - go sum

M *p* petit raffut mu si - cam er - go sum

A *p* petit raffut co - si - cam er - go sum

Pno. *p*

55

S *mf* *p* Le - vons les yeux — lors - que le ciel noc - turne est

M *mf*

A *mf*

Pno. *p*

Écoutez pour vrai ♩ = 80

± 8 sec.

± 8 sec.

± 8 sec.

± 8 sec.

Répéter la cellule encadrée en accélérant très vite avant de ralentir très doucement. ± 8 sec.

59

S nu Les des - sins qu'on a tra-cés dans la nuit Ont gui - dé nos an-cé - tres à tra -

M *schwiiiou* *p* Ont gui - dé nos an-cé - tres à tra -

A *schwiiiou* *p* Ont gui - dé nos an-cé - tres à tra -

Pno.

64

S vers l'in - con - nu Et nous gui - de - rons

M vers l'in - con - nu En - core

A vers l'in - con - nu En -

Pno.

*comme un triste secret,
une confession sur l'avenir...*

68

S *pp* (Dans les jours a - rides)

M *pp* (jours a - rides)

A *pp* core (jours a - rides)

Pno. *pp*

tapoter rapidement sur la bouche en "o"

72

S *pp* *mp*

M *pp* *mp* *pp*

A *mp* *0*
 ...mais revenez au présent,
 car il est prometteur

Ins - pi - rons nous du mo - ment pa - tient Où les

Pno. *mp*

76

S *pp* *mf* *pp*

M *pp* *mf* *pp*

A *0*
 yeux voient dans le noir L'in - con - nu ter - ri - fiant fi - nit

Pno.

80

S *pp* *mf* *pp* *pp* *mf*

M *pp* *mf* *pp* *pp* *mf*

A *cresc.* *mf*
 par cé - der Et les con - tours ré - vèlent une au - tre beau - té

Pno. *mf*

$\text{♩} = \text{♩} = 120$

85 *p*

S Le mo - ment OÙ les yeux

M *p* yeux

A Pa - tience...

Pno. *p*

85

8^{va}---

8^{va}---

8^{va}---

Très dansant ♩. = 120

91 *mf* (♩ = ♩.)

S voient dans le noir Ouh Hey!

M voient dans le noir Ouh Hey!

A dans le noir Ouh Hey!

Pno. *mf*

91

96

S You - hou! rire

M *mf* petit raffut rire Ouh

A Ta - d'! - li dam di Ta d'! - li dam di Da yam di

Pno.

96

Danser à votre guise
Plus besoin de faire semblant que
la musique c'est sérieux

101

S
Ouh _____ Ta d'l li dam di Oh _____ Div. Da yam di

M
Ta - d'l - li dam di Da Ta d'l li dam di yam di dam Oh _____

A
dam _____ Ta - d'l - li dam di Da _____ Oh Da yam di

Pno.

ff

107

S
dam Da yam di dam Ta d'l - li - dam di Da yam di dam Da yam di dam

A
dam Da yam di dam Ta d'l - li - dam di Da yam di dam Da yam di dam

Pno.

* *Ped.* * *Ped.* * *simile*

113

S
Ta d'l - li ti - d'l - li Da yam di dam Da yam di dam Ta d'l - li - dam di

A
Ta d'l - li ti - d'l - li Da yam di dam Da yam di dam Ta d'l - li - dam di

Pno.

118 *subito pp* *cresc. poco a poco*

S Da yam di dam Da yam di dam Ta d' - li ti - d' - li Da yam di dam Da

A Da yam di dam Da yam di dam Ta d' - li ti - d' - li dah Ah

Pno. *subito pp* *cresc. poco a poco*

124

S yam di dam Ta d' - li - dam di Da yam di dam Da yam di dam Ta d' - li ti - d' - li

A Ah Ta d' - li ti - d' - li

Pno.

130 *mf* *cresc. poco a poco*

S Dah ah ah

A *mf* *cresc. poco a poco*

A Da yam di dam Da yam di dam Ta d' - li - dam di Da yam di dam Da

Pno. *mf* *cresc. poco a poco*

rit.

f = 100 **Grandiloquent et pesant**

136

S Ta d'l - li ti - d'l - li dah! pour cer - ner la jus -

M É - cou - tons nous lon - gue - ment pour cer - ner la jus -

A yam di dam É - cou - tons nous lon - gue - ment pour cer - ner la jus -

Pno.

choisir une note et la chanter, n'importe laquelle

142

S *tesse* Pour cer - ner la jus - *tesse* *ff* Et chan -

M *tesse* Pour cer - ner la jus - tice *ff* Et chan -

A tice Pour cer - ner la jus - *tesse* *ff* Et chan -

Pno.

répéter jusqu'au cue octavier la main droite aux reprises ad lib.

147

S tons! chan - tons à la gloi - re des é - toi - les, A - fin que de

M tons! chan - tons à la gloi - re des é - toi - les A - fin que de

A tons! chan - tons la gloi - re des é - toi - les mères en

Pno.

152

S
mères en fils et de pères en filles leur lu - miè - re

M
mères en fils et de pères en filles leur lu - miè - re

A
fils pères en fil - les mères en fils leur lu - miè - re

Pno.

157 **Tempo primo** ♩ = 112

S
bril - le dans nos yeux! Jo - - co mu -

M
bril - le dans nos yeux! Jo - - co mu -

A
bril - le dans nos yeux! Jo - - co mu -

Pno.

161

S
si - cam er - go sum Jo - co

M
si - cam er - go sum Jo - co

A
si - cam er - go sum Jo - co

Pno.

165

S mu - si - cam er - go sum

M mu - si - cam er - go sum

A mu - si - cam er - go sum Jo - co,

Pno.

169

S mu - si - cam er - go sum *mf*

M mu - si - cam er - go sum *mf*

A jo - co mu - si - cam er - go sum *mf*

Pno. *dim.* *mf*

173

S er - go sum *mp* *p*

M er - go sum *mp* *p*

A er - go sum *mp* *p*

Pno. *p*

Poussière de cèdre

Jean-Christophe Arsenault

Texte :

Hélène Poirier

Choeur :

Soprano

Alto

Ténor

Basse

Ensemble :

Clarinete en si bémol

Basson

Piano

Percussions

Violoncelle



Modes de jeux et indications

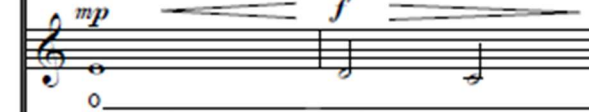
Chœur

S1, A1 : crier sans hauteur définie
pp 
A - va - lées d'un coup!

À cet endroit, les soprano 1 et alto 1 ne chantent pas les notes, mais doivent crier (avec ou sans grain) « d'un coup! » en même temps que le chœur. Il est important de ne pas blesser sa voix, mais bien de pousser comme si vous étiez dans une manifestation.

inspirer - expirer (de façon sonore)


Prenez un moment pour inspirer, puis expirer tous ensemble et relaxez, mais assurez-vous que l'auditoire entende votre souffle.

Tapoter sur la bouche en "o" - chacun bat son propre rythme
mp 

Chantez les notes indiquées en tapotant votre bouche de façon à moduler le son produit avec la fréquence à laquelle vous tapotez. Improvisez quel rythme et à quelle vitesse vous exécutez le geste.

Si l'indication précédente pose problème, référez-vous à l'ossia au bas de la page.

Alto et ténor Mes. 67-70 : Ossia
p 
ffrrrrrrrr rrrrrrrrrr frrrrrrrrr rrr

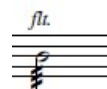
Commencez doucement le son « f » sans chanter de note et au fur et à mesure que vous montez de volume, ajoutez des « r » roulés, mais en gardant la position de bouche pour prononcer un « f ». Votre langue devrait vibrer contre votre palais.

mp 
Rrr...

Chanter avec une note sur la consonne « r » roulée.

Ensemble

Clarinette et basson



Flutter tongue : Rouler un « r » en même temps que de jouer les notes.

Violoncelle

Arco-grain : Pression exagérée de l'archet afin d'obtenir un son fort et monstrueux

Percussions : Égoïne et planche de cèdre, shaker et 4 blocs de bois.

- Le percussionniste doit être muni d'une scie égoïne, d'une planche de cèdre 2X4 assujettie à l'aide d'étaux, d'une table solide et d'une couverture. La couverture va sous la table afin de ramasser la sciure. Le son est généré par les coups de scie ascendants et descendant, comme des coups d'archet. Les notes les plus longues sont plus douces puisque la scie doit glisser lentement sur la planche.

- Les traits de scie : Il est impératif que le percussionniste arrive au concert avec plusieurs traits de scie sur son 2X4 déjà entamés afin de lui permettre de jouer de son instrument avec aisance. S'il arrive au bout de son trait de scie, il doit reprendre sur un autre après un silence. Une forme découpée en « V » assez large permet de travailler la scie avec aisance.

Poussière de cèdre

Poussière de cèdre

Sur l'épaule de mon père

Telle un coffre de tendresse

À portée de mon nez

Le bois, le poêle chaud

le soleil du midi

toutes les odeurs

avalées d'un coup

Poussière de cèdre

Dans les cheveux de mon père

De deux doigts caressés

Juste avant l'école

Sieste terminée

sur les gestes de velours

Poussière de cèdre

Aux poumons de mon père

Douleur, crachas

Le cœur vieilli d'avance

Poussière de cèdre dans mes cheveux

Ma tête sur son épaule

N'arrive plus à réveiller

Son regard d'eau claire

Une tombe à l'orée du bois

Poussière de cèdre

Se noie dans mon œil

L'odeur de poussière de cèdre pendant la performance

Cette pièce doit idéalement être présentée en collaboration avec un ou plusieurs artistes de performances désignés comme étant : « Les cuisiniers ». Ces interprètes devront obtenir du paillis de cèdre et la poussière générée par la pratique du percussionniste et les mettre dans une poêle qu'ils feront chauffer à feu moyen-doux 5 minutes avant que la pièce ne commence jusqu'à la fin de la musique.

L'objectif est de diffuser une odeur agréable à travers la salle où l'œuvre est jouée. Il est alors important de vérifier qu'il soit possible d'apporter des brûleurs électriques à la salle de concert, quoiqu'il serait intéressant de présenter la pièce dans un lieu moins commun : comme une cabane à sucre, généralement munie d'un poêle à bois.

Les cuisiniers doivent chauffer le paillis de cèdre jusqu'à ce que l'odeur s'en dégage, puis circuler à travers l'auditoire (à condition que cela puisse se faire de façon sécuritaire) pour propager la senteur à travers l'auditoire.

Le parfum parfait, on le cherche. Il ne faut pas abuser d'aucune odeur, il doit s'agir d'un spectre odorant, une légère sensation olfactive qui disparaît aussitôt, mais qu'on cherche à revivre. Imposer un parfum trop puissant est un geste très invasif qui n'est pas dans l'esprit de l'œuvre.

Poussière de cèdre

Hélène Poirier

À ma grand-mère, Julia "La Reine" Glazer

Jean-Christophe Arsenault

Lent, nostalgique ♩ = 72

The musical score is divided into two systems. The first system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Clarinet in Bb, Bassoon, Piano, Cèdre, and Viola). The second system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Clarinet in Bb, Bassoon, Piano, Percussion, and Viola). The score is in 4/4 time, with a tempo of 72 beats per minute. The key signature has one flat (Bb). The vocal parts are mostly silent, with some lyrics in the second system: "Pous -". The instrumental parts feature various dynamics and articulations, including crescendos and accents.

Soprano
Alto
Ténor
Basse

Clarinette en Sib (sons réels)
Basson

Piano

Égoïne et planche de cèdre

Violoncelle

S
A
T
B

Cl. Sib
Bsn.

Pno.

Perc.

Vc.

ppp cresc. *p* *fpp cresc.*

pp *pp* *p*

mf *mf* *mf*

p *mf*

2017©

Poussière de cèdre

2

A

mf

S
A
T
B

sur l'é - pau - le de mon pè - re
- siè - re de cè - dre de mon pè - re Telle un
sur l'é - pau - le de mon pè - re Telle un
- siè - re de cè - dre sur l'é - pau - le de mon pè - re Telle un

A

Cl. Sib
Bsn.
Pno.
Perc.
Vc.

Cl. Sib
Bsn.
Pno.
Perc.
Vc.

S
A
T
B

À por - tée de mon nez
cof - fre de ten - dres - se À por - tée de mon nez
cof - fre de ten - dres - se À por - tée de mon nez
cof - fre de ten - dres - se À por - tée de mon nez

Cl. Sib
Bsn.
Pno.
Perc.
Vc.

Cl. Sib
Bsn.
Pno.
Perc.
Vc.

B

18

S *mf* Pous - siè - re de cè - dre Sur l'é -

A *mf* Pous - siè - re de cè - dre *f* Sur l'é - pau - le de mon pè - re *p*

T

B *p* Pous - siè - re de cè - dre *f* Sur l'é - pau - le de mon

Cl. Sib

Bsn. *pp*

Pno. *mf*

Perc. *pp* *f*

Vc. *mf*

B

24

S *f* -pau - le de mon pè - re *p* *mf* Telle un cof - fre de ten - dres - se

A *mf* Telle un cof - fre de ten - dres se À por - tée de mon

T *mf* À por -

B *p* pè - re *mf* Telle un cof - fre de ten - dres - se À por -

Bsn.

Pno.

Vc.

29 *mf* C

S À por - tée de mon nez de mon nez

A nez À por - tée de mon nez

T - tée de mon nez À por - tée de mon nez

B - tée de mon nez À por - tée de mon nez

Cl. Sib *p* *mf* *p*

Bsn. *p*

Pno. *p*

Perc. *pp* *fp* *pp*

Vc. *p*

36 D

S Ah *gliss.* *pp* *mf* *pp* *ff* *ff* *p*
 A - va - lées d'un coup! inspirer - expirer (de façon sonore)

A Ah *gliss.* *pp* *mf* *pp* *ff* *ff* *p*
 A - va - lées d'un coup! inspirer - expirer (de façon sonore)

T Le bois, le poêle chaud Le soleil du mi - di, Tou-tes les o-deurs A - va - lées d'un coup! inspirer - expirer (de façon sonore)

B Ah *pp* *mf* *pp* *ff* *ff* *p*
 A - va - lées d'un coup!

Cl. Sib *pp* *ff* *p*

Bsn. *pp* *mf* *ff* *p*

Pno. *pp* *ff* *p*

Perc. shaker *pp* *f* *pp* *ff* *coup!*

Vc. *pp* *ff* *p*

46 **E**

S *mf* Pous - siè - re de cè - dre Dans les che - veux de mon pè - re De deux doigts car - res sés *p* *mf*

A *mf* Pous - siè - re de cè - dre Dans les che - veux de mon pè - re De deux doigts car - res sés

T *mf* Pous - siè - re de cè - dre Dans les che - veux de mon pè - re De deux doigts car - res sés

B *mf* Pous - siè - re de cè - dre che - veux de mon pè - re De deux doigts car - res - sés

Cl. Sib

Bsn. *mf*

Pno. *mf*

Perc. *mf*

Vc. *mf* *simile.*

53 **F**

S *p* sés *mf* Juste a - vant l'é - co - le *p*

A *mf* Juste a - vant l'é - co - le Juste a - vant l'é - co - le *p*

T *mf* Juste a - vant l'é - co - le Juste a - vant l'é - co - le *p*

B *mf* Juste a - vant l'é - co - le Juste a - vant l'é - co - le *p*

Cl. Sib *p* *pp*

Bsn. *p* *pp* *mf* *pp*

Pno. *p* *pp* *mf* *pp*

Perc. *pp* *mf* *simile.* *pp* scier très lentement et réattaquer le plus imperceptiblement possible *p*

Vc. *p*

Cl. Sib. *mf* *pp* *pp* *cresc.*

Bsn. *pp* *mf* *pp* *pp* *cresc.*

Pno. *cresc.*

Perc. *3*

Vc. *cresc.*

G Plus réveillé ♩ = 108

S. **H** *f*

A. *mp* *f*

T. *mp* *f*

B. *mp* *f*

Siès - te ter - mi - née
 Tapoter sur la bouche en "o"
 Chacun bat son propre rythme

O

Tapoter sur la bouche en "o"
 Chacun bat son propre rythme

O

G Plus réveillé ♩ = 108

Cl. Sib. *mf* *f* *p* *f*

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

Pno. *mf* *f*

Perc. *cresc.* *mf* *f*

Vc. *mf* *f* *normal* *simile*

Rrr...

sul pont.

Alto et ténor Mes. 67-70 : Ossia

p *f* *p* *f*

fffrfrfrrrr rrrfrfrfrfff ffrfrfrfrrrr rrr

69

S Siès - te ter - mi - née — Sur les ges-tes de ve-lours rrr... Sur les ges-tes de ve-lours rrr...

A *mp* ————— *f* Sur les ges-tes de ve-lours rrr... Sur les ges-tes de ve-lours rrr...

T *mp* ————— *f* Sur les ges-tes de ve-lours rrr... Sur les ges-tes de ve-lours rrr...

B *mp* ————— *f* Sur les ges-tes de ve-lours rrr... Sur les ges-tes de ve-lours rrr...

Cl. Sib *p* ————— *f* *p* < *f* *p* < *f* *ritard.*

Bsn. *p* ————— *f* *p* < *f* *p* < *f*

Pno. *p* *cresc.* *f*

Vc. *p* *cresc.* *f* sul pont. sul pont. *p* < *f* *p* < *f*

I

S *p* *ritard.* *cresc.* ————— *f sempre* Sur les ges - tes — de ve - lours

A *p* *cresc.* ————— *f sempre* Sur les ges - tes — de ve - lours

T *p* *cresc.* ————— *f sempre* Sur les ges - tes — de ve - lours

B *p* *cresc.* ————— *f sempre* Sur les ges - tes — de ve - lours

Cl. Sib *p* *ritard.* *mf* ————— *f*

Bsn. *p* *mf* ————— *f*

Pno. *p* *cresc.* *mf* ————— *f*

Vc. *p* *cresc.* *f* sul G *ppp*

* Baisser la hauteur de la note d'à peu près un quart de ton (suivre la série des harmoniques)

Poussière de cèdre

8 **J** Libre ♩ = +- 60

B. Solo

avec un fort accent québécois

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

Pous - siè-re de cè - dre aux pou-mons de mon pè - re Dou - leur cra - chats le coeur vieil-li d'a-vance

(♩ = 30) (♩ = 60) (♩ = 120)

Perc.

K *accl. molto*

L ♩ = 180 *a tempo*

Cl. Sib

p *f*

Bsn.

p *f* ** *p*

Pno.

p L.V.

p *cresc.*

Perc.

Scier jusqu'à ce que le bout de bois tombe*

Vc.

p

Cl. Sib

pp *cresc.* *f*

Bsn.

mf *f* (*flt.*)

Pno.

f

Perc.

Vc.

f *ff*

*Scier jusqu'à ce que le bout de bois tombe :
 1 : Peut-être tombera-t-il plus tôt que le silence idiqué sur la partition: Le cas échéant, reprendre son souffle et attendre le cue pour l'entrée de blocs de bois.
 2 : Peut-être le bout de bois n'aura-t-il pas le temps de tomber : Dans ce cas, cesser de scier à la mesure 109, ce n'est pas grave.

** Le tremolo entre ces deux accords doit d'abord commencer très lent (♩), puis accélérer jusqu'à (♩)

S
Pous - sière de cè - dre dans mes che - veux Ma tê - te sur

A
Pous - sière de cè - dre dans mes che - veux ma tê - te sur

T
Pous - sière de cè - dre dans mes che - veux ma tê - te sur

B
Pous - sière de cè - dre dans mes che - veux ma tê - te sur

M Pesant et funèbre ♩ = 60

Cl. Sib
ff f

Bsn.
ff f

Pno.
110 ff f

Perc.
110 4 blocs de bois
f mf 3 mp f

Vc.
110 gliss. ff f

S
son é - paule N'ar - rive plus à ré - veil - ler Son re - gard d'eau

A
son é - paule N'ar - rive plus à ré - veil - ler Son re - gard d'eau

T
son é - paule N'ar - rive plus à ré - veil - ler Son re - gard d'eau

B
son - é - paule N'ar - rive plus à ré - veil - ler Son re - gard d'eau

Cl. Sib
114 3 3 gliss.

Bsn.
114 3

Pno.
114 3 3 (8va)

Perc.
114 3 3 pp f Reprendre la scie : Dernier trait de scie

Vc.
114 3

Poussière de cèdre

Tutti

N Div.

10 117 *p*

S clai - re Un - e tom - - - - be À l'o - rée du bois Pous -

A clai - re Un - e tom - - - - be À l'o - rée du bois Pous -

T clai re Un - e tom - - - - be À l'o - rée du bois Pous -

B clai re Un - e tom - - - - be À l'o - rée du bois Pous -

Cl. Sib *p*

Bsn. *p*

Pno. *p*

Perc. *p*

Vc. *p*

123 *pp* *ritard.* *pp*

S - siè - re de cè - dre Se noie dans mon oeil

A - siè - re de cè - dre Se noie dans mon oeil

T - siè - re de cè - dre Se noie dans mon oeil

B - siè - re de cè - dre Se noie dans mon oeil

Cl. Sib *pp*

Bsn. *pp*

Pno. *pp*

Perc. *mf*

Vc. *pp* *pizz.*

pp sul pont

Résonances

Jean-Christophe Arsenault

Pièce pour chœur et trio de musique traditionnelle

Sur un texte d'Anaël Turcotte

Avril 2019

Résonances

Instrumentation et notes aux interprètes

Trio trad. : { Violon
Accordéon
Guitare DADGAD

Chœur SATB

Représentation

Trio trad.

Le trio trad. (vln, acc, gtr) est une entité différente du chœur pendant la plupart de la pièce. Il symbolise la veillée traditionnelle québécoise qui se déroule au loin dans le texte, alors que le chœur représente l'univers intérieur de Ludmilla, la protagoniste qui se retire pour lire.

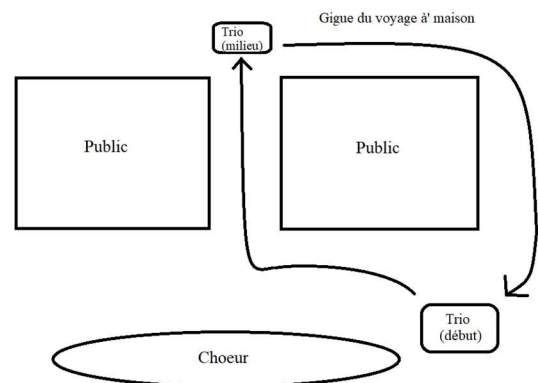
Lorsque la pièce commence, le trio est devant le chœur, face au public, et commence à jouer le Medley de reels et de giges qui se trouve en annexe. La notation de ces danses est simple et laisse de l'espace pour l'improvisation, l'usage de substitutions modales, l'invention de contre-chants et la réécriture de la ligne de basse d'après le savoir-faire des interprètes. La cristallisation de ces idées se produit à force que le trio joue ensemble, chaque trio va donc personnaliser le medley comme s'il s'agissait de versions régionales, d'une pièce de folklore. Après tout, ç'en est !

À côté du titre se trouve le nombre de fois que les danses doivent être faites en entier et la structure est toujours AABB, ou AABBBCC dans le cas de la Gigue du Bâtard.

Le trio trad doit apprendre par cœur le medley afin de se déplacer lors de la performance de l'avant de la scène jusqu'à l'arrière du public, voir dans les coulisses. **L'objectif est qu'on entende le trio comme étant lointain.**

Pendant la dernière gigue, le trio doit retourner vers la scène par les côtés de la salle. Le moment où le trio doit entamer son voyage de retour est le moment où le chœur se déplace au sein de la foule. Le trio doit jouer la Gigue du Voyage à maison jusqu'à ce que le ou la chef.e interrompe tout le monde avec son cue vocal :

Après le texte des soprani
donner le cue : crier en voix de tête gliss-
L hi hi!
Scander : *Pis qu'chaque personne
fasse un voeu !*

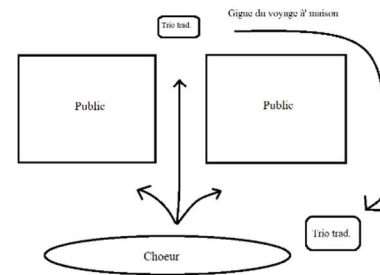


Après le vœu, le ou la chef.fe va donner l'entrée de la mesure 77 afin que le trio trad. intègre l'ensemble jusqu'à la fin de la pièce, fusionnant les deux univers sonores.

Les déplacements

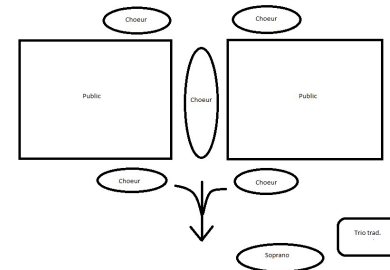
Déplacement 1

Pendant cette section, le chœur, excepté les soprani, doit marcher en direction de l'auditoire afin de prendre position au milieu et autour du public. L'objectif est qu'au passage, chaque individu pourra écouter les choristes un par un et différencier leur voix le temps qu'ils passent.



Déplacement 2

Ici, le chœur revient simplement à sa position d'origine.



La chanson à répondre

La structure musicale du chœur imite souvent la chanson à répondre traditionnelle québécoise. Pour ce faire, il faut que le ou la chef.fe joue le rôle de meneur et ce rôle est aussi musical que performatif. Le meneur doit établir un contact avec le public afin qu'il ressente par la gestuelle quelle phrase il doit chanter.

Une présence aisée, informelle et inclusive est souhaitée.

Le ou la chef.fe doit chanter elle-même les phrases à répondre vers le public, mais il n'est pas question d'utiliser une technique opératique. La prononciation doit se faire avec l'accent natal de la personne, la technique vocale souhaitée se rapprochant davantage du chant populaire que classique. Les imperfections font partie de l'esthétique recherché, ainsi il n'est pas question de démontrer ses prouesses vocales (ou l'absence de), simplement de passer un moment musical en toute humilité.

Le texte récité

Certains passages doivent être récités en chœur, comme le font les chœurs de théâtre. À la manière d'une prosodie de chant grégorien à placer, l'objectif est de mettre l'emphase sur les accents toniques (ceux du français rural!) en même temps, plutôt que d'écrire un passage mesuré, excepté à la mesure 145, qui requiert plus de rigueur rythmique. L'articulation compréhensible du texte est le paramètre le plus important.

29

Choeur parlé

≡ T.T.

Réciter ensemble comme un chœur de théâtre.
Ne pas parler de français "international", gardez votre accent natal, mais respectez l'emphase souhaitée sur les syllabes en gras.

L'ombre grignotte la lune quand on la r'garde comme ça, mais si tu r'occupes un p'tit bout d'temps pis que tu r'viens pour la r'trouver comme a' l'étaït, tu comprends l'évolution des grand's choses. C'est d'même qu'a voyait ça. Son histoire, pis celle du village.

Les encadrés improvisés :

Certains passages présentent du matériel musical encadré. Chaque carré contient une cellule que l'interprète choisit d'utiliser à sa guise et la répète autant de fois qu'il ou elle veut. On peut commencer par n'importe quel encadré et les enchaîner en suivant la pulsation. Le chœur possède des encadrés polymétriques, donc la pulsation sera brouillée par l'effet de masse, mais le trio doit garder une pulsation qui « groove » en faisant ses encadrés.

105

Vin.

Acc.

Gtr.

Résonances

Tout d'abord, le trio trad joue un medley de reels et de giges (voir annexe). Il commence devant le chœur et se dirige vers l'arrière de la scène afin d'être perçu par l'auditeur comme une fête lointaine. Le trio continue de jouer son medley jusqu'au prochain événement. Le chœur entre au moment où le chef décide, par-dessus le trio, avant qu'il ne soit trop loin.

Anaël Turcotte

Jean-Christophe "Lebrave" Arsenault

1 Comme un "fade in" ♩ = 66

Soprano
Mmm...
ppp pp p

Alto
Mmm...
ppp pp p

Ténor
3
4

Basse
3
4

Trio Trad.
Le trio trad continue de jouer dans un tempo et une tonalité différente.
Ils représentent la veillée qui se déroule à l'insu du chœur...



10

Comme le meneur d'une chanson à répondre, le chef doit inciter le chœur et le public à chanter. Un accent québécois assumé est souhaité, un style populaire plutôt que classique.

S.
Lud - mil-la en-tend les é-

A.
Lud - mil-la en-tend les é-

T.
Mmm...
Lud - mil-la en-tend les é-

B.
Mmm...
Lud - mil-la en-tend les é-

Chef.fe
Scandé
Lud - mil-la en-tend les é- chos du ban-quet À vous!

T.T.

14

S. chosdu banquet *pp* *ff* *mf* pis les rires La lunes'é

A. chosdu banquet *pp* *ff* *mf* pis les rires Mmm

T. chosdu banquet *pp* *ff* *mf* pis les rires Mmm

B. chosdu banquet *pp* *ff* *mf* pis les rires La lunes'é teint

Chef.fe *mf* *f* *pp* *ff* *mf* Là bas les giques et les chants tra di tion nels pis les rires

T.T.



19

S. teint à p'tit feu *p*

A. C'est une_ é-clip se *p*

T. C'est une_ é-clip se *p*

B. à p'tit feu C'est une_ é-clip se *p*

Chef.fe *f* Scandé La chan-delle é-claire son pa- pier jau - ni Ho!

T.T.

24 3

S. *f* La chan delle é claire son pa - pier_ jau- ni la dan - se du ciel

A. *f* La chan delle é claire son pa - pier_ jau- ni la dan - se du ciel

T. *f* La chan delle é claire son pa - pier_ jau- ni la dan - se du ciel

B. *f* La chan delle é claire son pa - pier_ jau- ni la dan - se du ciel

Chef.fe *f* Plus jeune, son père y'a vait ex pli-qué la dan - se du ciel

T.T.

Réciter ensemble comme un chœur de théâtre.

Ne pas parler de français "international", gardez votre accent natal, mais respectez l'emphase souhaitée sur les syllabes en gras.

29

Choeur parlé

|| **L'ombre grignotte la lune** quand on la r'**garde** comme ça, mais si tu t'**occupes** un p'tit bout d'**temps** pis que tu r'**viens** pour la r'**trouver** comme a' l'**était**, tu **comprends** l'évolution des **grand's choses**. C'est d'**même** qu'a voyait **ça**. Son **histoire**, pis celle du **village**.

T.T.

30 **Allant** ♩.=100 37

S. *mf* À un mo ment_ don- né, a' plisse les yeux pour mieux voir les

A. *mf* À un mo ment_ don- né, a' plisse les yeux pour mieux voir les

T. *mf* À un mo ment_ don- né, a' plisse les yeux pour mieux voir les

B. *mf* À un mo ment_ don- né, a' plisse les yeux pour mieux voir les

Chef.fe *mf* À un mo ment_ don- né,

T.T.

38

S. con - tours de l'om - bre C'est comme si a' pou - vait voir les villes

A. con - tours de l'om - bre C'est comme si a' pou - vait voir les villes

T. con - tours de l'om - bre C'est comme si a' pou - vait voir les villes

B. con - tours de l'om - bre C'est comme si a' pou - vait voir les villes

T.T. con - tours de l'om - bre C'est comme si a' pou - vait voir les villes

44

S. — qui s'fai saient proj' - ter en né - ga - tif sur la ro - che dans le ciel *cresc.* *f*

A. — qui s'fai saient proj' - ter en né - ga - tif sur la ro - che dans le ciel *cresc.* *f*

T. — qui s'fai saient proj' - ter en né - ga - tif sur la ro - che dans le ciel *cresc.* *f*

B. — qui s'fai saient proj' - ter en né - ga - tif sur la ro - che dans le ciel *cresc.* *f*

T.T. — qui s'fai saient proj' - ter en né - ga - tif sur la ro - che dans le ciel

50 **Rêveur** ♩=63

S. Qu'y'a p'tête même une fille au bout du monde per - chée sur un - e tour qui s'é- *pp*

A. Qu'y'a p'tête même une fille au bout du monde per - chée sur un - e tour qui s'é- *pp*

T. Qu'y'a p'tête même une fille au bout du monde per - chée sur un - e tour qui s'é- *pp*

B. Qu'y'a p'tête même une fille au bout du monde per - chée sur un - e tour qui s'é- *mp* *pp*

T.T. a' s'dit qu'y'a p'tête même une fille au bout du monde per - chée sur un - e tour qui s'é-

55 *cresc.* *mf*

S. tire le bras d'ins airs que' qu'un la voit

A. tire le bras d'ins airs que' qu'un la voit

T. tire le bras d'ins airs dans l'es - poir que que' qu'un la voit

B. tire le bras d'ins airs dans l'es - poir que que' qu'un la voit

T.T. tire le bras d'ins airs dans l'es - poir que que' qu'un la voit

59 *mp* Soudainement ♩=104

B. Ça fait qu'a s'é -

Chef.fe Parler au public : "Ludmilla trouve que c'est poussé un peu..."

8 Avec humour, comme pour modérer la rêverie du chœur qui est allée trop loin

T.T.

61 *mp* *mf* *mp*

S. di dam ti-dam ta-di de-li di ti-dli-dam

A. ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k

T. ti-dam ta - di ta - di ta - di-da

B. tend Ouh...

T.T.

65

S. ta-di ta-di ta-di ta de-li dé di ta-di ta-di

S.2 ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k

A. Sa chan - delle est mor - te mais elle se laisse ber - cer par l'é -

T. de-li dam ti-dli-dam dé ti-dam de-li dam de-li dam ti-dli-dam

T.2 ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k

B.

T.T.

68 non div.

S. li - ti-dli-dam da - di Sa chan - delle est mor - te

S.2 ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k

A. cho du vil-lage de-li dam ti-dli-dam dé ti-dam de-li dam

A.2 ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k

T. dé ti-dam ti-dli dam ta-di ta-di ta-di ta de-li dé di

T.2 ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k ts-k

B.

T.T.

71

S. — mais a se laisse ber - cer par l'é - cho

A. de - li dam ti - dli - dam dé ti - dam ti - dli dam

A.2. *dim.* ts - k ts - k ts - k ts - k ts - k ts - k ts - k ts - k ts - k

T. ta - di ta - di li - ti - dli - dam da - di de - li

T.2. *dim.* ts - k ts - k ts - k ts - k ts - k ts - k ts - k

B.

T.T.

Déplacement du chœur 1

Chaque choriste chante les boîtes de sa section dans l'ordre de son choix et les répète ad. lib.

73

S. du vil - lage

A. tam ti d'li dam ti d'li dé tam ti d'li dam ti d'li di yam dé ta di de'l li de'l - lam

A.2. tam di dé tam ti d'li dé tam ti dé ta ti - de'li dé* ta - yam

T. tam ti - d'li dam tam ti gi di gitam ta de'l li ti de'l li* tam ta - dé

T.2. ta di de'l lé* ta yam dé ta de'lé ta di d'li dam

B. tam ti d'li dé ta de'li de'l lé

T.T.

*Le "e" dans "de'" est souvent compressé dans la turlutte, de façon à ce que le "e" ne soit pas très vocal, mais que la note se chante réellement sur la consonne "l".

74

Vln. *continuer la gigue jusqu'au cue du chef*

Acc. *continuer la gigue jusqu'au cue du chef*

Gtr. *continuer la gigue jusqu'au cue du chef*

A. *continuer la turlute jusqu'au cue du chef*

A.2 *continuer la turlute jusqu'au cue du chef*

T. *continuer la turlute jusqu'au cue du chef*

T.2 *continuer la turlute jusqu'au cue du chef*

B. *continuer la turlute jusqu'au cue du chef*

Chef.fe *Après le texte des soprani
donner le cue : crier en voix de tête* *gliss.* I hi hi!

inviter le public à faire un voeu

inviter le public à faire un voeu

inviter le public à faire un voeu

inviter le public à faire un voeu

inviter le public à faire un voeu

inviter le public à faire un voeu

Scander : "Pis qu'chaque personne fasse un voeu !"

Choeur parlé Soprano seulement

La **lune** est quasiment rendue toute **rouge**, mais y reste un **arc** de lumière su' l'**bord**, comme un **signe**. A' s'**lève d'un** bond, les yeux **bin ronds**. À ç'moment-là, a' **rêve** qu'les r'gards de tout l'**monde** s'**rencontrent** dans c'te p'tite ficelle **blanche-là**, pis qu'**chaque** **personne** fasse un **voeu**.

77 $\text{♩} = 120$

Vln. *pp* *cresc. poco a poco*

Acc. *pp* *cresc. poco a poco*
Dm F C Dm G F

Gtr. D^5 *pp* *cresc. poco a poco*

77 *Déplacement du chœur 2*

S.

A.

T.

B.



81

Vln.

Acc. Dm F C Dm G F Dm F C

Gtr. $B^b \text{maj}7$

Lorsque le chœur est en position,
le.la chef.fe donne le cue au trio.

105

Vln.

Acc.

Gtr.

Gm F Dm Cm D⁵ Cm⁶

112

Vln.

Acc.

Gtr.

Dm Cm B^b Cm Gm F E^b B^b Cm D⁵ Cm⁶ B^bmaj7 Cm⁶ Gm(add9) F6 E^b(#11) B^bmaj7 Cm⁶

118

Vln.

Acc.

Gtr.

Gm F B^b Cm E^b Gm(add9) F6 B^bmaj7 Cm⁶ E^bmaj7(#11)

123 **Même pulsation** ♩=120

Vln. *ff*

Acc. *ff*
Dm F

Gtr. *ff*
D⁵ F⁶
Commencer avec ce rythme, puis varier ad lib.

123 **Même pulsation** ♩=120

S. *ff*

A. *ff*

T. *ff*

B. *ff*

ff Son voeu fait le - ver un o -

125 Son voeu fait le - ver un o -

Vln.

Acc. G Am B \flat Am C $\%$
G(add9) Am B \flat maj7 Am C $\%$

Gtr.

125

S. rage dans' val - lée Son voeu fait le - ver un o -

A. rage dans' val - lée Son voeu fait le - ver un o -

T. rage dans' val - lée Son voeu fait le - ver un o -

B. rage dans' val - lée Son voeu fait le - ver un o -

129 13

Vln.

Acc.

Gtr.

S.

A.

T.

B.

rage dans' val - lée a' sa - vait

132

Vln.

Acc.

Gtr.

S.

A.

T.

B.

pas e - xac - te -

134

Vln.

Acc.

Gtr.

134

S.

A.

T.

B.



137

Vln.

Acc.

Gtr.

137

S.

A.

T.

B.

139 $\text{b}\flat$ 15

Vln. *spp* *mf cresc.*

Acc. *spp* *cresc.* $\text{B}\flat$ C C C

Gtr. $\text{B}\flat\text{maj}7$ C% C% C% *spp* *cresc.*

S. 139 *mf* puis - -

A. *mp* puis - -

T. *mp cresc.* puis - -

B. *p cresc.* Puis - - puis - -

143

Vln. *fff*

Acc. *fff*

Dm F C/E Dm B \flat C Dm F C/E Dm

D⁵ F⁶ C \flat /E D⁵ B \flat maj7 C \flat D⁵ F⁶ C \flat /E D⁵

Gtr. *fff*

143 *fff*

S. sant! sant!

A. *fff* 8 8

T. *fff* 8 8

B. *fff* 8 8

Choeur parlé *fff tutti : scander, crier, tempêter !*

sant! sant!

Une place bon - dée d'vi -

146

Vln.

Acc. *fff*

B \flat C Dm F C/E Dm B \flat C

B \flat maj7 C \flat D⁵ F⁶ C \flat /E D⁵ B \flat maj7 C \flat

Gtr.

146

Choeur parlé

sages le-vants pis d'un nombre in - cal - cu-lable de gise - ments fous!

gliss.

149 **rall.**

Vln. *<dim. poco a poco* (mf)

Acc. *Bb dim. poco a poco* C F Gm (mf)

Gtr. *Bbmaj7 C% F6 Gm(add9)* *dim. poco a poco* (mf)



153 - **Beaucoup plus lent, reposé** ♩=54

Vln. *p*

Acc. Am Bb C *p*

Gtr. Am¹¹ Bbmaj7 C% Dm *p* *mf*³ *tapper sur le garde-pic (pickguard) avec les ongles*

153 - **Beaucoup plus lent, reposé** ♩=54

S. *p* Lud-mil-la a' croit pas à ça que dans l'av' nir

A. *p* Lud-mil-la a' croit pas à ça que dans l'av' nir

T. *p* Lud-mil-la a' croit pas à ça que dans l'av' nir

B. *p* Lud-mil-la a' croit pas à ça que dans l'av' nir

157

S. Les gens vont ar - rê - ter de se per - dre d'ins é -

A. Les gens vont ar - rê - ter de se per - dre d'ins é -

T. Les gens vont ar - rê - ter de se per - dre d'ins é -

B. Les gens vont ar - rê - ter de se per - dre d'ins é -



159

Vln. *pp*

Acc. *pp* Dm⁷

Gtr. *p* D⁵

159

S. toiles. Qu'est'ce qui les guid' - rait? Qu'est'ce-qui les guid' - rait ren - du là?

A. toiles. Qu'est'ce qui les guid' - rait? Qu'est'ce-qui les guid' - rait ren - du là?

T. toiles. Qu'est'ce qui les guid' - rait? Qu'est'ce-qui les guid' - rait ren - du là?

B. toiles. Qu'est'ce qui les guid' - rait? Qu'est'ce-qui les guid' - rait ren - du là?

T'en souviens-tu Godin ?

Jean-Christophe Arsenault

Paroles : Gérald Godin

♩ = 80 Avec lourdeur

p

Soprano

Alto

Ténor

Basse

T'en sou-viens - tu? T'en sou-viens - tu? T'en sou-viens - tu?

7

un peu plus f (♩=♩)

S

A

T

B

Go - din? Go - din? Ast' - heure que t'es dé - pu - té

Go - din? Go - din? Ast' - heure que t'es dé - pu - té

Go - din? Go - din? Ast' - heure que t'es dé - pu - té

Go - din? Go - din? Ast' - heure que t'es dé - pu - té

T'en souviens-tu Godin ?

14 *p cresc.*

S T'en sou-viens tu? De l'hom-me qui fris - son - ne qui at - tend l'au-to-bus du pe-

A T'en sou-viens - tu? De l'hom-me qui fris - son - ne qui at - tend l'au-to-bus du pe-

T T'en sou-viens - tu? De l'hom-me qui fris - son - ne qui at - tend l'au-to-bus du pe-

B T'en sou-viens - tu? De l'hom-me qui fris - son - ne qui at - tend l'au-to-bus du pe-

20 *mf* *p*

S - tit ma - tin A - près son chif-fre de nuit T'en sou-viens tu des mal

A - tit ma - tin A - près son chif-fre de nuit T'en sou-viens tu des mal

T - tit ma - tin A - près son chif-fre de nuit T'en sou-viens - tu Des mal pris

B - tit ma - tin A - près son chif-fre de nuit T'en sou-viens - tu Des mal pris

26 *mf* *mp*

S pris sul' bien être de ce - lui qui cou - che dans la nei - ge

A pris sul' bien être de ce - lui qui cou - che dans la nei - ge

T — qui sont sul' bien être de ce - lui qui cou - che dans la nei - ge

B — qui sont sul' bien être de ce - lui qui cou - che dans la nei - ge Des trop vieux pour

32 *mf*

S Qui sont

A *mf* Qui sont trop jeu - nes pour la pen - sion

T *mp* Des trop vieux pour tra - vail - ler *un peu plus f* Trop jeu - nes pour la pen - sion

B *un peu plus f* tra - vail - ler Trop vieux pour tra - vail - ler Trop jeu - nes pour la pen - sion

37 *f* $(\text{♩} = 120)$ *p*

S trop jeu-nes pour la pen-sion, des mil-les mé-tiers *f* mil-les mi-sè - res L'a-mian-to-sé, le co-

A trop jeu-nes pour la pen-sion, des mil-les mé-tiers *f* mil-les mi-sè - res Mmh *p*

T trop jeu-nes pour la pen-sion, des mil-les mé-tiers *f* mil-les mi-sè - res Mmh *p*

B trop jeu-nes pour la pen-sion, des mil-les mé-tiers *f* mil-les mi-sè - res Mmh *p*

43 *un peu plus f* *cresc.*

S - ton - i - sé, Mmh Ouh

A *un peu plus f* *cresc.* Le bys - si - no - sé, le si - li - co - sé, Ouh Ce-

T *un peu plus f* Ce - lui qui tous-se sa jour-née, ce - lui qui cra - che sa vie Ce-

B *un peu plus f* Ce - lui qui cra - che sa vie Ce-

50 *f*

S
Ce - lui qui se plo - gue sur sa bon -

A
f
- lui qui s'ar - ra - che les pou-mons, ce - lui qui râ - le dans sa cui-sin' Ce - lui qui se plo - gue sur sa bon -

T
f
- lui qui s'ar - ra - che les pou - mons, ce - lui qui râ - le dans sa cui-sin' Ce - lui qui se plo - gue sur sa bon -

B
f
- lui qui s'ar - ra - che les pou - mons, ce - lui qui râ - le dans sa cui-sin' Ce - lui qui se plo - gue sur sa bon -

56 *ff*

S
- bon-ne d'o - xy - gè - ne il n'at - tend rien d'au - tre que l'bon Dieu vien'-le cher - cher _____

A
ff
- bon-ne d'o - xy - gè - ne il n'at - tend rien d'au - tre que l'bon Dieu vien'-le cher - cher _____

T
ff
- bon-ne d'o - xy - gè - ne il n'at - tend rien d'au - tre que l'bon Dieu vien'-le cher - cher _____

B
ff
- bon-ne d'o - xy - gè - ne il n'at - tend rien d'au - tre que l'bon Dieu vien'-le cher - cher _____

63 **Tempo premier** ♩ = 80 *p*

S
T'en sou - viens tu? _____ T'en sou - viens tu? _____ Des pous-seurs de mop - pes

A
p
T'en sou - viens tu? _____ T'en sou - viens tu? _____ Des pous-seurs de mop - pes

T
p
T'en sou - viens tu? _____ T'en sou - viens tu? _____ Des pous-seurs de mop - pes

B
p
T'en sou - viens tu? _____ T'en sou - viens tu? _____ Des pous-seurs de mop - pes

69

S Des ram - mas - seurs d'u - ri - ne Ceux qui ont deux jobbes* _____

A Des ram - mas - seurs d'u - ri - ne Dans les hô - pi - taux Il faut rê -

T Des ram - mas - seurs d'u - ri - ne Ceux qui ont deux jobbes* _____

B Des ram - mas - seurs d'u - ri - ne Dans les hô - pi - taux U - ne pour la

75

S U - ne pour le jour à se bû - cher une paie _____ comme du mon - de T'en

A - ver Pour ar - ri - ver Il faut rê - ver _____ mon - de T'en

T Il faut rê - ver _____ une paie _____ comme du mon - de T'en

B nuitte* _____ Pour ar - ri - ver à se bû - cher une paie _____ comme du mon - de T'en

80

S sou - viens - tu Go - din? Qu'il faut rê - ver au - jourd' - hui _____ Pour sa - voir ce qu'on fe - ra de -

A sou - viens - tu Go - din? Qu'il faut rê - ver au - jourd' - hui _____ Pour sa - voir ce qu'on fe - ra de Il

T sou - viens - tu Go - din? Qu'il faut rê - ver au - jourd' - hui _____ Pour sa - voir ce qu'on fe - ra de -

B sou - viens - tu Go - din? Qu'il faut rê - ver au - jourd' - hui _____ Pour sa - voir ce qu'on fe - ra de -

*La seconde syllabe doit être prononcée sans mettre d'accent dessus lors de la croche qui suit : On veut ici : Jobb' et non pas Job-bes ainsi que Nuitt' et non pas Nuit-te

86

S main Ce qu'on fe - ra de - main

A faut rê - ver fe - ra de - main

T main Ce qu'on fe - ra de - T'en sou - viens -

B main Pour sa - voir fe - ra de - main.

moins f

89

S *p* T'en sou - viens tu *pp* Go - din?

A *p* T'en sou - viens tu *pp* Go - din?

T - tu *p* T'en sou - viens tu *pp* Go - din?

B — *p* T'en sou - viens tu *pp* Go - din?

Je ne suis pas née pour servir un mâle

Jean-Christophe Arsenault

Pièce pour trois voix de femmes, saxophones alto et baryton, trompette,
trombone basse et percussions

Sur un texte d'Andrée Maillet

Tiré du *Paradigme de l'Idole*

Avril 2019

Indications et notes d'interprétation

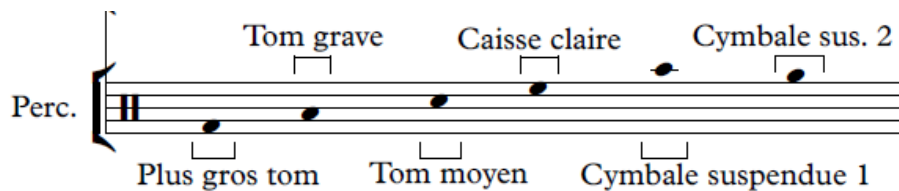
Amplification

Comme la pièce exploite des dynamiques très fortes, il est préférable d'amplifier les instruments à vent et les voix.

Cage pour percussions

Pour la création de la pièce, les percussions étaient entourées d'une cage de plexiglass et de coussins insonorisant afin de faciliter le contrôle du volume des percussions. Il faut comprendre qu'afin d'obtenir le timbre recherché, il est nécessaire de jouer très fort avec des baguettes dures. De plus, afin de couper la résonance des tambours, il est nécessaire de coller des objets qui vont couper le son avec du ruban adhésif afin d'avoir un timbre sec et pinçant.

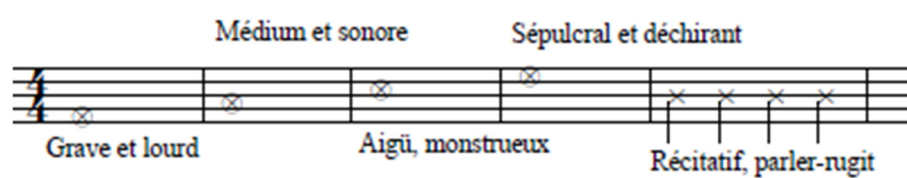
Voici la légende pour les percussions :



Voix

Pour l'exécution de cette pièce, il est nécessaire d'inviter une chanteuse spécialisée en rugissement *metal*, technique de chant de gorge développée au cours des dernières années dans *l'underground* de la scène *metal*. Certains vont référer à ces techniques en différentes distinctions entre *growl*, *grunt* et *scream*, mais bien qu'on préfère les sonorités graves et rauques du *grunt*, il est possible d'explorer un éventail de sonorités variées au cours de la pièce.

La notation propose 5 types de rugissements par les qualificatifs suivants, mais l'interprète est invitée à s'approprier la signification exacte de ces hauteurs approximatives d'après les propriétés de sa voix.

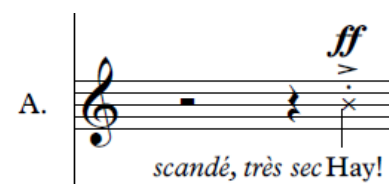


Le plus important à propos du rugissement est de confier la tâche à une personne expérimentée, car un travail avec une technique inappropriée pourrait entraîner des dommages aux cordes vocales.

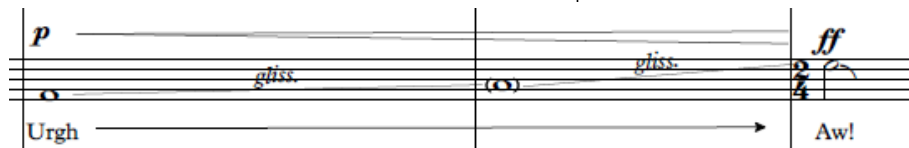
Le coulé, après la note aigue, représente une descente comme un petit *glissando* jusqu'à une hauteur indéfinie.



Ici, l'alto doit scander de façon très sèche, d'une contraction soudaine du diaphragme. Il est important de ne pas faire frotter les cordes vocales, mais simplement parler à très haut volume, d'une impulsion violente, comme lorsqu'on crie un slogan dans une manifestation.

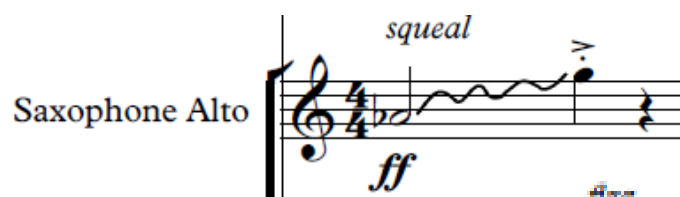


La flèche indique que le « *urgh* » devient progressivement un « *aw* ».



Vents

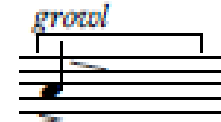
Le *squeal* représente le fait de faire crier les notes en hauteurs indéfinies, mais qui suivent à peu près cette courbe. Les doigts opèrent tout de même des changements de clé afin de donner une impression d'un trait qui monte et descend mais avec une courbe globalement ascendante.



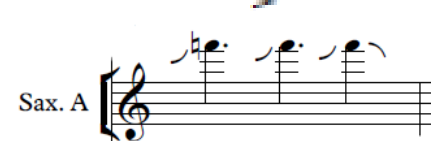
Flutterzunge : L'interprète doit rouler un « r » non voisé (sans chanter de note dans l'instrument) en jouant les notes écrites.



Growl : L'interprète doit rouler un « r » voisé (chanter une hauteur indéfinie improvisée) en jouant les notes écrites.



Coulé : Le trait courbe ascendant et descendant représente soit un effet d'approcher la note par un *glissando* qui part d'une note en dessous, ou celui de relâchement descendant de la note, soit en glissando ou en descente chromatique brève : la hauteur n'est pas déterminée.



Mise en scène : Afin de mettre en contexte la nature de certaines inégalités sociales que les femmes vivent, la pièce peut bénéficier d'une introduction mise en scène pour dénoncer l'enjeu du *boy's club* en musique. Si le directeur musical est un homme, il y a une certaine ironie avec le fait qu'il dirige des femmes qui disent qu'elles ne sont pas nées pour servir un mâle. Il doit donc entrer sur scène une fois tous les interprètes en place et saluer avec une poignée de main personnalisée seulement les musiciens masculins. Il ne regarde pas les femmes, mais s'empresse de faire un commentaire condescendant sur la difficulté de la pièce, comme quoi ça serait plus difficile pour elles. Après avoir enfin regardé l'ensemble, il fait un commentaire déplacé sur l'habillement d'une des interprètes qui lui répond : « Ta gueule! ». Sans lui laisser le temps de répondre, une autre interprète féminine donne le décompte en criant : « Un, deux, trois quatre! » et la musique commence. Lorsque la pièce se termine, les femmes sortent en trombe, elles sont venues faire leur travail comme des professionnelles, mais elles ne subiront pas une seconde de plus que nécessaire cette insulte. Le chef peut à ce moment insister pour que les femmes ne soient pas fâchées, après tout il ne lui est jamais venu à l'esprit qu'il puisse avoir été sexiste.

41 *mf* *p* *mf* 3

S. Je suis l'hu - ma - ni - té fe - mel - le *mp*

G. *gliss.*

A. *ff* Je suis l'hu - ma - ni - té

scandé, très sec Hay!

Sax. A *ff*

Sax. B *ff* subito *pp*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff* subito *pp*

Mar. *ff* subito *p*

47 *ff* *gliss.* *ff*

S. fe - mel - le Ce qui se crée sans moi est Il - lu - soire

G. *ff*

A. *ff* Tem - po - raire

Sax. A *pp* *ff* *pp*

Sax. B *pp* *ff* *pp*

Tpt. *pp* *ff* *pp*

Tbn. *pp* *ff* *pp*

Mar. *ff*

54 *que ça cogne!* *soudainement mielleux* *p*

S. car on bâ - tit pour *fff*

G. *mf* pour

A. *mf* je donne un sens à tout car on bâ - tit pour

que ça cogne! *soudainement mielleux*

Sax. A *fff* *subito p*

Sax. B *fff* *subito p*

Tpt. *fff*

Tbn. *fff*

Perc. *fff* *pp*

comme du death metal

61

fff

S. *moi*

G. *moi*

A. *moi*

comme du death metal

Sax. A *fff*

Sax. B *fff*

Tpt. *fff*

Tbn. *fff*

Perc. *fff*



black metal

ftz.

Sax. A *ftz.*

Sax. B *ftz.*

Tpt.

Tbn.

Perc.



mystérieux à nouveau, comme la reproduction de la vie, de micro-organismes, d'insectes

pp

f

S. *Je suis l'a-mibe Je suis l'a-mibe Je suis l'a-mibe Je suis l'a-mibe Je suis l'a-mibe Je suis l'a-mibe*

A. *Et le cris-tal Et le cris-tal*

mystérieux à nouveau, comme la reproduction de la vie, de micro-organismes, d'insectes

Sax. A

Sax. B *slap tongue*

Tpt.

Tbn. *ppp*

Perc.

74 *pp* *pp*

S. Je suis l'a-mibe *rubato, narré* Et le cris-tal Et le cris-tal Et le cris-tal Et le cris-tal

G. Je suis l'a -

A. Et le cris-tal Et le cris-tal Et le cris-tal Et le cris-tal Et le cris-tal

Sax. A. key clicks

Sax. B. *pp* *mf* *pp*

Tbn. *f* *pp*

mp *ppp*

77 *f* *pp* *cresc. poco a poco*

S. Et le cris-tal Et le cris-tal Et le cris-tal Le

G. mibe et le.

A. Je suis l'a-mibe Je suis l'a-mibe Je suis l'a-mibe Je suis l'a-mibe Je suis l'a-mibe Je suis l'a-mibe

Sax. A.

Sax. B. *mf* *pp* *mf*

Tbn. *ppp* *mp*

80

S. com - - - men - - - ce - ment

G. cris - - tal

A. Je suis l'a-mibe le com -

Sax. A. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Sax. B. *p* *mp cresc.*

Tpt. *p* *cresc.*

Tbn. *ppp* *mp cresc.*

84 *ff* *acc.*

S. des temps

G. le com-men-ce - ment des temps

A. men - ce - ment des temps

Sax. A *pp* *mf* *ff* *acc.*

Sax. B *ff*

Tpt. 3 *ff*

Tbn. *ff*

Perc. *mp* *ff*

91 **Plus vite pour la furie finale** $\text{♩} = 210$

S. j'ai don né - la vie, je l'ai don - née mâle et fem - mel -

G. Vie, j'ai don né - la vie, je l'ai don - née mâle et fem -

A. j'ai don né - la vie, je l'ai don - née mâle et fem - mel -

Sax. A $\text{♩} = 210$

Sax. B

Tpt.

Tbn.

Perc.

98

S. le Je ne suis ve - nue ni a - vant, ni a - près, ni de

G. le Je ne suis ve - nue ni a - vant, ni a - près, ni de

A. le Je ne suis ve - nue ni a - vant, ni a - près, ni de

Sax. A *sp* *ff*

Sax. B *sp* *ff*

Tpt. *sub.p* *ff*

Tbn. *sub.p* *ff*

Perc. *ff*

105

S. ta côte, ni de ta so - li - tude,

G. ta côte, ni de ta so - li - tude,

A. ta côte, ni de ta so - li - tude,

Sax. A *sp* *ff* *pp* *ff*

Sax. B *sp* *ff* *pp* *ff*

Tpt. *sub.p* *ff*

Tbn. *sub.p* *ff*

Perc. *pp* *ff*

109

S. ni de ta so - li - ci - tude

G. ni de ta so - li - ci - tude

A. ni de ta so - li - ci - tude

Sax. A *pp* *ff*

Sax. B *pp* *ff*

Tpt. *sub.pp* *ff*

Tbn. *sub.pp* *ff*

Perc. *spp* *ff*

ff improviser un trait ascendant en triolets en suivant cette courbe

113

S. en mê-me temps que toi.

G. mais je suis ve - nue en mê-me temps que toi.

A. en mê-me temps que toi.

Sax. A *squeal* *ftz*

Sax. B *squeal* *ftz*

Tpt. *tr*

Tbn. *gliss.* *ff* *growl*

Perc.

comme un solo de guitare électrique

118

S. Ah Ah Ah Ah Ah *gliss.*

G.

A. Je suis Dieu par mon es-

Ah Ah

Sax. A *ff sempre*

Sax. B *ff sempre*

Tpt.

Tbn. *f*

Perc. *ff sempre*

les notes entre parenthèses sont moins accentuées que des notes normales (ghost notes) *sim*

126 *gliss.*

S. et tu

G.

A. sence et tu

et tu

Sax. A

Sax. B

Tpt. *ff*

Tbn.

Perc.

132 *fff*

S. ne te di - vi - ni - se - ras ja - mais sans moi.

G. *fff* ne te di - vi - ni - se - ras ja - mais sans moi.

A. *fff* ne te di - vi - ni - se - ras ja - mais sans moi.

Sax. A *fff*

Sax. B *fff* *scream le plus haut possible*

Tpt. *fff*

Tbn. *fff*

Perc. *fff*

3 3 3 3

8