

Université de Montréal

Composition avec la modalité multicyclique

Par Vytautas Bucionis

Faculté de musique

Mémoire présenté à la faculté de musique en vue de l'obtention du grade de

Maître en composition et création sonore (M. Mus.)

Mai 2019

© Vytautas Bucionis

Université de Montréal

Faculté de musique

Ce mémoire est intitulé

Composition avec la modalité multicyclique

Présenté par

Vytautas Bucionis

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Denis Gougeon

Président-rapporteur

François-Hugues Leclair

Directeur de recherche

Ana Sokolovic

Membre du jury

Résumé

Ce mémoire porte sur le fruit de mon travail accompli lors de ma maîtrise en composition instrumentale de l'Université de Montréal. J'y présente mon approche poétique envers la composition où des expériences imaginées de paysages et de déroulements sont évoqués par des éléments musicaux. J'y discute également des méthodes que j'utilise pour parvenir aux agencements intervalliques afin de créer ces expériences. J'y traiterai aussi de ma nouvelle approche intervallique vis-à-vis la modalité à travers les modes multicycliques, la majorité de mon travail ayant été le développement de ce système. J'y aborderai ensuite les explorations hors mode dans des stades moins avancés, mais qui m'ont amené des solutions pour des procédés intervalliques moins réalisables dans un contexte strictement modal, à travers des traitements de cellules, des jeux d'intervalles purs et des sonorités provenant des idiomes folkloriques Européen de l'Est, précisément des Balkans. Enfin, j'analyse également la forme de chaque œuvre composée lors de ma maîtrise en approfondissant davantage sur l'imaginaire extramusical qui détermine la forme ainsi que le caractère de chaque groupe thématique, y compris le choix du mode s'il y a lieu.

Mots clés : modes multi-cycliques, musique intervallique, musique cellulaire, paysages sonores, théâtralité en musique, chants d'oiseau, musiques traditionnelles d'Europe de l'Est.

Abstract:

This memoire elaborates on the outcome of my work during my master's degree in the instrumental composition program of Université de Montréal. It begins with a presentation of my poetic approach towards composition, where experiences of landscapes and happenings within them are illustrated through musical devices. What follows is a discussion of all methods I apply to harness the power of intervals to create these experiences. I will present my rather intervallic approach towards modality in the form of multicyclical modes, as most of my work of this master's degree focuses on development of their use. I will then elaborate on all my explorations outside the modal structures, which are at earlier stages of development but have already given me solutions to procedures that are less applicable in a strictly modal context. That includes the treatment of cells, working with just pure intervals and integration of colours derived from the folk traditions of Eastern Europe, more specifically the Balkans. Finally, I will analyze every individual work I composed throughout my Master degree while digging deeper into the extra-musical imagination behind every piece, determining the form and character of all the sections including the mode of choice if there is one.

Keywords : Multicyclical modes, interval-based music, cellular music, landscapes in sound, theatricality in music, birdsong, Eastern European traditional music.

Table des matières

Résumé	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures.....	iv
Liste des annexes	vii
Remerciements	viii
1. Introduction.....	1
1.1. L'imaginaire d'un déroulement en musique	2
1.2. L'imaginaire d'un paysage physique	4
2. Modalité multicyclique	7
2.1. Modes individuels	8
2.1.1. La gamme par tons à bémol 2	8
2.1.2. Mode en accords de quarte suspendue	20
2.1.3. Les modes dérivés de Messiaen	28
2.2. L'évolution d'une échelle modale	39
2.3. Répartition alternatives d'échelles modales	41
3. Explorations hors-modes.....	48
3.1. Musique intervallique	48
3.2. Harmonie cellulaire	52
3.3. Intégration des musiques folkloriques des Balkans	60
4. Analyse conceptuelle des œuvres individuelles.....	67
4.1. Miške Pavandenyje	67
4.2. Selon nos bruants chanteurs	75
4.3. Myntis, balsai, traukos	82
4.4. Krumine Svetaine	85
4.5. Pavasario naktis	89
5. Conclusion	94
Discographie	96

Liste des figures

Fig. 2.1.1.1. La gamme par tons à bémol 2.....	8
Fig. 2.1.1.2. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , vibraphone, mes. 8	9
Fig. 2.1.1.3. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , vibraphone 2 et marimba 1, mes. 46	10
Fig. 2.1.1.4. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , vibraphone 1, mes. 66	10
Fig. 2.1.1.5. Trois groupes de notes de deux tons et quarte possibles dans la gamme par tons à bémol 2.....	11
Fig. 2.1.1.6. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , vibraphone 2 et marimba 1, mes. 1	11
Fig. 2.1.1.7. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , vibraphone 2, mes. 6	12
Fig. 2.1.1.8. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , marimba, mes. 4	12
Fig. 2.1.1.9. Sous échelles pentatoniques de la gamme par tons bémol 2	13
Fig. 2.1.1.10. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , vibraphone 1-2 et marimba 1-2, mes. 71-73	13
Fig. 2.1.1.11. Variations possibles autour de la gamme par tons bémol 2	14
Fig. 2.1.1.12. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , marimba 1-2, mes. 13	14
Fig. 2.1.1.13. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , vibraphone 1 et marimba 1-2, mes. 77-79.....	15
Fig. 2.1.1.14. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , vibraphone 1 et marimba 1, mes. 84-86.....	15
Fig. 2.1.1.15. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , vibraphone 1 et marimba 2, mes. 9	16
Fig. 2.1.1.16. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , vibraphone 2 et marimba 2, mes. 64 4 ^e temps ...	16
Fig. 2.1.1.17. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , marimba 2, mes. 38	17
Fig. 2.1.1.18. Exemple d'utilisation de chromatisme retourné à travers la gamme par tons à bémol 2.....	17
Fig. 2.1.1.19. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , vibraphone 2, mes. 14-15	18
Fig. 2.1.1.20. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , marimba 2, mes. 38	18
Fig. 2.1.1.21. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , glock. 1, xyl. 2, vib. 1-2, mar. 1-2, mes. 90-93 ...	19
Fig. 2.1.2.1. Structure du mode en accords de quarte suspendue	20
Fig. 2.1.2.2. Passage entre les cycles du mode en accords de quarte suspendue	21
Fig. 2.1.2.3. <i>Krūminė Svetainė</i> , trombones 1-2, mes. 4-7.....	21
Fig. 2.1.2.4. <i>Krūminė Svetainė</i> , réduction trombones 1-2, euphonium, tuba, mes. 3-7.....	22
Fig. 2.1.2.5. <i>Krūminė Svetainė</i> , tpt. 1, bugle, cor 1, trombones 1-2, euph., tuba, mes. 9-13 ...	23
Fig. 2.1.2.6. <i>Krūminė Svetainė</i> , mes. 22-28.....	24
Fig. 2.1.2.7. <i>Krūminė Svetainė</i> , cor, mes. 35-37.....	25
Fig. 2.1.2.8. <i>Krūminė Svetainė</i> , euphonium et tuba, mes. 128-130	25
Fig. 2.1.2.9. <i>Mintys, Balsai, Traukos</i> , mes. 10-20	25
Fig. 2.1.2.10. <i>Mintys, Balsai, Traukos</i> , mes. 21-29	26
Fig. 2.1.2.11. <i>Mintys, Balsai, Traukos</i> , mes. 30-40	27
Fig. 2.1.3.1. Premier mode dérivé de Messiaen	28
Fig. 2.1.3.2. <i>Miške Pavandenyje</i> , cor, mes. 4-7	29
Fig. 2.1.3.3. <i>Miške Pavandenyje</i> , flûte, clarinette, alto et violoncelle, mes. 32-35	30
Fig. 2.1.3.4. <i>Miške Pavandenyje</i> , cor, mes. 39-42	30
Fig. 2.1.3.5. Exemple de chromatisme possible en utilisant ce mode	31
Fig. 2.1.3.6. <i>Miške Pavandenyje</i> , cor, mes. 162-164	31
Fig. 2.1.3.7. <i>Miške Pavandenyje</i> , cor, mes. 18-22	31
Fig. 2.1.3.8. <i>Miške Pavandenyje</i> , flûte, mes. 148	32
Fig. 2.1.3.9. <i>Miške Pavandenyje</i> , mes. 6-9	32

Fig. 2.1.3.10. <i>Miške Pavandenyje</i> , alto, violoncelle et contrebasse, mes. 147-149	33
Fig. 2.1.3.11. <i>Miške Pavandenyje</i> , flûte et cordes, mes. 24-28	33
Fig. 2.1.3.12. Deuxième mode dérivé de Messiaen	34
Fig. 2.1.3.13. <i>Miške Pavandenyje</i> , cor, bsn., vln. I-II, alto, vc., mes. 99-101	34
Fig. 2.1.3.14. <i>Miške Pavandenyje</i> , cor, bsn., vln. I-II, alto, vc., mes. 108-110	35
Fig. 2.1.3.15. <i>Miške Pavandenyje</i> , flûte et clarinette, mes. 101-102	35
Fig. 2.1.3.16. <i>Pavasario Naktis</i> , mes. 24-36	36
Fig. 2.1.3.17. <i>Pavasario Naktis</i> , mes. 47-51	36
Fig. 2.1.3.18. <i>Miške Pavandenyje</i> , mes. 102-110	37
Fig. 2.1.3.19. <i>Miške Pavandenyje</i> , flûte et clarinette, mes. 118-119	38
Fig. 2.1.3.20. <i>Pavasario Naktis</i> , piano, mes. 9-15	39
Fig. 2.3.1. <i>Mintys, Balsai, Traukos</i> , mes. 53-70	43
Fig. 2.3.2. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , mes. 138-151	46
Fig. 3.1.1. <i>Miške Pavandenyje</i> , mesures 18-24	49
Fig. 3.1.2. <i>Miške Pavandenyje</i> , mesures 179-191	51
Fig. 3.2.1. <i>Miške Pavandenyje</i> , mesures 54 à 64	53
Fig. 3.2.2. <i>Miške Pavandenyje</i> , mesures 64 à 72	55
Fig. 3.2.3. <i>Miške Pavandenyje</i> , mesures 73 à 76	57
Fig. 3.2.4. <i>Miške Pavandenyje</i> , mesures 76 à 80	58
Fig. 3.2.5. <i>Miške Pavandenyje</i> , mesures 39 à 54	59-60
Fig. 3.3.1. <i>Kruminè Svetainè</i> , trombones, mes. 90-92	61
Fig. 3.3.2. <i>Kruminè Svetainè</i> , mes. 99-102	61
Fig. 3.3.3. <i>Nezirov Čoček (extrait)</i> , tel que joué par l'ensemble de Nani Ajdinovic	62
Fig. 3.3.4. <i>Kruminè Svetainè</i> , trompettes, mes. 82-84	63
Fig. 3.3.5. <i>Žikino Kolo (extrait)</i> , tel que joué par les <i>trubarčis</i> de Milan Nikolić	64
Fig. 3.3.6. <i>Kruminè Svetainè</i> , trompettes, mes. 45-50	65
Fig. 3.3.7. <i>Kruminè Svetainè</i> , trompettes, mes. 51-54	66
Fig. 4.1.1. <i>Miške Pavandenyje</i> , flûte, clarinette, cor et contrebasse, mesures 4 à 7	69
Fig. 4.1.2. <i>Miške Pavandenyje</i> , violons et alto, mesure 16	70
Fig. 4.1.3. <i>Miške Pavandenyje</i> , flûte mesure 24	70
Fig. 4.1.4. <i>Miške Pavandenyje</i> , mesures 44 à 47	71
Fig. 4.1.5. <i>Miške Pavandenyje</i> , mesures 86 à 89	72
Fig. 4.1.6. <i>Miške Pavandenyje</i> , mesures 96 à 98	73
Fig. 4.1.7. <i>Miške Pavandenyje</i> , mesures 68 à 70	74
Fig. 4.1.8. <i>Miške Pavandenyje</i> , mesures 227 à 229	75
Fig. 4.2.1. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , mesures 138 à 140	76
Fig. 4.2.2. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , mesures 180 à 184	76
Fig. 4.2.3. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , marimba 1, mesure 18	77
Fig. 4.2.4. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , marimba 1, mesure 24	78
Fig. 4.2.5. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , vibraphone 2, mesure 6	78
Fig. 4.2.6. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , glockenspiel 1, mesures 4-5, 10-11 et 12-13	79
Fig. 4.2.7. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , mesures 14 à 16	80
Fig. 4.2.8. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , mesures 26 à 28	81
Fig. 4.2.9. <i>Selon nos bruants chanteurs</i> , mesures 39 à 41	81
Fig. 4.3.1. <i>Myntis, balsai, traukos</i> , mesures 10 à 15	83
Fig. 4.3.2. <i>Myntis, balsai, traukos</i> , mesures 30 à 40	84

Fig. 4.3.3. <i>Myntis, balsai, traukos</i> , mesures 60 à 66.....	85
Fig. 4.4.1. <i>Krumine Svetaine</i> , trompette 1, bugle et cor, mesures 28 à 31	86
Fig. 4.4.2. <i>Krumine Svetaine</i> , bugle et trombones 1-2, mesures 47 et 48.....	87
Fig. 4.4.3. <i>Krumine Svetaine</i> , trompettes 2-3, bugle et cor, mesures 55 et 66.....	88
Fig. 4.4.4. <i>Krumine Svetaine</i> , trompettes 2-3, mesures 41 et 42	88
Fig. 4.4.5. <i>Krumine Svetaine</i> , cor, mesures 43	89
Fig. 4.5.1. <i>Pavasario naktis</i> , mesures 16 à 24	91
Fig. 4.5.2. <i>Pavasarioi naktis</i> , mesures 43 à 48	91
Fig. 4.5.3. <i>Pavasarioi naktis</i> , mesures 73 à 79	92
Fig. 4.5.4. <i>Pavasario naktis</i> , mesures 80 à 82	93

Liste des annexes

Enregistrements et partitions :

1. *Miške Pavandenyje*

Durée : 11 minutes 44 secondes

Année de composition : 2016, rev. 2017 et 2018

Date de création : 4 avril 2018

Interprètes : Eden Glassman (violon), Tanya Karamanos (Violon), Zafer Mamilli (alto), Jérémi Desjardins (violoncelle), Clément Ruel (contrebasse) Willemine Lecointre (flûte), Charlotte Layec (clarinette), Julia Gjebic (hautbois), Felix Foster (cor), Ariana Pedrosa (basson), Claudine Gamache (direction). Enregistrement audio en .wav.

2. *Mintys, Balsai, Traukos*

Durée d'exécution : 3 minutes 36 secondes.

Année de composition : 2015

(accompagné d'une simulation MIDI) Audio en .wav.

3. *Selon nos bruants chanteurs*

Durée : 13 minutes 33 secondes

Année de composition : 2014

Date de création : 19 avril 2014

Interprètes : L'atelier de percussions de L'Université de Montréal, dir. Julien Grégoire.

Enregistrement audio en .wav.

4. *Krūminė Svetainė*

Durée : 10 minutes 13 secondes

Année de composition : 2015

Date de création : Décembre 2015

Interprètes : L'atelier de cuivres de l'Université de Montréal, dir. David Martin.

Enregistrement audio en .wav.

5. *Pavasario naktis*

Durée : 7 minutes 42 secondes

Année de composition : 2016

Date de création : 14 novembre, 2016

Interprètes : Valérie Poisson (soprano) et Philippe Prudhomme (piano) (dans le cadre d'inauguration des bourses des Fonds Denis Régnaud et Fondation Cypihot-Ouellette).

Enregistrement audio en .wav.

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement mon directeur, François-Hugues Leclair, qui m'a soigneusement et patiemment guidé à chaque étape de ce projet de maîtrise. Sa sensibilité m'a apporté beaucoup et ses conseils me seront utiles dans mon avenir en tant que compositeur. Je dois aussi amplement de reconnaissance à mon correcteur, Alexandre David, qui, lui-même ayant complété une maîtrise en composition à l'Université de Montréal il y a quelques années, m'a aidé avec la présentation, le rassemblement des documents, les formulations idiomatiques et les nombreux enjeux visuels auxquels j'ai dû faire face. Je dois également un grand remerciement à tous mes interprètes qui ont réalisé mes œuvres ci-incluses, soit L'atelier percussion de l'Université de Montréal et leur chef Julien Grégoire pour l'exécution de *Selon nos bruants chanteurs*, l'atelier de cuivres de l'Université de Montréal et leur chef David martin pour l'exécution de *Krūminė svetainė*, la soprano Valérie Poisson ainsi que le pianiste Philippe Prudhomme pour avoir interprété *Pavasario Naktis* et finalement les nombreux solistes qui ont créé *Miške Pavandenyje* sous la direction de Claudine Gamache. Il ne faut non plus passer sous silence le support précieux de ma fiancée, Tanya Karamanos, qui m'a aidé amplement avec mes révisions et m'encourageait tout au long de ce processus. Non moins important est l'appui considérable de ma famille et de mes nombreux amis.

1. Introduction

Un élément omniprésent dans mon approche à la composition musicale est ce que j'appelle la « poésie en sons » ou le « paysagisme sonore ». Cette démarche est étroitement liée à mon expérience, plutôt subjective, d'écoute d'œuvres musicales. L'écoute d'une musique me transporte à travers un paysage et son déroulement temporel. Lors de l'écoute, je vis des expériences sensorielles qui m'apparaissent en matière de textures, parfums et d'atmosphères ambiantes. J'y entends le déroulement sonore d'un discours dans une réalité alternative. Plutôt que me donner un programme strict, l'expérience de l'œuvre stimule mon imagination. Elle me fournit des associations se rapportant à des souvenirs, des rêves ou des mondes imaginaires. Lorsque je compose, mon but est de créer mes propres réalités alternatives à partir des sons.

Cette particularité de ma démarche compositionnelle trouve plusieurs origines, mais une qui me vient à l'esprit est le *tone-poem*, une forme quasi programmatique visant aussi à intégrer une réalité autre en suggérant une mise en musique d'un événement ou d'un paysage. Cette forme a été amorcée à l'époque romantique par Beethoven avec sa sixième symphonie et ensuite reprise par d'autres maîtres tels que Berlioz, Dvořák, Strauss, Liszt et Mahler. Lors du XXe siècle, cette forme de composition a été adoptée notamment par les impressionnistes et par Scriabine. Ultérieurement, Messiaen, Dutilleul, Takemitsu, Eötvös, Saariaho et plusieurs de leurs contemporains l'ont aussi utilisé. Quant à Scriabine et Messiaen, ils ont utilisé leurs habiletés synesthésiques pour communiquer le visuel dans la musique. Par exemple, dans sa suite *Des canyons aux étoiles*, Messiaen communique l'imagerie des paysages montagneux de l'état américain de l'Utah en mettant les couleurs des rochers, parmi d'autres expériences, en musique.

C'est donc de cette façon que je cherche à convertir mes expériences sonores en plusieurs sens. Je ne traiterai pas des couleurs, ne les ayant pas apprises avant de perdre la vue. Je peux cependant contempler une association sensorielle à travers une cellule mélodique, un accord, un timbre ou un geste formel.

Dans ce texte, j'exposerai divers exemples d'associations qui ont, grâce à plusieurs méthodes, formé mon langage musical. Ensuite, j'illustrerai les méthodes que j'emploie pour parvenir aux sonorités recherchées, notamment à travers mon usage de modes multicycliques. Enfin, mon

approche envers la forme ainsi que ma conception paysagiste et théâtrale seront démontrées à travers des analyses de mes œuvres présentées en annexe.

Je tiens à souligner que la nature est l'une de mes principales sources d'inspiration. Pour cette raison, la plupart des exemples des mes associations extramusicales fournies ci-dessous sont en lien direct avec elle. J'ai un intérêt particulier pour les oiseaux pour leur musicalité et par la vaste richesse en sonorités mélodiques, harmoniques et timbralles de leurs chants. Je présenterai donc ma façon de traiter les chants d'oiseaux au sein de mon approche modale. Enfin, malgré une certaine subjectivité de mes associations entre les sens et la musique, j'ai constaté que certaines personnes de mon entourage faisaient des associations semblables. Par exemple, lors de mes cours d'orchestration, on disait que la flûte dans son registre suraigu pouvait être utilisée pour faire référence à la glace ou les cordes dans l'orchestre pour illustrer une forêt. Je me rappelle d'un commentaire de mon père lors d'une écoute de Messiaen : « j'ai des hallucinations d'arbres en écoutant ceci ».

1.1. L'imaginaire d'un déroulement en musique

Pour ce qui est du déroulement, ma conception de la forme musicale se rapproche beaucoup d'une création théâtrale sans toutefois être restreinte par un contenu particulier. Les personnages sont parfois sans visages fixes et le déroulement, dans ce cas, permet une certaine variabilité dans l'imagination de l'auditeur. Toutefois, d'un point de vue poétique, la dynamique du déroulement et le caractère des personnages ou des atmosphères sont fermement définies. Par exemple, dans le cas d'une mélodie restant dans un même registre ou passant graduellement à un autre, j'imagine le monologue d'un personnage nous racontant un événement, nous décrivant un lieu ou s'adressant à un interlocuteur. Dans le cas d'alternances de registres, j'imagine deux personnages qui communiquent. Outre les registres d'un seul instrument, les différents personnages peuvent se définir par des instruments individuels ou des combinaisons d'instruments. Lors d'une conversation, les ressemblances ou disparités des propos qu'ils échangent prennent la forme des motifs identiques, semblables ou contrastants. De la même façon, une harmonie qui reste dans un même territoire sonore, dans un même mode par exemple, peut suggérer que nous sommes en train de poser un même constat ou de multiples constats qui sont reliés. Un changement plus brusque de rythme harmonique, par contre, produit des constats moins semblables, mais tout aussi complémentaires. De la même façon, un passage musical plus

diatonique peut évoquer des sentiments plus calmes, tandis que la présence d'un certain chromatisme nous convoque à des atmosphères passionnées, d'alanguissements, d'extase, de douleur, ou une autre forme d'exaltation ou de transe.

Outre la dynamique entre les phrases, un grand nombre de plans suggère une scène avec beaucoup d'action. Une mélodie accompagnée peut suggérer un monologue ou mouvement avec un paysage de fond. Un contre-chant avec cette mélodie peut évoquer un interlocuteur, écoutant et/ou analysant ce que ce dernier raconte, puis donnant de brèves réponses telles que « je vois », « effectivement », « ah oui? Je ne savais pas », « quelle folie me racontes-tu? ». Si la contre-mélodie est absolument indépendante, elle peut suggérer un autre monologue ou mouvement simultané qui n'a aucun lien avec le plan principal. Un dialogue se déroule là où il y a un échange de phrases entre les différents instruments ou combinaisons d'instruments. Une stratification peut évoquer une foule ou une large mosaïque d'actions comme une forêt ou une place publique. Une texture de plusieurs plans dont un est principal évoque toujours la même impression de pluralité, mais une entité particulière est mise en avant-plan par rapport aux autres.

Quant aux dialogues eux-mêmes, j'ai tendance à m'inspirer surtout de leurs dynamiques. Les interlocuteurs que je m'imagine sont soit des créatures particulières, des groupes de végétations mouvantes, par exemple, qui parfois suivent la dynamique d'un dialogue, des courants d'air ou simplement des éléments abstraits libres à l'imagination. La traduction des sons est pleine de subtilités et reste à décrire à un stade ultérieur de ma recherche. Toutefois, une constante est que les sons à hauteurs indéterminées se transmettent bien par des harmonies chargées, et que les traits de ces sons influencent le discours harmonique ainsi que les timbres instrumentaux. Quant aux sons à hauteurs déterminées, la qualité du timbre se traduit par un choix de registre d'instruments ou par les altérations de notes particulières dans une échelle donnée. Par exemple, si je prends un élément sonore qui me transporte dans des atmosphères boisées, j'utiliserai un mélange de diatonisme lydien et de chromatisme. Un exemple d'une cellule pertinente pour ce contexte comprend une seconde majeure, une tierce majeure, et un retour par une seconde mineure, par exemple avec les notes *mi bémol*, *fa*, *la* et *sol dièse*. Pour le son d'un fleuve, un dosage de chromatisme retourné, de rapides mouvements autour d'un accord de septième mineur ou une échelle lydienne ou par tons le transmettraient bien. Pour plus d'exemples à ce sujet, se référer aux chapitres deux à quatre.

1.2. L'imaginaire d'un paysage physique

Outre la dynamique d'un déroulement musical, les représentations du paysage physique d'un lieu sont aussi importantes pour moi. Des éléments extramusicaux sont évoqués dans ma musique notamment par la prépondérance de certains intervalles dans l'harmonie ou la mélodie. Quand je parle d'un potentiel multisensoriel d'un groupe d'intervalles, je parle d'une stimulation de plusieurs sens simultanément. Le scénario dépend des intervalles que l'on associe à ce groupe de notes. Je parle d'une symbiose d'influences entre le potentiel d'un groupe d'intervalles et celui des groupes antérieurs. De même, le résultat d'un intervalle à sa forme verticale n'est pas toujours le même s'il est disposé à l'horizontale, par exemple si nous plaquons certains accords ou si nous les brisons.

Commençons avec des exemples verticaux. Selon ma conception, nous obtenons une fraîcheur et une clarté dans un passage où des secondes majeures prédominent. J'imagine un vent frais pendant une journée ensoleillée dans un paysage verdoyant par la présence de plusieurs secondes majeures parmi d'autres intervalles. Les textures associées sont lisses, mais avec plusieurs reliefs. Des secondes mineures plaquées donnent toujours l'impression d'une texture de plus petits reliefs que les secondes majeures plaquées. Si ces secondes mineures sont nombreuses dans un passage, je conçois l'atmosphère résultante comme un mystère d'apparitions inattendues qui stimule la fascination ou la peur. À cause de son instabilité, nous entendons des oscillations acoustiques qui entraînent une impression de grouillements continus, ce que nous pouvons renforcer davantage par des trilles, du vibrato, ou des trémolos. Lorsque j'entends l'intervalle de septième, j'imagine une texture douce, mais avec des microreliefs, comme une branche ou un meuble de bois. Des sixtes et des tritons donnent des textures plus métalliques et, s'ils sont parallèles, rappellent certaines herbes hautes ou des gouttes d'eau. Les quarts et quintes produisent des textures rudes ou, bordées d'occasionnelles secondes, des atmosphères de noirceur (je pense à la *Musique funèbre* de Lutosławski. À cause de sa stabilité, la tierce donne une impression veloutée et encore plus douce lorsqu'elle est mineure. Outre l'intervalle même, le degré de douceur et de rudesse d'une texture évoqué par un intervalle est aussi influencé par le registre. En général, les degrés deviennent plus rauques en descendant le registre à partir de

l'octave du *do* central, mais il peut y avoir des exceptions causées par d'autres intervalles aux registres avoisinants.

La manière de déplacer, juxtaposer ou entremêler les intervalles contribue également à l'impression d'une imagerie multisensorielle. Lorsque des tierces majeures se déplacent par tierces, tritons, ou secondes mineures, une impression de surfaces avec plusieurs minces rides (des pins ou des haies denses) ou encore de la poudre avec des grains microscopiques (comme du sable) peut se produire. Lorsque des tierces se déplacent dans un fragment de gamme par tons, une impression d'herbes ou de parfums plus aigres me vient à l'esprit. Un effet d'intensité ou d'ivresse se déclenche lorsque des tierces mineures et majeures sont superposées à des rapports de dissonances, par exemple des superpositions d'accords de septièmes de toutes sortes.

Concernant les mélanges d'intervalles, la seconde majeure entourée de quarts ou de quintes donne une texture moins lisse que la même seconde bordée de tierces, mais les deux m'apportent des associations de pétales de fleurs. Une texture aussi complexe qu'un tronc rugueux de certains arbres, de feuilles ou de fleurs avec des textures composites nécessite des accords avec divers intervalles, dont au moins une dissonance dure. Ceci est identique pour un parfum composite tel que dans un bois mixte. Des parfums amers nécessitent au moins une quarte ou une quinte. Comme texture, les harmonies qui incluent au moins une quarte ou une quinte séparée évoquent en moi une association de branches provenant de buissons. Un accord constitué de plusieurs tierces mineures en alternance avec des secondes majeures et une quarte ou sixte au-dessus me suggèrent le parfum fumé de certains arbres feuillus, dont les érables.

Faire une association extramusical à partir d'un geste horizontal est une tâche un peu plus complexe. Souvent, l'effet est influencé par l'harmonie présente s'il y a lieu. Néanmoins, il y a plusieurs éléments qui me paraissent constants lors de la présentation d'une mélodie seule. La présence de secondes majeures dans une mélodie résulte en un effet de lumière ou de fraîcheur. Des textures douces sans reliefs, par exemple un groupe de secondes majeures dépassant le premier tétracorde du mode lydien peuvent susciter une brume, une atmosphère nuageuse ou des nappes d'eau. Des secondes mineures et augmentées ajoutent de l'intensité et une sensation de frottement. Un chromatisme extrême peut donner la sensation d'une texture mi-douce mi-dure. Un dosage de pentatonisme ou de lydianisme ajoute une luminosité et cela avec ou en alternance de secondes mineures qui, dans ce contexte, me rappelle un parfum fumé d'un grand bois ou des

montagnes. Une atmosphère macabre et sombre peut être développée utilisant une mélodie centrée autour de la septième mineure, diminuée, ou surtout moitié diminuée. Les tierces et sixtes n'ont pas beaucoup d'impacts lorsqu'elles sont isolées, mais contribuent à la substance harmonique d'une mélodie et influencent les effets des intervalles avoisinants. Les intervalles plus larges tels les sixtes, septièmes et neuvièmes, posent un effet semblable ou identique horizontalement qu'à la verticale, soit une sensation de douceur et de microreliefs. Toutefois, si les septièmes sont superposées, nous obtenons une impression d'immensité parsemée de fraîcheur et de parfums plutôt opaques. En effet, c'est cette image qui m'aide beaucoup à apprécier une mélodie parsemée de grands sauts comme plusieurs mélodies des compositeurs de la deuxième école de Vienne. La résonance qui en résulte donne un effet d'arpégiation d'une harmonie.

Outre les combinaisons de hauteurs, c'est aussi le timbre qui, selon mon oreille, détermine l'association extramusical d'un passage ou d'une œuvre. Je ressens souvent un effet de chaleur, de lumière, ou encore de profonde émotion en écoutant la mélodie d'un hautbois. Quant à la flûte, l'effet d'un vent frais ou de vastes espaces m'est évoqué. C'est ce que je ressens en écoutant le concerto pour flûte d'Eneco Vadilo Perez intitulé *Xephyr*, dont le nom signifie une sorte de vent doux. Cet effet prend place grâce à l'importance de la quarte augmentée et de la septième mineure dans les échelles de gammes apparentes. Une fluidité ou une masse feuillue résulte à partir de mélodies rapides à la clarinette. Des racines, des branches et des odeurs fumées sont évoquées par les cors et les bassons. La brillance des cordes représente des masses d'herbes, de feuilles ou de fleurs selon ce qu'elles jouent. Les cuivres m'inspirent des formes plus rondes. Les *pizzicatos* des cordes surtout dans le grave donnent l'impression de terre ferme; dans le cas où les formules mélodiques sont angulaires, la terre ferme a plusieurs nivellements et plateaux, comme sur une montagne.

Puisque tous ces stimulants extramusicaux sont influencés par les intervalles, c'est la recherche de combinaisons de certains intervalles qui constitue mon langage musical. L'envie de rester dans des territoires intervalliques précis m'a porté à essayer plusieurs méthodes pour avoir un accès rapide aux intervalles que je souhaite utiliser. Dans les prochaines sections, je développerai sur ces différentes méthodes.

2. Modalité multicyclique

Pour une musique qui est centrée sur le potentiel poétique de combinaisons d'intervalles comme la mienne, la modalité m'a toujours semblé un outil digne de considération à cause de sa souplesse. En effet, à travers chacune de mes œuvres, le traitement de modes se fait le long de grands passages, sinon de tout le morceau. Plutôt qu'une polarité, je propose de percevoir le mode comme une réserve de combinaisons d'intervalles dans laquelle je peux puiser, me permettant de tracer un terrain sonore défini. Il s'agit d'une musique intervallique, voire parfois atonale, qui travaille dans un cadre d'une échelle modale. Contrairement à la conception traditionnelle de la modalité, que le mode en usage soit reconnu n'est pas important. Le mode est simplement un champ sonore qui sert de base d'explorations intervalliques et parfois même un point de départ pour d'autres dispositifs qui ne sont pas nécessairement modaux, dont la musique intervallique pure, la musique cellulaire et l'incorporation des chants d'oiseaux composés ainsi que des musiques plus polaires, dont les folklores d'Europe de l'Est qui me fascinent. Alors que plusieurs traditions modales impliquent des changements fréquents de mode en mode pour renouveler le terrain sonore, je propose une conception de la modalité qui permet de rester dans le même mode pendant de longs passages tout en ayant une diversité surprenante de gestes à notre disposition, soit des modes qui dépassent l'octave. Mes modes que je dis « multicycliques » traversent plusieurs octaves en recommençant sur un degré particulier de la gamme dans chaque octave jusqu'au retour du début de l'échelle. J'ai ainsi de fortes chances d'avoir dans des octaves voisines des mêmes degrés de la gamme diatonique, mais avec des altérations différentes, ce qui me donne des rapports de dissonances dures qui sont essentiels dans le monde sonore que je cherche¹. Le travail de l'écoute intérieure compte pour beaucoup, y compris dans l'usage prudent des notes étrangères, d'emprunts de cycles voisins dans un compartiment cyclique donné, et ceux que nous pouvons désigner sous le terme de « modulations ». Dans ce cadre, une modulation est un changement d'un cycle à un autre d'un compartiment cyclique, altérant la structure de l'échelle. C'est ainsi que les courts cycles de gammes travaillent indépendamment entre les octaves ou les plans pour les faire évoluer dans

¹ J'ai décidé d'utiliser le mot « cycle » pour désigner une phase d'une échelle modale et « compartiment cyclique » plutôt que simplement « octave » pour un registre consacré à une phase d'une échelle modale, parce que chaque phase recouvre en vérité moins d'une octave.

l'intérêt du développement d'un discours. Malgré cette indépendance, la sonorité reste intégrée par l'entretien de la structure des cycles individuels. Je priorise les rapports de dissonances ouvertes et une abondance d'intervalles représentatifs du mode en usage. Avec ces considérations, des procédés *a priori* impensables dans une modalité deviennent réalisables, dont des accords polyharmoniques, des rapports polymodaux, des stratifications et de grandes superstructures harmoniques formées de brèves composantes en rapport de dissonances. Ce dernier élément génère des harmonies se rapprochant de celles de Witold Lutosławski et de Magnus Lindberg.

2.1. Modes individuels

2.1.1. La gamme par tons à bémol 2

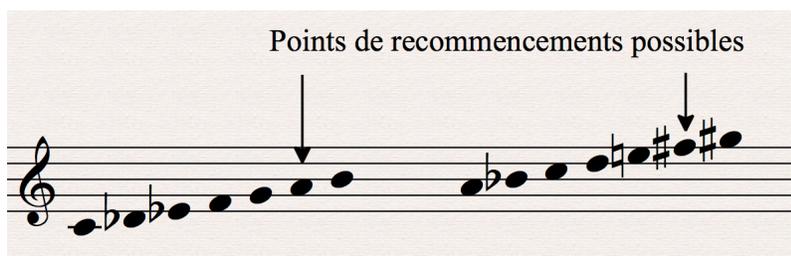


Fig. 2.1.1.1. La gamme par tons à bémol 2

Jusqu'à présent, nous pouvons retrouver quatre modes dans mes compositions. Chacun a sa propre logique intervallique et sa propre méthode de disposition des cycles. Un mode que j'ai totalement inventé est la *gamme par tons à bémol 2*. Ce mode comprend un demi-ton et quatre tons qui mènent au point de recommencement de la gamme à la sixte. Si le recommencement n'est pas effectué, il nous restera un autre ton avant de réamorcer la gamme. Tel que présenté à la figure 2.1.1.1., si le mode commence sur *do*, un recommencement sur *la* serait suivi par un *si* bémol. Si le *la* n'est pas un recommencement et on reste dans le même cycle, c'est le *si* bécarre qui serait utilisé. Ces septièmes degrés sont interchangeables, mais ne s'emploient pas ensemble

sinon pour des notes de passages, broderies ou appoggiatures chromatiques. Le septième degré haussé, si nous restons dans le même cycle, permet de donner davantage de couleurs d'une gamme par tons. D'autre part, le septième degré bas permet de donner un effet plus diatonique. Tout dépend du geste harmonique ou expressif que nous cherchons.

À travers mon processus de composition, j'ai commencé à intégrer la quarte augmentée à ce mode. Elle sert comme un outil de multiplier des dispositifs qui étaient déjà plus ou moins réalisables, de diversifier des structures harmoniques ou pour de l'expression. Avant de parler du rôle de cet ajout, observons les caractéristiques premières de ce mode à son état initial. La plupart des exemples que je cite pour le mode par tons à bémol 2 sont des extraits de mon œuvre *Selon nos bruants chanteurs*, car c'est la seule où j'utilise ce mode sans matériaux externes.

J'ai conçu ce mode en cherchant à combiner les sonorités de la gamme par tons avec un certain diatonisme mixte, donnant des associations extramusicales de fraîcheur, des textures douces, d'air humide et de parfum hétérogène d'un type de bord d'un fleuve. Outre les intervalles de tons évidents entre le 2^e et le 6^e degré, le mode offre une possibilité de demi-ton entre le 1^{er} et le 2^e degré ainsi qu'entre le 6^e degré du cycle présent (qui est aussi le premier du cycle prochain) et le 2^e du cycle prochain. Nous avons donc accès à des tierces mineures et chacune peut être entourée de tons, donnant une cellule que j'emploie à plusieurs moments dans mes œuvres, soit l'ensemble de classes de hauteurs [025]².



Fig. 2.1.1.2. *Selon nos bruants chanteurs*, vibraphone, mes. 8

Dans la figure 2.1.1.2., vous pouvez observer le premier vibraphone qui effectue un geste harmonique contenant cette cellule à partir du 4^e degré d'un cycle sur *ré*. Un autre élément

² Selon la forme de référence de classe de hauteurs provenant de la théorie des ensemble (*set theory* de Howard Hanson et Allen Forte), 0 correspondant à *do*, 1 à *do dièse*, 2 à *ré*, etc.

caractérisant ce mode est la possibilité de jeux de tons entremêlés par des intervalles parfaits, souvent franchissant les frontières d'un cycle à l'autre.

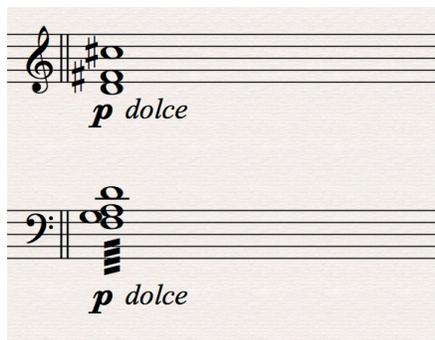


Fig. 2.1.1.3. Selon nos bruants chanteurs, vibraphone 2 et marimba 1, mes. 46

Un exemple de ce type d'harmonie est l'accord de deux secondes majeures puis d'une quarte de la figure 2.1.1.3, joué par le marimba 1, occupant cycles *ré 3 et si 3*. Ceci est la base d'un accord plus large. Ce que l'on trouve au-dessus, au vibraphone 2, est une autre composante fréquente : une de septième majeure sans quinte. Cette composante présente un nouvel exemple de fusionnement entre les formes par tons et mixte de diatonisme, car sa tierce majeure est un intervalle de gamme par ton et la quinte qui le suit, elle, ne l'est pas.



Fig. 2.1.1.4. Selon nos bruants chanteurs, vibraphone 1, mes. 66

La figure 2.1.1.4 présente un exemple d'harmonie sur la base d'un bloc de deux tons. Cet accord est le résultat d'un renversement momentané de l'ordre de deux cycles d'une échelle, soit un cycle de *si 2* suivi d'un cycle sur *ré 4*. J'utilise également des accords de deux tons ajoutés d'une

quarte. La structure du mode me permet de les déplacer de façon parallèle, comme il est possible de l'observer dans la figure 2.1.1.5 dans laquelle le mode sur un cycle de *ré* est sous-entendu.

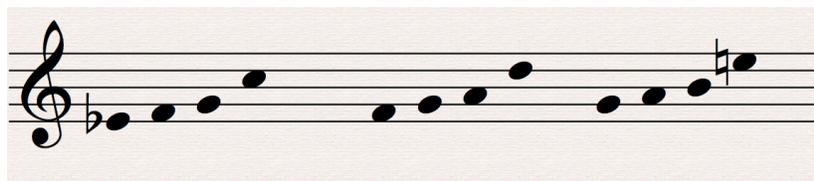


Fig. 2.1.1.5. Trois groupes de notes de deux tons et quarte possibles dans la gamme par tons à bémol 2

Nous avons brièvement mentionné une autre composante d'accord typique de ce mode, soit l'accord de septième majeure sans quinte. Tel que présenté dans la figure 2.1.1.3. au vibraphone 2, cette composante est toujours en dissonance avec le reste de l'accord, conformément à mon usage du multicyclisme. Nous pouvons en trouver d'autres exemples tout au long de *Selon nos bruants chanteurs*, y compris au tout début de la pièce, illustrée dans la figure 2.1.1.6.



Fig. 2.1.1.6. *Selon nos bruants chanteurs*, vibraphone 2 et marimba 1, mes. 1

d'un point de commencement d'un cycle disposé par quarte au lieu de par sixte, donnant lieu à de nouvelles occasions d'échelons pentatoniques.



Fig. 2.1.1.9. Sous échelles pentatoniques de la gamme par tons bémol 2

Dans l'exemple 2.1.1.10., nous pouvons voir une échelle pentatonique majeure apparaissant au septième degré diésé, ici en cycle de *si* (voir vibraphone 2).

The image shows a musical score for vibraphone and marimba, measures 71-73. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and pedaled notes. The key signature has one sharp (F#). The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings like 'Ped.' and 'Ped.'.

Fig. 2.1.1.10. *Selon nos bruants chanteurs*, vibraphone 1-2 et marimba 1-2, mes. 71-73

Cet extrait de *Selon Nos Bruants chanteurs* présente un geste de pentatonisme facilité par la présence de la quarte augmentée et un recommencement momentané de la gamme sur la quarte. Dans le cas où une sous-échelle pentatonique se forme, elle est toujours accompagnée d'un

accord qui lui est dissonant et chromatiquement éloigné ou une ligne mélodique avec des altérations opposées. Ici, l'accord sur *mi* bécarre à la mesure 72 qui suit ce geste pentatonique lui sert de collatéral dissonant.



Fig. 2.1.1.11. Variations possibles autour de la gamme par tons bémol 2

Dans le même ordre d'idées, la figure 2.1.1.11. donne un exemple de juxtaposition de la variation à la quarte et celle à la sixte de la même échelle pour avoir un échelon pentatonique avec un collatéral dissonant. Ici, le plan inférieur est sur un cycle de *do*, alors que la main droite présente deux petits cycles de quatre notes : sur *do* et sur *fa*. En utilisant cette méthode, j'augmente mes possibilités de choix de rapports de dissonances. Ce pentatonisme momentané sur la tierce mineure est plutôt rare et encore absent de mon œuvre qui traite ce mode.

Outre des segments de mélodie présentant une échelle pentatonique complète, j'utilise également des cellules pentatoniques de quatre notes. Dans la figure 2.1.1.8., j'ai présenté une cellule de [025]. Cette cellule fait partie d'un élément pentatonique de quatre notes, soit un accord de quarte, seconde majeure et tierce mineure.



Fig. 2.1.1.12. Selon nos bruants chanteurs, marimba 1-2, mes. 13

La figure 2.1.1.12. donne un autre exemple du même genre de cellule de quatre notes ici jouées par le marimba 1 et accompagnée par un accord arpégé au marimba 2 qui lui est dissonant. Cette cellule est rendue possible grâce à la présence de la quarte augmentée, soit *sol* dièse 4 du cycle sur *ré* 4.



Fig. 2.1.1.13. *Selon nos bruants chanteurs*, vibraphone 1 et marimba 1-2, mes. 77-79

Une autre cellule pentatonique courante dans ce système de hauteurs comprend deux tons et une tierce mineure. Nous pouvons en observer un exemple dans la figure 2.1.1.13 parmi d'autres gestes pentatoniques.

Outre la prolifération de traits pentatoniques, l'ajout de la quarte augmentée conjointement avec la forme alternative de l'échelle du mode m'a aussi inspiré l'idée de glissements chromatiques entre les deux formes de ce mode. Sous la forme originelle à la sixte, nous avons la quarte juste, la quinte juste et la sixte majeure à notre disposition. Nous pouvons facilement passer à la forme alternative de l'échelle en haussant d'un demi-ton les trois degrés. Voyez l'exemple à la figure 2.1.1.14, utilisant le même mode pour ces deux mesures.

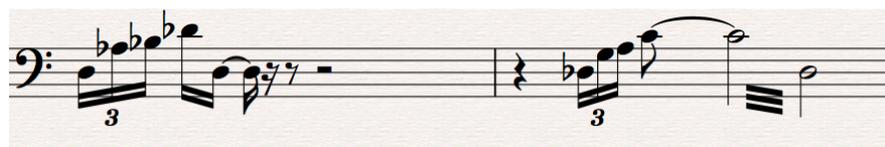


Fig. 2.1.1.14. *Selon nos bruants chanteurs*, vibraphone 1 et marimba 1, mes. 84-86

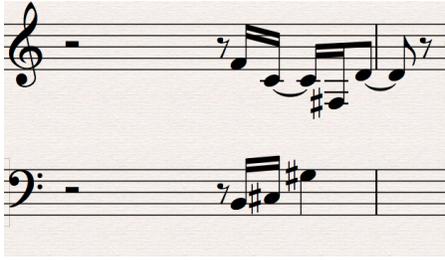


Fig. 2.1.1.15. *Selon nos bruants chanteurs*, vibraphone 1 et marimba 2, mes. 9

Une coexistence entre le diatonisme des segments de gamme par tons et de la quarte augmentée ouvre la possibilité à diverses structures harmoniques. Dans la figure 2.1.1.15., nous pouvons observer un accord constitué d'une composante en triton et quarte au vibraphone 1, soit le mélange de deux couleurs du diatonisme de ce mode. Cette composante est sur un cycle de *si*.



Fig. 2.1.1.16. *Selon nos bruants chanteurs*, vibraphone 2 et marimba 2, mes. 64 4^e temps

Nous pouvons observer un autre exemple à la figure 2.1.1.16., où l'accord provient complètement d'un cycle unique de *ré* et parvient quand même à des rapports dissonants habituellement attribués au multicyclisme. Il est ici rendu possible par la quarte augmentée (*sol dièse*). L'accord de septième diminuée, très présent dans ce mode est aussi souvent facilité par la présence de la quarte augmentée. Nous pouvons en observer un exemple à la figure 2.1.1.17., au marimba 2.



Fig. 2.1.1.17. *Selon nos bruants chanteurs*, marimba 2, mes. 38

La quarte augmentée peut également être employée pour créer du chromatisme retourné. Bien que je n'en trouve pas un exemple dans *Selon nos bruants chanteurs*, j'en ai fait des esquisses et la figure 2.1.1.18. nous en donne une démonstration. La portée du bas navigue entre le cycle de la mélodie en *do* et le cycle précédent de *mi* bémol. La quarte augmentée est également utilisée comme une note chromatique de passage, surtout en présence d'une harmonie linéaire.



Fig. 2.1.1.18. Exemple d'utilisation de chromatisme retourné à travers la gamme par tons à bémol 2

Enfin, la quarte augmentée fait partie du mode comme source d'intensité expressive sous la forme d'une broderie, d'une appoggiature chromatique ou d'une partie d'un tétracorde à seconde augmentée. Par exemple, à la mesure 18 de *Selon nos bruants chanteurs*, je présente un tétracorde à seconde augmentée se trouvant sur la quarte augmentée d'un cycle sur *sol* dièse 3. C'est aussi une autre façon dont ce mode implique une fusion entre la couleur de la gamme par tons et celle du diatonisme mixte. La présence de chromatisme est passagère. Par des notes de passage ou des broderies, certains gestes motiviques ou expressifs permettent de bifurquer entre divers segments diatoniques, comme nous l'avons vu à la figure 2.1.1.14. Sinon, l'agencement

des deux couleurs de ce mode se présente sous plusieurs autres formes. Nous avons discuté du pentatonisme diatonique ainsi que des jeux de tons et d'intervalles parfaits avec ou sans la quarte augmentée. Il est important de mentionner que plusieurs exemples de pentatonisme que nous avons vu sont précédés par des notes produisant, une fois ajoutées aux cellules, des sonorités plutôt orientées vers la gamme par tons : la figure 2.1.1.13. en est un exemple. À la portée du milieu, les deux dernières notes de la cellule [025] et les deux qui commencent le segment du pentatonisme nous donnent trois tons. Également, nous pouvons trouver fréquemment des lignes de trois tons et ajoutés d'une tierce mineure, comme dans la figure 2.1.1.19.



Fig. 2.1.1.19. *Selon nos bruants chanteurs*, vibraphone 2, mes. 14-15

À la figure 2.1.1.3., dans laquelle nous avons pu observer un accord à deux tons ajoutés d'une quarte, la mélodie au xylophone comprend exactement la même unité intervallique que l'exemple que nous venons de voir. Cette utilisation du mode en fait ressortir aussi des traits lydiens, puisqu'il contient quatre tons en plus d'un intervalle étranger, dans ce cas une tierce mineure. Un autre exemple de geste mélodique lydien se trouve à la figure 2.1.1.15. à la mesure 9 dans *Selon nos bruants chanteurs*, où il y a une ligne à trois tons et un demi-ton.



Fig. 2.1.1.20. *Selon nos bruants chanteurs*, marimba 2, mes. 38

Dans le mode par tons à bémol 2, il est fréquent de voir des accords en composantes d'accords de septièmes altérées, notamment d'accords diminués et augmentés. La figure 2.1.1.20. présente une série de plages harmoniques qui s'étend à travers les mesures 32-43 (voir la partition annexée). Ces plages harmoniques sont formées d'accords de telles structures. Des superstructures harmoniques comme celle-ci sont assurées par la multiplicité des cycles qui travaillent ensemble. Ici, ils sont *fa* 2, *ré* 3, *si* 3 et 4, puis *ré* 5.

The image shows a musical score for six instruments: Glockenspiel 1, Xylophone 2, Vibraphone 1-2, Maracas 1-2, and Marimba 1. The score consists of six staves. The top five staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including many triplets (indicated by a '3' above the notes) and syncopation. There are also some rests and dynamic markings like 'p' and 'f'. The notation is dense and intricate, typical of a contemporary or experimental score.

Fig. 2.1.1.21. *Selon nos bruants chanteurs*, glock. 1, xyl. 2, vib. 1-2, mar. 1-2, mes. 90-93

Outre les glissements entre les deux variantes de l'échelle, les hybrides des deux formes sont aussi fréquents. La figure 2.1.1.21. présente un des passages où la modalité est la plus instable dans *Selon nos bruants chanteurs*. Nous pouvons justement y observer des apparitions et des disparitions soudaines de petits cycles sur le quatrième degré d'un cycle de sixte. Dans ce passage, un cycle sur *si* 2 s'étend parfois sur deux octaves suivi par celui sur *sol* dièse 4 qui d'autres fois s'allonge vers le bas pour faire un *sol* dièse 3 : nous pouvons observer cela au marimba 1.

2.1.2. Mode en accords de quarte suspendue

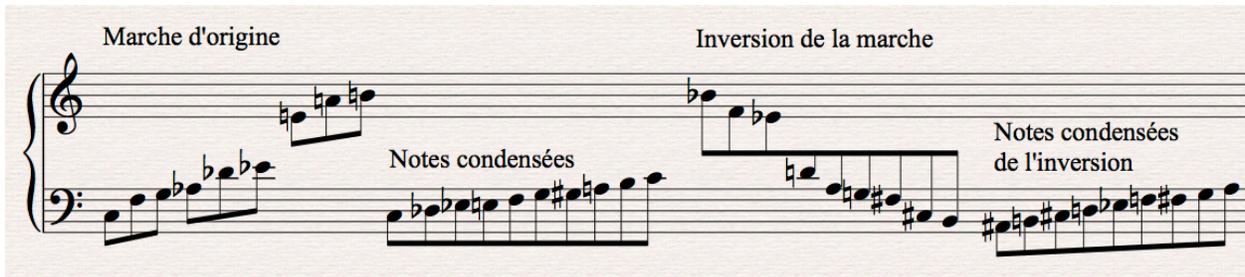


Fig. 2.1.2.1. Structure du mode en accords de quarte suspendue

Un mode nettement plus chromatique est le mode en accords de quarte suspendue. Son nom est à l'origine d'une marche harmonique. Elle consiste en trois récurrences de l'accord de quarte suspendue, chacun une sixte mineure plus haute que le dernier. Si nous condensons et réordonnons les notes conjointement comme une gamme, nous obtenons une gamme de neuf sons tel que démontré à la figure 2.1.2.2. Pour une extension de ce mode, continuer la même marche en accords de quarte suspendue ne ferait que recommencer la marche. Pour créer une autre série de notes, j'ai décidé de procéder à une inversion de la série d'intervalles à partir de la dernière note de la gamme initiale. La marche étant toujours ascendante, la fondamentale du prochain accord de la marche a été jusqu'ici un demi-ton plus haut que la quinte de celle que nous quittons. Nous procédons donc à l'inversion en descendant un demi-ton à partir de la dernière note, dans notre exemple sur *do* à partir de *si* pour tomber sur *si* bémol. À partir de cette note de retombée, nous entamons une autre marche harmonique, soit une inversion de l'ordre d'intervalles de la marche qui a engendré le premier cycle. Cette marche sera donc en accords de neuvième suspendue, soit en inversion à l'accord de quarte suspendue. En condensant ces notes, nous obtenons une gamme à neuf sons identique à l'initiale. En mettant les deux gammes l'une à la suite de l'autre, nous obtenons une échelle de deux cycles dont le deuxième commence sur la septième bémol du premier.



Fig. 2.1.2.2. Passage entre les cycles du mode en accords de quarte suspendue

Il est possible de redémarrer les cycles ainsi plusieurs fois. Lorsque je me trouve dans un, j'utilise généralement la neuvième note appartenant au cycle suivant, par exemple le *la* dièse dans un cycle de *do*, pour générer du chromatisme et pour maximiser les endroits possibles où il y aurait des intervalles particuliers. Nous pouvons voir un exemple de ce geste de chromatisme aux deux premiers trombones du choral au début de *Krūminē Svetainē* présenté à la figure 2.1.2.3.



Fig. 2.1.2.3. *Krūminē Svetainē*, trombones 1-2, mes. 4-7

Par ailleurs, ce passage contient des exemples d'harmonies pour lesquelles ce mode est spécialement conçu. La structure du mode permet de générer naturellement des harmonies comportant des quartes et quintes parfois en combinaison avec des tierces, des sixtes ou des dissonances dures ouvertes. Concernant l'harmonie de quartes et de quintes, nous apercevons dans la figure 2.1.2.4. plusieurs combinaisons de ces intervalles dont les septièmes mineures (combinaison de deux quartes dont la note du milieu est enlevée), les neuvièmes majeures (deux

quintes dont la note du milieu est enlevée), les accords de quarte suspendue (deux quartes combinées en premier renversement) et des accords de neuvième suspendue (deux quartes combinées en deuxième renversement).



Fig. 2.1.2.4. *Krūminė Svetainė*, réduction trombones 1-2, euphonium, tuba, mes. 3-7

Dans un tel idiome, tous les intervalles issus de l'harmonie en intervalles parfaits, y compris les dissonances douces, sont consonants. Les intervalles qui se comportent à titre de dissonances sont des dissonances dures, soit la septième majeure, la neuvième mineure, le triton et la onzième diésée. Si nous mettons un intervalle consonant dont une note a un rapport de dissonance avec l'un des intervalles parfaits, le résultat est tout de même une hausse de tension harmonique. Également, un phénomène récurrent de ces harmonies est qu'elles contiennent souvent au moins un intervalle espacé, soit une septième, une neuvième, etc. Nous pouvons voir que le quatrième accord à la dernière croche de la première mesure de la figure 2.1.2.4. en contient deux. Cette couleur représente un aspect distinctif des textures générées par ce mode.

Il y a également des circonstances où les accords contiennent une plus grande diversité d'intervalles harmoniques : tierces et secondes dans le même accord, par exemple, ou deux tierces et une seconde. Toutefois, ces intervalles sont généralement des enrichissements des harmonies principalement de quartes et de quintes en juxtaposition avec des dissonances dures.

Fig. 2.1.2.5. *Krūminė Svetainė*, tpt. 1, bugle, cor 1, trombones 1-2, euph., tuba, mes. 9-13

Les harmonies plus complexes sont présentes surtout dans des endroits plus tendus de l'œuvre, de sorte qu'il y a un certain lien entre le dynamisme des textures et le dynamisme des nuances. Par exemple, le passage en choral du début de la pièce, présenté dans la figure 2.1.2.4., est marqué *piano* dans la partition et se démarque d'une texture plus espacée, ne contenant que deux accords légèrement plus complexes que le reste du passage. Or, la phrase homophonique de la figure 2.1.2.5., nettement plus chargée, est marquée *mezzo piano* et précédé par un passage en *mezzo forte* au début de la figure.

Fig. 2.1.2.6. *Krūminė Svetainė*, mes. 22-28

Dès la mesure 24 à la figure 2.1.2.6., le même matériau thématique est joué *mezzo forte* à titre de réponse à une mélodie jouée *forte* à la trompette 1. Le matériau est harmonisé en accords qui contiennent chacun au moins une seconde et plus souvent une tierce aussi. Certains accords, dont le deuxième de la mesure 24, contiennent deux tierces. L'omniprésence de l'harmonie de quarts et quintes enrichies est permise grâce à la nature de ce mode, comprenant une abondance de possibilités pour réaliser ces intervalles ainsi que leurs combinaisons. Ceci est facilité par le chromatisme de la gamme, contenant finalement onze sons incluant les notes de départ de la prochaine gamme. C'est ainsi que dans la mesure 22 de la figure 2.1.2.6, par exemple, j'ai pu rester uniquement en cycle de *ré* et quand même construire une superstructure harmonique avec plusieurs rapports de dissonances. Quant au chromatisme, deux sections de la gamme le permettent. Par rapport à la fondamentale du mode, le début d'une échelle contient la tierce mineure, la tierce majeure et la quarte juste. Lorsque l'on passe vers un second cycle, nous avons aussi accès à la seconde majeure, qui est en fait l'octave du cycle achevé (voir figure 2.1.2.2.). Un exemple d'emploi du potentiel chromatique de cette zone se trouve à figure 2.1.2.4., tel que vu plus tôt.

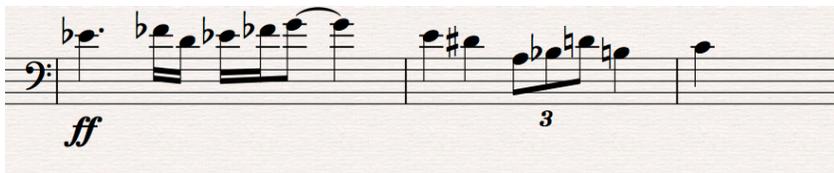


Fig. 2.1.2.7. *Krūminė Svetainė*, cor, mes. 35-37

La figure 2.1.2.7. en constitue un autre, aussi en cycle de *ré*.

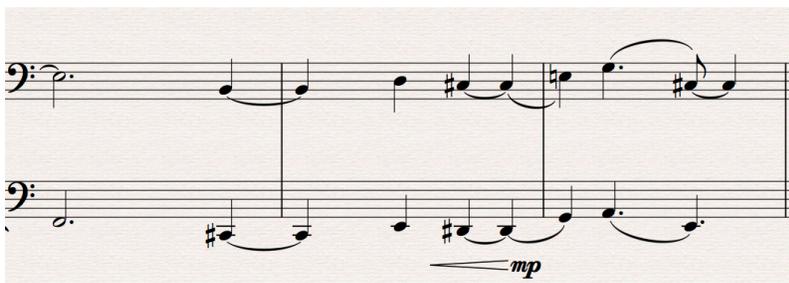


Fig. 2.1.2.8. *Krūminė Svetainė*, euphonium et tuba, mes. 128-130

Enfin, des dissonances ouvertes sans autres intervalles entre les notes concernées sont fréquemment employées dans le mode en accords de quarts suspendus. Nous pouvons observer ce phénomène à la figure 2.1.2.8. aux rencontres entre le tuba et l'euphonium.



Fig. 2.1.2.9. *Mintys, Balsai, Traukos*, mes. 10-20

Ces sonorités prédominent dans le trio *Mintys, Balsai, Traukos*³. Dans la figure 2.1.2.9., un jeu de tension harmonique entre des dissonances dures (parfois en juxtaposition avec des quintes ou des quartes) et de dissonances douces ou consonances caractérise cette pièce. Dans une atmosphère où les dissonances dures et douces dominent, la présence d'une consonance ouverte amène une sonorité pouvant agir à titre de dissonance. C'est comme si quelques gouttes d'eau apparaissaient dans un paysage sec ou bien si un son brillant faisait irruption dans un univers sonore présentant principalement des timbres plus ronds. Ainsi jusqu'à la mesure 18 s'alternent des rapports de sixtes et septièmes apportant des effets de légères secousses.

Une autre différence notable de ce mode par rapport au mode par tons à bémol 2 vu dans le chapitre 2.1.1., est le contenu intervallique des mélodies. Prenons la mélodie au cor anglais de la figure 2.1.2.9., dans laquelle on ne peut trouver aucun trait de gammes par tons, tandis qu'ils abondent dans l'autre mode. Le contenu est beaucoup plus mixte : les demi-tons sont plus présents, le chromatisme est plus prépondérant. La contre-mélodie du violoncelle contient une quantité notable de chromatisme, par exemple à la mesure 11 ou aux mesures 15 et 16. Bien que théoriquement il soit possible de tracer des traits par tons dans ce mode, par exemple en sautant certains degrés, le mode n'est pas conçu pour ce type de sonorités. Les tons ici sont plutôt entremêlés dans des traits diatoniques se rapprochant du chromatisme.

Fig. 2.1.2.10. *Mintys, Balsai, Traukos*, mes. 21-29

Enfin, un certain type de cellule est produite du contenu intervallique tel qu'utilisé dans les mélodies du mode en accords de quartes suspendues, soit celui d'un intervalle parfait et de demi-ton. Les cellules de ce type prédominent à la figure 2.1.2.10. Ces cellules ne sont pas

³ Voir le chapitre consacré à l'œuvre pour une analyse complète.

omniprésentes, mais elles constituent un exemple de résultat de contenu intervallique que nous pouvons trouver dans des passages utilisant ce mode.

Fig. 2.1.2.11. *Mintys, Balsai, Traukos*, mes. 30-40

Une autre particularité de ce mode produite par son caractère quasi chromatique est la forte présence de cellules de tierces majeures et de secondes mineures, comme à la mesure 39 de la figure 2.1.2.11. Les arpèges d'accords à intervalles justes sont aussi très nombreux, comme au début de la pièce *Krūminė Svetainė*, vu plus tôt à la figure 2.1.2.8. La figure 2.1.2.6., à la trompette 1, contient également à la mesure 23 une cellule de deux quarts suivie d'une descente de deux tons.

En analysant un morceau ou un passage dans un mode aussi chromatique que celui-ci, l'identification d'un cycle de l'échelle repose sur la présence ou l'absence d'une ou de deux notes précises. Nous pouvons utiliser la quarte augmentée comme intervalle pour isoler des possibilités, le mode n'en contenant pas par rapport à son 1^{er} degré. Par exemple, dans la figure 2.1.2.10., la présence de la note *mi* plutôt que celle de *fa* dièse dans la mélodie du cor anglais signifie que nous sommes bel et bien dans un cycle de *do* et non de *si* bémol. La présence de la note *la* dièse aurait correspondu à une quarte augmentée par rapport *ré*, nous confirmant que la mélodie n'est pas en *ré*. Or, nous pouvons observer un *fa* dièse à la mesure 28. Nous

avons donc probablement changé de cycle, et l'analyse la plus probable est que nous sommes en *si* bémol étant donné qu'au troisième cycle nous serions en *do*⁴. À la même figure, le plan de contrebasse et de violoncelle navigue entre les cycles *mi*¹, *ré*², et *do*³. Une autre règle qui détermine le cycle d'une octave en question est que le premier cycle d'une échelle n'a jamais de 2^e degré bécarré. Dans cette même figure, la première échelle de *mi* couvre deux octaves avant de passer dans le cycle suivant. Nous pouvons déterminer qu'ensuite il passe en cycle de *ré* étant donné la présence des *fa* dièse à la deuxième octave du cycle (octave 3); ces *fa* dièse sont des tierces majeures de *ré*.

2.1.3. Les modes dérivés de Messiaen

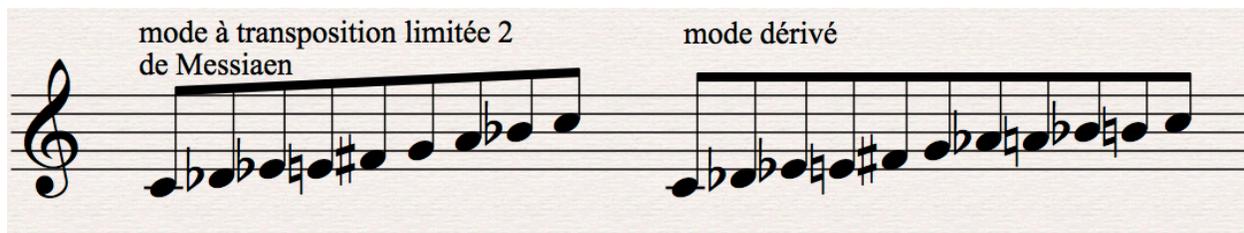


Fig. 2.1.3.1. Premier mode dérivé de Messiaen

Les deux autres modes utilisés dans mon œuvre s'inspirent des modes à transpositions limitées du compositeur Olivier Messiaen. Ils diffèrent de ceux-ci par l'utilisation d'extensions pour les cycles ainsi que par des ajouts d'altérations de degrés de la gamme de façon occasionnelle. Les caractères intervalliques de ces deux modes se situent entre le diatonisme du mode par tons à bémol 2 et le chromatisme du mode en accords de quarts suspendues. Les cycles de chacun de ces modes commencent au septième degré majeur du précédent : par exemple, premier cycle à partir de *do*, le deuxième à partir de *si* une septième plus haut, etc.

⁴ Il est assez rare que je saute un cycle dans une modulation cyclique. Ceci n'arrive habituellement que lors d'un changement sectionnel; voir le chapitre 2.2. pour plus d'informations sur l'évolution d'une échelle modale.

Le premier de ces modes est une version du deuxième mode à transposition limitée de Messiaen, soit une alternance de demi-ton et de ton. Le mode originel ainsi que ma version sont présentés dans figure 2.1.3.1. Dans ma version, j'ajoute un bémol au 7^e degré, soit à la sixte, et je remplace occasionnellement le bémol du 8^e degré par un bécarre, passant d'une septième mineure à majeure par rapport au 1^{er} degré. Par ces ajustements, je diatonise cette gamme en créant deux nouvelles secondes majeures : en *do* ils sont entre le *la* bémol et le *si* bémol (7^e et 8^e degrés bas) et entre le *la* bécarre et le *si* bécarre (7^e et 8^e degrés hauts). De nombreux traits diatoniques ou mixtes germent de ces secondes. Dans le cas du premier entre le *la* bémol et le *si* bémol, nous pouvons faire un trait diatonique à partir du 4^e degré, passant par le 5^e degré puis sautant directement au 7^e degré bas suivi du 8^e degré bas : *mi*, *fa* dièse, *la* bémol, *si* bémol. Dans le cas du diatonisme entre le *la* bécarre et le *si* bécarre, cette seconde permet le trait diatonique de *sol*, *la* et *si* avec le 6^e degré. En incorporant le 7^e degré bas avec ces 7^e et 8^e degrés hauts, nous obtenons un diatonisme mixte (avec non uniquement des tons) avec *sol* dièse, *la* et *si*. Cette nature du mode me permet de faire des transitions chromatiques entre deux zones de diatonisme, entraînant un diatonisme local dans un chromatisme global.



Fig. 2.1.3.2. *Miške Pavandenyje*, cor, mes. 4-7

La figure 2.1.3.2. présente un exemple de cette particularité du mode en cycle de *ré*, tiré de ma pièce *Miške Pavandenyje*.



Fig. 2.1.3.3. *Miške Pavandenyje*, flûte, clarinette, alto et violoncelle, mes. 32-35

De telles transitions dans ce mode peuvent également être exécutées à travers une progression harmonique. À la figure 2.1.3.3., la première rencontre entre le violoncelle et l’alto et le prochain avec ceux-ci et la clarinette occupent chacun une zone diatonique différente. Nous sommes en ce moment à un cycle sur *do* dièse 4.

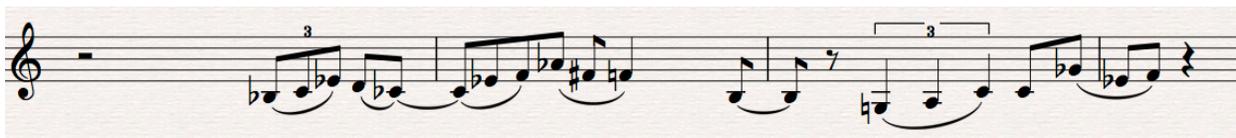


Fig. 2.1.3.4. *Miške Pavandenyje*, cor, mes. 39-42

Nous pouvons également observer des moments où j’aborde cette zone de la gamme dans un traitement plus chromatique. Ce scénario se déroule au début de figure 2.1.3.4. où nous nous trouvons dans un cycle de *ré*.



Fig. 2.1.3.5. Exemple de chromatisme possible en utilisant ce mode

D'autre part, un exemple qui démontre l'emploi d'un chromatisme total dans cette section de la gamme est la figure 2.1.3.5. Dans cet exemple toujours en cycle de *ré*, les 7^e degrés, le bas et le haussé, sont présentés de manière consécutive. Ces altérations permettent aussi l'utilisation d'une cellule particulière, soit la cellule [0256], d'ailleurs devenue une forme de cellule signature de ce mode par la fréquence de son emploi. La sonorité qu'elle apporte me donne des évocations de forêts mixtes. Dans le mode d'origine, cette cellule est concevable à partir de la seconde majeure, de la quinte et de la septième mineure à son état intégral et à partir du triton, de l'octave et de la dixième mineure à son état inversé. Ces ajustements donnent l'option d'effectuer la cellule intégrale à partir du triton et à son état inversé à partir de la neuvième mineure. La figure 2.1.3.6. présente cette cellule démarrant sur le triton. La mélodie est sur un cycle de *ré*, la cellule étant donc sur *la* bémol.



Fig. 2.1.3.6. *Miške Pavandenyje*, cor, mes. 162-164



Fig. 2.1.3.7. *Miške Pavandenyje*, cor, mes. 18-22

Son usage à partir de la tierce, nécessitant l'usage de la septième mineure, se trouve à la mesure 19 de l'exemple 2.1.3.7. Nous sommes toujours en cycle de *ré*, la cellule démarrant donc sur *fa* dièse. Un cas de son emploi à partir de la seconde majeure, possible avec ou sans les ajustements se trouve à la figure 2.1.3.8. Nous sommes toujours en cycle de *ré*, la cellule démarrant donc sur *mi* bémol.



Fig. 2.1.3.8. *Miške Pavandenyje*, flûte, mes. 148

Ce mode dérivé de Messiaen est aussi le seul que j'utilise où les mélodies se trouvent souvent à l'intérieur ou autour d'un triton. À partir du pôle bas du triton, les tierces mineures et majeures sont souvent utilisées ensemble, apportant une autre couleur boisée. C'est bien ce qui se déroule dans la mélodie de la figure 2.1.3.4.

Fig. 2.1.3.9. *Miške Pavandenyje*, mes. 6-9

Le contenu intervallique de ce deuxième mode de Messiaen altéré est marqué par la présence de plusieurs tierces et secondes uniques ou en combinaisons espacées à travers l'échelle. Les séparations peuvent être par intervalles justes, intervalles dépassant l'octave (produisant souvent des dissonances) ou des tritons. Des séparations par quintes permettent d'amener les couleurs d'accords de septièmes sans quintes, une composante harmonique omniprésente dans mon esthétique. Il en résulte des superstructures aux rapports polymodaux et polyharmoniques, comme dans l'extrait de *Miške Pavandenyje* présenté à la figure 2.1.3.9.



Fig. 2.1.3.10. *Miške Pavandenyje*, alto, violoncelle et contrebasse, mes. 147-149

À la figure 2.1.3.10., il y a une intervention contenant deux autres accords typiques de ce mode. Une particularité de cet exemple est que quatre cycles y sont en marches : *mi* bémol 2, *ré* 3, *do* dièse 4 et *ré* 5.

The image shows a musical score for flute (top staff) and strings (bottom staves). The flute part has a melodic line with some grace notes. The string parts provide a harmonic foundation with sustained chords and some movement. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The music is in 4/4 time and features complex, dissonant chords and intervals.

Fig. 2.1.3.11. *Miške Pavandenyje*, flûte et cordes, mes. 24-28



Fig. 2.1.3.12. Deuxième mode dérivé de Messiaen

La deuxième de mes modes dérivés de ceux de Messiaen est une version altérée du mode 3. Nous pouvons observer la différence entre le mode d'origine et ma variante à la figure 2.1.3.12. Les cycles de ce mode sont disposés également sur la septième majeure du 1^{er} degré. Les mélodies qui en découlent sont soit diatoniques ou comprennent beaucoup d'appogiatures de demi-tons rapprochés par des sauts.

The image shows a musical score for measures 99-101 of 'Miške Pavandenyje'. The score is for six instruments: Cor (Trumpet), Bsn. (Bassoon), Vln. 1 (Violin I), Vln. 2 (Violin II), A. (Alto), and Vc. (Violoncelle). The music is in 2/4 time and begins with a forte (f) dynamic. The Cor part starts with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The Bsn. part starts with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The Vln. 1 part starts with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The Vln. 2 part starts with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The A. part starts with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The Vc. part starts with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5.

Fig. 2.1.3.13. *Miške Pavandenyje*, cor, bsn., vln. I-II, alto, vc., mes. 99-101

Un passage de *Miške Pavandenyje* inclut dans la figure 2.1.3.13. illustre un cas de diatonisme. La mélodie du cor dans cette figure navigue entre un cycle sur *si* bémol 3 et son voisin supérieur sur *la* 4. Un autre élément essentiel ici est le changement surprenant d'altération de la sixte par rapport à la fondamentale, de *sol* à *sol* bémol. Cette sixte variable produit un équilibre entre le diatonisme et le chromatisme.

The image shows a musical score for measures 108-110 of *Miške Pavandenyje*. The score is for Cor, Basson, Violin I-II, Alto, and Viola. Measures 108 and 110 show a melody in the Cor part, with dynamic markings 'f' (forte). The melody is in a cycle of *la* 3, and the sixth degree is variable, changing from *sol* to *sol* bémol.

Fig. 2.1.3.14. *Miške Pavandenyje*, cor, bsn., vln. I-II, alto, vc., mes. 108-110

Le même phénomène se présente dans la figure 2.1.3.14. Dans la phrase entre les mesures 108 et 110 toujours au cor. Nous sommes ici en cycle de *la* 3. Cette mélodie au cor, harmonisée par le basson et les cordes, est parfois suivie par un duo de flûte et clarinette, nous présentant d'autres gestes mélodiques typiquement employés en ce mode : gestes de sauts et d'appogiature de demi-tons. Nous pouvons en voir un exemple dans la figure 2.1.3.15.

The image shows a musical score for measures 101-102 of *Miške Pavandenyje*. The score is for Flûte (Fl.) and Clarinette (Cl.). Measures 101 and 102 show a melody in the Fl. part, with dynamic markings 'f' (forte). The melody is in a cycle of *la* 3, and the sixth degree is variable, changing from *sol* to *sol* bémol.

Fig. 2.1.3.15. *Miške Pavandenyje*, flûte et clarinette, mes. 101-102

Fig. 2.1.3.16. *Pavasario Naktis*, mes. 24-36

La pièce *Pavasario Naktis* pour voix est piano est entièrement conçue selon le mode 3 altéré. L'œuvre comprend beaucoup de mélodies constituées de cellules comprenant des sauts et des appoggiatures, surtout à la partie vocale. La figure 2.1.3.16 en est un exemple. La partie de la soprano est toujours en cycle de *la* dièse, malgré l'occasionnel *si* (mesure 27, par exemple). Normalement, la note *si* introduirait un nouveau cycle, étant étrangère à celui-ci, mais je l'utilise ici en tant qu'appoggiature du *si* bémol qui appartient au cycle. Cet exemple démontre qu'il est possible de malléabiliser un mode multicyclique pour faire ressortir des éléments qui lui sont particuliers.

Fig. 2.1.3.17. *Pavasario Naktis*, mes. 47-51

La figure 2.1.3.17. présente un mélange des cellules discutées ainsi que d'autres de classes d'hauteurs [014]. Nous pouvons observer cette cellule non seulement à la voix soprano (mesure 49), mais aussi en série au piano (mesure 51). Les harmonies abordées dans le mode 3 altéré ont des particularités bien à elles. La tierce majeure y joue un rôle important en tant que composante d'accords. Il en résulte que les accords augmentés sont plus nombreux qu'en tout autre mode. Nous pouvons l'observer à la partie piano de la figure 2.1.3.16. Dans la même figure, nous pouvons voir à partir de la mesure 26 un changement graduel entre cette harmonie et une autre aussi propre à ce mode : de caractère diatonique avec une prépondérance de secondes majeures. À la mesure 29, nous pouvons déjà anticiper un retour à une harmonie par tierces majeures lors d'une apparition d'une tierce majeure. Cette alternance d'harmonies en secondes et celle par tierces majeures est aussi observable à la figure 2.1.3.13., de *Miske Pavandenyjeo*. L'harmonie commence avec de nombreuses secondes majeures, tandis que les deux derniers accords aux mesures 100 et 101 se démarquent par une forte présence de tierces majeures.

The image shows a page of a musical score for measures 102-110. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), Cor, Bassoon (Bsn.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Alto Saxophone (A.), Viola (Ve.), and Cello (Cb.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is characterized by complex harmonic structures, including augmented chords and trills. Dynamics range from mezzo-piano (mp) to fortissimo (ff). The score includes various musical notations such as accents, trills, and slurs.

Fig. 2.4.3.19. *Miške Pavandenyje*, mes. 102-110

La figure 2.1.3.20. présente la suite de ce passage. La prochaine phrase du choral, à la mesure 105, présente pour la plupart des accords contenant au moins une tierce majeure. À la figure 2.1.3.15., nous avons déjà vu le plan de flûte et clarinette qui répond au plan du choral, présentant des gestes de sauts et appoggiatures de demi-tons. Celui-ci nous dévoile également un autre rôle important de la tierce majeure dans ce mode, soit en tant qu'intervalle de doublure. Les doublures de tierces majeures sont surtout à considérer pour des lignes comprenant des demi-tons et des tierces mineures. Par extension à la tierce majeure, la sixte mineure qui en est une inversion fait également partie du caractère sonore du mode y compris comme intervalle de doublure. La figure 2.1.3.19. présente une mélodie presque entièrement doublée à la sixte mineure. Cet emploi de tierces majeures me renvoie, encore une fois, à plusieurs associations extramusicales : de brumes, de textures buissonneuses, de hautes herbes, d'humidité avec fraîcheur.

Fig. 2.1.3.19. *Miške Pavandenyje*, flûte et clarinette, mes. 118-119

Un autre fruit de mes recherches à travers le mode 3 altéré peut être observé seulement dans la pièce *Pavasario Naktis*. À plusieurs endroits, d'immenses accords se manifestent graduellement par des marches mélodiques. Les notes de chaque palier forment des sous-accords qui résonnent ensemble pour faire un tout. Il y a des notes qui sont tenues jusqu'au bout, d'autres qui terminent plus tôt, d'autres encore qui commencent au milieu ou à la fin, d'autres qui finissent de sonner et sont représentées plus tard. Lors de la construction de ces accords, plusieurs traits principaux du mode 3 altérés sont combinés : la prédominance de la tierce majeure, les cellules de sauts avec appoggiatures de demi-tons ou des cellules [014]. Des arpèges d'accords contenant souvent des tierces majeures et leurs inversions de sixtes mineures comprennent également beaucoup d'appoggiatures de demi-tons. Les appoggiatures font en sorte que certains intervalles, dont ces tierces et sixtes, se rétrécissent ou s'élargissent si la note qui a commencé l'appoggiature est

retouchée. Dans cet ordre d'idées, un triton peut devenir quarte à cause d'une appoggiature, puis redevenir triton pendant que la note de départ est retouchée. Quand un intervalle bifurque entre son état bémol et bécarre ou dièse et bécarre, j'ai décidé de l'appeler un intervalle variable (par exemple, tierce variable, sixte variable, quarte variable, etc.). Avec la variabilité de certains intervalles, l'accord est en évolution perpétuelle. La figure 2.1.3.20. comprend deux différentes marches mélodiques arpégeant chacune un grand accord de telle sorte en variation continue.



Fig. 2.1.3.20. *Pavasario Naktis*, piano, mes. 9-15

2.2. L'évolution d'une échelle modale

Un aspect fondamental de mon approche des modes multicycliques est la variation continue des dispositions de leurs cycles. Je conçois les échelles modales afin qu'elles ne soient pas restrictives, par exemple en demeurant toujours dans certaines octaves. Préserver les notes dans un même registre pour une longue durée risquerait d'amener une monotonie en ce qui a trait aux textures, aux couleurs et à l'élan de la musique. L'apparition d'une note dans un nouveau registre peut suffire pour renouveler la sonorité. Si nous tentions un développement harmonique ou mélodique pendant assez longtemps en gardant une échelle modale fixe, nous serions obligés de continuellement sauter entre les registres pour tenter un élan. C'est pour cela que dans toutes mes œuvres récentes contenant de la modalité multicyclique, l'échelle peut varier d'aussi rarement que 12 mesures jusqu'à aussi souvent que chaque deux mesures. La fréquence à laquelle je décide de changer de cycle dépend du degré de contraste que je souhaite amener dans une sonorité ou mélodie, mais également selon si j'ai besoin d'aller chercher certaines notes pour alimenter le discours. Le principe est semblable à celui d'un discours modal traditionnel : plus le flux modulatoire est rapide, plus il y aura de dynamisme dans l'élan harmonique. C'est pour ceci

qu'une intensité généralement plus étendue et entretenue d'une œuvre de Liszt par rapport à une de Schumann est due à la fréquence de polarisation et modulation. Les polarisations facilitent de la direction de l'harmonie. Outre l'utilité des modulations, les notes étrangères isolées tant dans ma modalité que dans un discours modal traditionnel ou tonal ajoutent de l'expression et de la couleur. Ce qui fait la particularité de ma modalité multicyclique, pourtant, est que les modulations et les notes étrangères s'expliquent parfois par des choix judicieux d'un intervalle ou d'une note particulière à une octave précise. En outre, les changements d'un cycle à un autre ou l'emprunt d'une note d'un autre cycle peuvent se justifier par des renforcements de paramètres qui caractérisent le mode en usage. Par exemple, la nécessité d'une cellule de [0256] à partir d'un certain degré de la gamme dans une certaine zone d'une échelle en mode 2 altéré où c'est a priori impossible de l'obtenir peut justifier un changement de cycle momentané ou un emprunt d'une note étrangère. Des efforts de préservation de la nature sonore du multicyclisme d'une échelle en général, comme la priorisation de rapports de dissonances entre des plans différents, peuvent également impliquer de moduler à un autre cycle ou d'emprunter une note.

Nous pourrions qualifier une zone comme étant stable si elle contient un compartiment cyclique où les changements sont les plus rares ou ne surviennent pas. Plus l'éloignement de ce noyau de stabilité est grand, moins stable la modalité risque d'être. Voyons des exemples où nous pourrions observer les flux derrière les modulations et les emprunts de notes étrangères.

Dans *Miške Pavandenyjeo*, aux mesures 131-152⁵, il y a un exemple de variations diverses du flux modulatoire dans divers compartiments cycliques. Le mode est le mode 2 altéré, au départ sur un cycle de *mi* bémol 2, le suivant sur *ré* 3, suivi d'un cycle sur *do* dièse 4 pour finir avec un cycle sur *do* 5. Le long de ces 21 mesures, le compartiment cyclique du deuxième cycle, celui sur *ré* 3, représente notre noyau de stabilité puisqu'il ne change jamais. Les compartiments cycliques autour, eux, sont changeants. Dans le grave, le cycle de *mi* bémol 2 change de cycle deux fois, le cycle sur *do* dièse 4 en haut du noyau module 4 fois, le cycle sur *do* 5 cinq fois.

Voyons un exemple dans lequel l'échelle complète est stable pendant de longs passages. Dans *Pavasario naktis*, ces exemples sont observables notamment dans les sections de mélodies accompagnées. Revenons à la figure 2.1.3.16. dans le chapitre du mode 3 altéré. Pendant les

⁵ Voir la partition de *Miške Pavandenyje* dans les annexes. (Dû à la longueur de certains des extraits suivants, il vaut mieux utiliser directement la partition)

mesures 24 à 35, il n'y aucune modulation cyclique. Ceci peut s'expliquer par la nature texturale de l'exemple. On y trouve une mélodie accompagnée, pendant que le premier exemple de ce chapitre, tiré de *Miške Pavandenyje*, contient plusieurs plans et la nature des interventions dilue la frontière entre mélodie et harmonie. L'instrument harmonique de cet exemple-ci, soit le piano, est aussi moins agité car il doit donner de l'espace à la voix de soprano comme mélodie principale. Ce n'est pas pour dire qu'il n'y a pas de mélodies complémentaires au piano, mais sa partie est quand même plus calme en termes de morphologie. Quant à la voix de soprano, elle fait des mélodies qui parcourent graduellement sa partie de l'échelle modale. Il n'est pas donc nécessaire de renouveler son compartiment cyclique sinon dans des changements structurels. Une autre particularité de cet exemple est que la disposition est plus spacieuse. Il y a seulement trois cycles en marches à travers un ambitus de cinq octaves, de *si*1 à *la*6. Un cycle de *si* occupe la zone à partir de *si*1 jusqu'au *si* bémol 3. *Si* bémol occupe également deux octaves, soit de *si* bémol 3 à *la* 5. *La* 5 occupe l'octave restante jusqu'à *la* 6. Cet état spacieux de l'échelle donne aux cycles individuels plus de flexibilité dans la variation de textures versus la recherche de certaines notes pour l'élan harmonique. L'unique modulation est à la mesure 34. Elle concerne seulement la fin de la deuxième octave jusqu'à la fin de la troisième, le *si* 2 passant à *si* bémol 2 et le *si* bémol 3 passant à *la* 3.

2.3. Répartitions alternatives d'échelles modales

Bien que ce soit la forme la plus employée jusqu'à maintenant, les dispositions d'une échelle par ordre ascendant d'octaves ne résument pas toute l'étendue de mes explorations des modes multicycliques. Certaines recherches de juxtapositions de terrains intervalliques m'ont amené à concevoir d'autres méthodes de combinaisons d'échelles, notamment l'alternance entre deux cycles à travers l'échelle. Cette disposition fonctionne surtout dans des passages à échelles de trois cycles ou moins. Les échelles d'alternances cycliques sont créées par des résultats modulatoires particuliers prenant place dans des passages en cycles à ordre ascendant d'octaves. Je commence avec trois compartiments cycliques, les deux supérieurs étant dans un même cycle. Le compartiment inférieur de ces trois module vers le cycle des deux autres alors que le

compartiment du milieu module aussitôt vers un nouveau cycle plus aigu. Pendant ce temps, l'octave supérieure reste au même cycle. Nous avons vu un tel cas dans *Pavasario Naktis* à la figure 2.1.3.16. À la mesure 35, il y a une brève polarisation du compartiment du bas, passant d'un cycle de *si* 2 à *si* bémol 2, et du compartiment du milieu passant de *si* bémol 3 à *la* 3. Pendant ce temps, le compartiment de la fin de la quatrième octave et sur *si* bémol et reste ainsi. Le résultat est une échelle de *si* bémol 2, *la* 3 et *si* bémol 4, soit une échelle à alternance cyclique. Il est possible de continuer ainsi vers l'aigu (*si* bémol 4, *la* 5, *si* bémol 6) ou vers le grave (*si* bémol 2, *la* 1.). Nous pouvons observer une telle situation également au début du deuxième groupe thématique de *Mintys, Balsai, Traukos*, observable à la figure 2.1.2.14. Cette nouvelle disposition, en mode en accords de quarts suspendues comme toute la pièce, est un résultat de changement de cycles individuels parmi les registres. La troisième octave occupée par le violoncelle, qui était avant toujours en *ré* à l'exception des polarisations momentanées, adopte le cycle de *do* auparavant occupé par le cor anglais. Quant au cor anglais, il passe à *ré* pendant que la basse reste en *ré*.⁶

Dans *Krumine Svetaine*, le premier groupe thématique, également en mode en accords de quarts suspendues, est constitué d'une échelle initiale compacte principalement par ordre d'octaves ascendantes. Plusieurs styles de répartitions toutefois sont entremêlés, y compris des instants d'alternances entre deux cycles. À la figure 2.1.2.6., présentant un choral joué par le tuba, l'euphonium, les trombones et le bugle, nous pouvons observer une alternance entre les cycles *mi* et *ré* dans un ambitus de l'octave 2 à l'octave 5 : la deuxième en *mi*, la troisième en *ré* et la quatrième en *mi*.

Outre les répartitions par octaves, nous pouvons diviser les cycles d'une échelle modale par plans. Une certaine polymodalité y est garantie, et même ce que nous pourrions appeler un contrepoint modal, car chaque plan varie entre divers cycles à son propre rythme mais en gardant un terrain harmonique uni. Ce scénario peut être identifiable, par exemple, à des plans se partageant le même registre ou se chevauchant. Dans le passage des mesures 131 à 152 de *Miške pavandenyje* que nous avons analysé dans le chapitre 2.2. pour l'évolution d'une échelle modale,

⁶ Le cor anglais présente toutefois une exception, alors que sa ligne passe quelques secondes en *si* bémol pour conclure la dernière section dans laquelle elle se trouvait principalement en *do*. Il a modulé de deux cycles. Le seul cas où un registre peut changer de répartitions disjointement, c'est-à-dire vers un cycle lointain plutôt qu'un cycle voisin, est lors d'un changement de section.

le plan de la flûte se trouve dans un autre plan que celui des violons qui sont dans le même registre. À la mesure 139, pendant que les cordes aiguës sont en *do* dièse et modulent vers *ré*, la flûte reste toujours en cycle de *do* dièse. À la mesure 146, quand la flûte réapparaît, elle est toujours sur *do* dièse 5 pendant que les violons en ce moment sont en *do*. À la mesure 148, la flûte module vers le cycle de *ré* pour se joindre aux cordes graves, mais à la cinquième octave. Ceci est une morphose de séparation par registre à la séparation par plans.

The image shows a musical score for Mintys Balsai's *Traukos*, measures 53-70. It is a three-staff score: Flute (top), Violins (middle), and Cellos/Double Basses (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems of staves, with measure numbers 53, 57, 61, and 66 indicated at the beginning of each system. The flute part is highly melodic and rhythmic, featuring many triplets and slurs. The string part provides a harmonic and rhythmic accompaniment, with various techniques like vibrato, glissando, and sul ponticello indicated. Dynamic markings include *mf*, *f*, *p*, and *gliss.*

Fig. 2.3.1. *Mintys Balsai, Traukos*, mes. 53-70

Il y a aussi des exemples dans mes œuvres où des plans suivent pendant un certain temps la logique d'ordre par octaves pour finalement se séparer par plans. Un tel exemple est observable dans la figure 2.3.1. tirée de *Mintys, Balsai, Traukos*. Dans cet exemple, les cycles ne sont pas déterminés selon l'octave, mais plutôt selon des plans dans de différents registres. Le hautbois est en *si* bémol et commence son cycle à partir de la fin de la quatrième octave; le violoncelle aussi en *si* bémol occupe l'espace une octave en dessous; la contrebasse est en *do* et occupe l'extrême grave. Les plans évoluent, pourtant, à leur propre rythme et se chevauchent par moments. Au milieu du deuxième temps de la mesure 54, le violoncelle change de cycle pour *do*. Nous pouvons observer des dispositions inhabituelles à la mesure 57, où la contrebasse change de cycle vers *si* bémol pendant que le violoncelle est toujours en *do*. À ce moment, nous réalisons que nous ne sommes pas en présence d'une échelle strictement par octave, car l'ordre de répartition de la contrebasse et du violoncelle ne suit plus cette logique. C'est à la mesure 58 où commencent les chevauchements. Le passage termine à la mesure 68 avec une disposition insolite : *si* bémol, *ré*, puis *do*.

Il survient aussi souvent qu'une séparation par plans soit appliquée à deux plans plutôt qu'à toute l'échelle. Ceci se produit lorsqu'un cycle inhabituel se mêle à une échelle repartie par octaves en ordre ascendant ou par alternance. Ce dispositif permet d'ajouter une couche de polymodalité. Nous pouvons nous permettre d'être plus libres en choisissant un point de commencement cyclique de ce nouveau plan sans nous préoccuper où nous nous trouvons dans la répartition d'octaves. Également, des mélanges de séparation par plans avec d'autres divisions ont fréquemment lieu dans des stratifications contenant a priori des échelles construites par octaves ou par alternances. Proches de l'esprit de la stratification, des plans avec arrangements multicycliques indépendants surgissent parmi une mosaïque de divers plans et déroulements cycliques.

Nous rencontrons également des séparations par plans en dialogues. Les plans, évoluant chacun à leurs rythmes, génèrent un déroulement harmonique global dépassant les encadrements individuels des répartitions cycliques. Tel est le scénario des mesures 95 à 121 de *Miške Pavandenyjeo*⁷. Le passage est en mode 3 altéré. L'extrait débute avec 4 plans. Il y a un choral débutant en cycles de *si* 2 et *la* dièse 3 joué par le violoncelle, l'alto, le basson et le cor. Il y a

⁷ Dû à la longueur de l'extrait, consulter la partition de *Miške Pavandenyjeo* en annexe.

également un plan de trémolo de cordes et de formules en *pizzicato*, celui-ci débutant entièrement en *si*. Puis, il y a la clarinette débutant en *la* 4 et la flûte en *la* dièse 4. Ces dernières se rencontrent parfois dans un seul registre. À la mesure 101, la flûte et clarinette forment un plan unique et présentent une autre style de séparation de cycles que nous n'avons pas encore observé, soit la séparation par voix. Les deux instruments sont dans la même octave et homophoniques. Après la prochaine phrase au choral qui reste dans sa disposition du deuxième temps de la mesure 99 au deuxième temps de la mesure 101, la réponse du plan de trémolo et de *pizzicato* à partir de la mesure 103 est entièrement en cycle de *si* bémol. À la mesure 105, le choral reprend en cycle de *si* bémol 2 et, conformément à la logique de disposition par octaves, *la* 3. Une virgule de la phrase en choral à la mesure 107 est suivie par le plan de flûte et de clarinette, toujours en cycles séparés par voix : la clarinette en *si* bémol et la flûte en *la* qui s'étend vers *la* bémol. Après le point final du choral à la mesure 110, le plan des trémolos et *depizzicatos* répond toujours dans son cycle de *si* bémol partagé par la clarinette solo qui démarre la prochaine phrase du choral. Au retour du choral à sa disposition initiale de *si* 2 et de *la* dièse 3 à la mesure 111, des trémolos apparaissent dans l'aigu aux violons comme extensions plutôt libres de la disposition du choral. Le premier cycle de ce nouveau plan est sur *la*. Ensuite, les violons 1 et 2 forment un accord sur *si* bémol 5 et *la* 6.

Un autre style de répartition que j'ai commencé à explorer est par voix. C'est une situation dans laquelle des voix individuelles fonctionnent selon des rapports modaux constants, peu importe les registres. Jusqu'à maintenant, j'ai démontré mon travail avec des textures homophoniques munies de séparations entre une voix individuelle et une ou plusieurs autres voix. Nous avons vu dans le passage de *Miške Pavandenyje* que nous venons de traiter que le plan de la flûte et de la clarinette fonctionnent selon cette logique. Nous pouvons également en trouver de brefs exemples dans *Krumine Svetaine*.

À la figure 2.1.2.5., nous pouvons voir que tous les instruments du choral sont en *mi*, sauf le bugle qui est en *ré*. Mes intentions étaient de créer des rapports intervalliques particuliers entre le bugle et le reste de l'harmonie en contrôlant l'échelle du bugle pour obtenir ces rapports. Par exemple, au bugle, c'est à cause du *fa* dièse appartenant au cycle de *mi* que j'ai pu construire une composante à accord de neuvième suspendue à partir de *si* en bas au début de la mesure 12. C'est grâce au *sol* dièse du cycle sur *mi* au trombone 2 que j'ai pu construire une composante d'accord

de quarte suspendue pour harmoniser le *ré* dièse au bugle à la fin de la mesure 11. Non moins important, toutefois, est que les répartitions alternatives servent très bien à la reproduction des thèmes à différents endroits de la gamme tout en conservant le même son harmonique. Cependant, c'est un outil qui peut être quasiment indistinguable d'une séparation par plans dans une situation plus contrapuntique, comme aux mesures 146 à 148. La basse est en *mi* et l'euphonium et le bugle (chacun dans son propre plan) sont en *ré*.

Fig. 2.3.2. *Selon nos bruants chanteurs*, mes. 138-151

Il y a une séparation par voix à plus long terme dans la figure 2.3.2, extrait de *Selon nos bruants chanteurs*. Tout les instruments commencent dans une disposition ordinaire, mais nous remarquons plus tard que le rythme d'évolution des voix inférieures et celui de xylophone 2 ne se suivent pas même lorsqu'ils se rencontrent à la même octave. L'extrait débute à la norme avec les instruments harmoniques (marimba 1 et tous les vibraphones) en cycle de *ré* 3, *si* 3 et *sol* dièse 4 avec un *ré* 2 sous-entendu à l'extrémité grave. La voix supérieure du xylophone 2 commence en cycles de *sol* dièse 4 et *fa* 5. Cela démontre définitivement qu'il s'agit d'une séparation par voix est la mesure 144 dans laquelle arrive un chevauchement entre *do* dièse 4 du xylophone qui est en *sol* dièse 4 et un *do* 5 du vibraphone 1 qui est en *si* 4 à ce moment. Cette

séparation par voix hérite d'une certaine hétérogénéité dans le discours du choral : une indépendance harmonique entre la mélodie polarisante dans l'aigu et son harmonisation plus chromatique dans le grave. Nous nous rendons compte également que tous les emprunts modaux jusqu'à la mesure 148 se déroulent aux voix du bas. La mélodie au xylophone 2 ne module pas, mais fait deux emprunts modaux à *sol* 5, notamment à la mesure 147 et comme appoggiature chromatique à la mesure 149. Aucun d'eux ne pose un impact polarisant. Ce qui distingue cet exemple parmi tant d'autres que nous avons cités est que la zone stable est à l'aigu. Une mélodie aussi ancrée dans un cycle particulier nécessite un déroulement harmonique changeant pour garder l'aspect polymodal du multicyclisme, ce qui est le cas avec le compartiment juste en dessous à la fin de la quatrième octave. Il y a aussi une certaine hiérarchie de stabilité comme dans une répartition en ordre ascendant par octave. Le vibraphone 1 module de *sol* dièse 4 à *si* 4 à la mesure 142, revient à *sol* dièse à la mesure 145, emprunte un *do* 5 à la mesure 147 posant un impacte sur l'élan harmonique et un *si* bémol à la mesure 151 cette fois sans impact dans l'harmonie. Au cycle de *si* 3, il y a 5 emprunts modaux exerçant des influences notables au cheminement harmonique. Ils sont tous au vibraphone 2 : un à la mesure 139 (*do* dièse 4), un à la mesure 142 de deux notes à la fois (*do* dièse 4 et *ré* dièse 4), encore un à la mesure 145 des mêmes deux notes et quatre accords de suite, un à la mesure 146 (*do* dièse 4) qui est assez bref mais sert à la résolution d'une appoggiature, puis enfin un qui dure toute la mesure 149 (deux *do* dièses 4) que nous pouvons qualifier de modulation.

Outre les situations des mélanges de répartitions, il y a des occasions où les frontières entre les catégories des répartitions se brouillent par moments. Il y a déjà certaines qualités qui sont permutées entre plusieurs styles de séparation. Il est notable que les plans dans une texture sont souvent séparés par des registres. Ainsi, deux différents cycles commençant des registres à part peuvent finir par faire partie d'un même registre. C'est seulement alors que nous pouvons savoir s'il s'agit d'une répartition par octaves ou par plans. Enfin, les voix dans un contrepoint peuvent être aussi des plans distinctes. Il est donc normal qu'il y ait des zones grises entre les styles de séparations des cycles modaux.

3. Explorations hors-modes

3.1. Musique intervallique

Même si les modes multicycliques sont à la base de mes explorations, ils ne résument pas toutes les démarches en lien avec mon esthétique personnelle. Plusieurs outils alternatifs en lien avec les intervalles ont commencé à m'intéresser en lien avec mon travail sur la modalité multicyclique, soit la musique de nature purement intervallique et la musique cellulaire. L'enjeu principal consiste à allier tous ces dispositifs afin de développer un langage cohérent. Si je dois avoir recours à un certain procédé purement musical sans qu'il ne se rattache à une technique particulière, je peux le justifier en utilisant la modalité, les intervalles purs et la musique cellulaire à différents moments. De surcroît, j'essaie de les employer ensemble pour produire des gestes plus composites qui seraient utiles, par exemple, dans des stratifications ou autres situations de multiples plans. À travers cette démarche, le point de départ est toujours la modalité.

L'harmonie intervallique se mélange très bien avec les modes surtout parce que les deux partagent une origine commune, soit une recherche de combinaisons particulières d'intervalles. L'unique différence est que les modes comportent une disposition systématique d'intervalles bien au-delà de choix de leurs quantités. Même dans le cas d'une modalité souple, le fait que l'on manipule des degrés de gammes plutôt que simplement des intervalles engendre des limites, dont le but du multicyclisme. Il y a deux situations dans lesquelles j'emploie des procédés intervalliques derrière lesquels se dissimulent des intentions quelque peu différentes. Dans un contexte où prédominent les modes, l'harmonie intervallique est un dispositif à considérer lorsque l'on vise à employer des combinaisons de hauteurs pouvant être propres au mode, mais à des zones d'une échelle où leur emploi est impossible avec les limites prescrites. D'autre part, il y a aussi des sections occasionnelles dont le matériau provient uniquement des combinaisons d'intervalles qui ne sont pas issues des structures plus larges.

Figure 3.1.1 shows the musical score for measures 18-21 of *Miške Pavandenyje*. The score is written for a full orchestra. The instruments and their parts are: Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), Cor (Trumpet), Bassoon (Bsn.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Alto (A.), Viola (Ve.), and Cello (Cb.). The music is in 4/4 time. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The Cor part is the central focus, playing a melodic line that is supported by the other instruments. The Violin 1 part has a complex rhythmic pattern with many accidentals. The Bassoon part has a melodic line with a trill. The Cello part has a simple harmonic line.

Figure 3.1.1 shows the musical score for measures 22-24 of *Miške Pavandenyje*. The score is written for a full orchestra. The instruments and their parts are: Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), Cor (Trumpet), Bassoon (Bsn.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Alto (A.), Viola (Ve.), and Cello (Cb.). The music is in 4/4 time. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). The Cor part is the central focus, playing a melodic line that is supported by the other instruments. The Violin 1 part has a complex rhythmic pattern with many accidentals. The Bassoon part has a melodic line with a trill. The Cello part has a simple harmonic line.

Figure 3.1.1. *Miške Pavandenyje*, mesures 18-24

Dans la figure 3.1.1., le cor constitue le plan principal. Il se trouve en inclusion entre deux plans harmoniques, soit un plan modal dans l'aigu aux violons et à la clarinette et un autre intervallique en bas, aux autres cordes et au basson. Remarquons que le plan intervallique préserve plusieurs traits du mode prépondérant dans la section, soit le mode 2 altéré. Au violoncelle et à l'alto, nous pouvons constater une composante d'accord de quarte suspendue

suivi d'un cluster diatonique dont une note est en dissonance avec le *ré* dièse de la contrebasse. Au deuxième temps de la mesure 23, il y a une composante harmonique de triton et de tierce majeure au premier accord. C'est une composante récurrente dans plusieurs exemples que nous avons pu observer dans le chapitre sur le mode 2 altéré. Également dans l'intervention harmonique, nous pouvons observer deux apparitions de la cellule [025] à la mesure 24 avec les notes *mi*, *fa* dièse et *la* à toutes les cordes graves, puis *fa* dièse, *sol* dièse et *si* au violoncelle, à l'alto et au violon 2. La parenté avec le mode est un élément capital à considérer si nous voulons rester dans la même zone harmonique tout en utilisant des dispositifs variés. Nous pouvons confirmer l'impossibilité d'interpréter ce passage selon le mode 3 altéré dès le premier extrait. La présence des notes *do* dièse, *ré*, *ré* dièse, *sol* et *la* nous démontre que l'accompagnement ne pourrait se classer ni dans un cycle de *ré*, ni de *do* dièse dû à la présence d'un *ré* dièse, ni sur *do* dû à la présence d'un *ré*, ni de *mi* bémol puisqu'il y a un *fa*. Alors, que ce soit la modalité, la musique intervallique ou la musique cellulaire, tous les dispositifs me servent à un langage prédéterminé en préservant son intégrité, mais aussi sa souplesse.

Il est également possible dans un environnement modal d'avoir de l'harmonie intervallique déguisée en cycle de l'échelle. C'est un dispositif assez courant dans les stratifications, situations dans lesquelles des sonorités disparates à l'échelle modale représentent la norme contrairement à la situation discutée ci-dessus. Les plans finissent par avoir une symbiose malgré leurs différences. Le cycle fictif donne une nouvelle signification au plan modal en l'harmonisant ou, au contraire, en se servant du matériau qui est harmonisé. C'est un dispositif théâtral de mon esthétique destiné à donner une impression de pluralité unie. Un tel dispositif fonctionne pour illustrer plusieurs réalités parallèles, une paranormalité, un délire, une rêverie ou une simple multiplicité d'évènements dans un avant-scène.

Figure 3.1.2. Miške Pavandenyje, mesures 179-191

Deux plans dans un tel rapport sont souvent une partie d'un microcosme de plusieurs plans, comme dans l'exemple de la figure 3.1.2. Ce passage est en effet une stratification et plusieurs dispositifs y sont en usage. La contrebasse est en mode par tons à bémol 2 en *do* alternant avec *la*. Le plan de cor, basson et clarinette est intervallique et donne une nouvelle signification à la ligne de la contrebasse. Ils jouent en harmonie de secondes et intervalles parfaits en alternance de tierces et d'intervalles parfaits. Le dialogue entre le hautbois et le violoncelle est constitué de chants des virées mélodieux, espèce d'oiseaux qui est a priori impossible ou du moins difficile

de mettre en mode quelconque dû à sa complexité. L'alto, en *pizzicato* comme la contrebasse, bifurque entre une modalité et une musique intervallique pure. À la mesure 180, sa ligne est modale en mode par tons bémol 2 et en cycle de *do*. Dès la mesure 184, elle est intervallique et peu commune au mode, donc fidèle à l'esprit d'une stratification. Puis, l'alto revient à la modalité à la mesure 187. Le cycle est encore une fois en mode par tons bémol 2 dans une mini-échelle en *do* 4 et *mi* bémol 3 (notons le *la* bémol 3). Ensuite, il est en mode altéré en *si* bémol à la mesure 189, nous annonçant la section C-prime. Le violon 1, dont la ligne est intervallique, nous livre plusieurs attributs du mode 2 altéré dont la section précédente est centrée : diatonisme mixte, une cellule de classe de hauteurs de [0263] à la mesure 183, un arpège d'une cellule de [025] à la mesure 187.

3.2. Harmonie cellulaire

Par extension à la musique intervallique, la technique de cellules est un autre dispositif faisant partie de mon langage. Il est possible de faire plusieurs parallèles entre mon emploi de cette technique et celui de la musique intervallique, notamment dans les choix de cellule par rapport au déroulement modal. La cellule est ici traitée comme l'agencement de quelques intervalles devenant la source du discours. L'intervalle est traité au sens large d'une classe d'intervalles. Ceci se compare directement avec la musique sérielle, dans laquelle une hauteur est en vérité une classe de hauteurs. Dans cette logique, une seconde mineure est traitée de la même façon qu'une neuvième mineure ou qu'une seizième mineure, et pareillement pour les autres intervalles. Nous pouvons voir ceci dans la figure 3.2.1., présentant un extrait de *Miške Pavandenyje*.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Miške Pavandenyje' by Miške Pavandenyje, covering measures 54 to 64. The score is arranged in two systems. The first system (measures 54-64) includes parts for Flute (Fl.), Horns (Htb.), Clarinet (Cl.), Cor, Bassoon (Bsn.), Violins 1 (Vln. 1), Violins 2 (Vln. 2), Alto (A.), Viola (Vc.), and Cello/Double Bass (Cb.). The second system (measures 65-74) includes parts for Flute (Fl.), Horns (Htb.), Clarinet (Cl.), Cor, Bassoon (Bsn.), Violins 1 (Vln. 1), Violins 2 (Vln. 2), Alto (A.), Viola (Vc.), and Cello/Double Bass (Cb.). The music is in 4/4 time and features various dynamics such as *mp*, *mf*, *p*, *pp*, and *f*. There are also markings for 'con sord' and 'senza sord'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents.

Fig. 3.2.1. *Miške Pavandenyje*, mesures 54 à 64

Déjà au premier accord à la contrebasse, au violoncelle, à l'alto, au basson, au cor et à la clarinette, il y a deux unités en classes de hauteurs [025]. Cette cellule sera la seule en usage dans toute cette section. Une unité intégrale commence sur *fa* dièse, mais il y a aussi une unité

inversée sur *sol* dièse. Le *do* dièse à la contrebasse qui complète cette unité est une octave plus bas qu'à la forme initiale de la cellule inversée. Le deuxième accord à la fin de la mesure 55 comprend trois unités avec des notes communes. Une est dans sa forme intégrale sur *do*, ses premières composantes étant à l'octave 4 et la dernière, *fa*, à l'octave 3. Une autre cellule se forme sur le même *ré* 4 dont les autres composantes se trouvent à la troisième octave, soit les notes *fa* et *sol*. Enfin, le hautbois complète une troisième unité intégrale avec les notes *la*, *si* et *ré*. Une cellule peut donc se disposer à travers un vaste ambitus sur plusieurs octaves. D'autres répliques de la cellule peuvent se former avec des composantes plus rapprochées pour produire une inclusion d'une cellule dans une autre. C'est exactement ce qui se déroule à la fin de la mesure 58 et au début de la mesure 59. Il y a déjà au moins deux unités dans le grave, soit une intégrale sur *sol* dièse et une inversée sur *do* dièse. Pourtant, il y a une troisième unité inversée dont le *mi*3 au basson fait partie et dont les autres composantes sont à la cinquième octave chez le hautbois. Un moment de musique cellulaire peut alors contenir une panoplie de formes de la cellule qui s'intercalent ensemble.

En regardant le déroulement horizontal de certaines voix, nous pouvons percevoir encore de nouvelles unités d'une cellule. Par exemple, à l'accord à la fin de la mesure 55, nous n'avons pas mentionné que le cor passe du cycle *sol* 3 à *si bémol* 3 comme partie de l'accord du début de la mesure 57. Ceci produit une nouvelle unité avec le *fa* au violoncelle de l'accord que nous venons de quitter. Il n'est pourtant pas nécessaire que le prochain accord soit une combinaison d'unités cellulaires complètes, *fa*, *sol* et *si bémol* et *sol*, *si bémol* et *do* étant déjà des unités complètes. Par contre, il est normal que les cellules se morcellent entre plusieurs accords et qu'un accord ne tienne seulement qu'un fragment d'une cellule venant avant ou après. La seule explication d'une note d'apparence étrangère, donc, se cache dans la succession horizontale des notes faisant partie de ces accords. Tel est le cas à mesure 70 de la figure 3.2.2. Pour expliquer le *fa* dièse et le *sol* dièse de la mesure 71 au violoncelle, à l'alto et au violon 2 en combinaison avec le *fa* à la contrebasse, il faut regarder l'accord précédent qui contient un *ré* dièse à la contrebasse. Quant au *fa*, le hautbois complète une cellule renversée pendant que la contrebasse le tient, complétant la cellule de *fa*, *la* bémol et *si* bémol.

Fig. 3.2.2. *Miške Pavandenyje*, mesures 64 à 72

La musique cellulaire telle que je l'emploie possède certaines ressources permettant d'assouplir sa nature a priori rigide. Il est vrai que l'harmonie cellulaire que nous connaissons doit se constituer seulement de matériaux issus de la cellule en usage. Pourtant, les mélodies cellulaires dans mon œuvre peuvent avoir des notes auxiliaires, que ce soit des notes de passage, des échappés ou des broderies. Toujours dans le même extrait, observons de plus près la mélodie du hautbois. Le premier motif au début de l'extrait contient une unité cellulaire : *ré, mi* et *sol* (ordre d'apparition : *mi, sol* et *ré*). Ceci n'est que le squelette du vrai motif, qui contient aussi une note de passage entre le *mi* et le *sol*. Ensuite, tout est absolument cellulaire chez le hautbois jusqu'à une autre note de passage à la mesure 59. Il y a une unité cellulaire dont le hautbois donne deux notes, soit *fa* dièse et *ré* dièse. Le *do* dièse au cor complète une unité intégrale sur *do* dièse. Entre les deux notes du hautbois, il y a un *fa* qui est la note de passage. Pourtant, ce *fa* finit aussi par donner naissance à une autre réplique de la cellule sur *ré* entièrement au hautbois, inversée cette fois-ci, avec les notes *ré, fa* et *sol*. À la mesure 69, il y a une unité jouée au basson approchée par

une appoggiature chromatique, dispositif souvent utilisé aussi dans mes modes⁸. L'appoggiature est un *fa* qui approche un *mi*, composante d'une unité intégrale sur *ré* entièrement au basson. D'autre part, nous pouvons analyser cet évènement comme deux cellules réorganisées simultanément : une inversée sur *ré* mentionnée déjà et une intégrale également sur *ré* qui comprend ce même *mi* (*ré*, *mi* et *sol*). Ces types de gestes contribuent à une diversité motivique dans une musique qui continue d'être influencée par la cellule traitée.

J'emploie également dans ma musique cellulaire plusieurs outils destinés à générer des couleurs supplémentaires. Pendant que la majorité des instruments dans notre première figure participent à un développement cellulaire, la clarinette agit plutôt comme un élément de coloration. Il est important d'observer qu'elle reste toujours au-dessus des autres instruments harmoniques, fournissant une couche supplémentaire sur la base harmonique en dessous. Ceci nous renvoie à certains dispositifs intervalliques que j'utilise parfois dans mes idiomes modaux, notamment les chainons intervalliques. Le long des premières cinq mesures de la figure 3.2.2., la clarinette joue des trilles et de petites figures chromatiques qui ne sont pas cellulaires. Pendant le deuxième accord à la fin de la mesure 55, la clarinette effectue même un bref geste diatonique non cellulaire (*ré*, *fa* dièse, *sol* dièse et *mi*). Il reste toujours que ce sont des colorations supplémentaires dans une musique généralement cellulaire. À la mesure 57, la clarinette quitte la note *mi* pour un *fa* puis effectue une réplique de la cellule sur *do* dièse. Enfin, elle trille sur la dernière note de la cellule. La clarinette donc bifurque entre un rôle de participante dans le discours cellulaire et de génératrice de textures.

Je me permets également de faire des oscillations même dans une tapisserie harmonique pour produire une texture vibrante. À la mesure 60, l'alto tourne autour de la note *mi* qui fait partie d'une cellule, alternant la note avec un bref trille sur *fa* dièse. Le même geste peut également être observable à la figure 3.2.2. à la contrebasse. Finalement, lors d'une installation d'une plage harmonique comme entre les mesures 65 et 68 de cette figure, il est possible de jouer avec l'ordre d'apparition des composantes de différentes cellules. Par exemple, la contrebasse dans cette partie de la figure joue un *mi* 2 isolé. Avant que la cellule se complète à la clarinette (*sol* 4 et *la* 4), déjà une autre cellule commence à se manifester au violoncelle et au basson avec *do* dièse 3 et *ré* dièse 3. Cette deuxième unité est complétée au cor grâce au *do* 4 et avant

⁸ Voir le volet 2.2. sur l'évolution d'une échelle modale

l'apparition de la clarinette qui complète l'autre cellule sur *mi*. Il s'agit donc d'un déphasage de deux évènements cellulaires simultanés.

Fig. 3.2.3. *Miške Pavandenyje*, mesures 73 à 76

Tout comme l'harmonie intervallique, la musique cellulaire peut côtoyer d'autres modes par parenté intervallique simultanément ou par juxtaposition horizontale. *Miške Pavandenyje* en contient plusieurs exemples. Dès la mesure 75, il y a une division des dispositifs employés par registres. Le médium grave est cellulaire. Des composantes harmoniques cellulaires sont plaquées au basson, au cor et à la clarinette. Pendant ce temps, le violon joue en mode 3 altéré sur *do* dièse et la contrebasse en mode 3 altéré sur *ré*. La mélodie au violon 1 commence diatoniquement. Ensuite, la tierce majeure avec *fa* et *la* qui se résout sur *sol* dièse semble être une réplique de la cellule sur *mi* bémol, mais avec une appoggiature chromatique avant la note finale de *sol* dièse. Les appoggiatures chromatiques ainsi que les notes de passages et broderies ne sont pas étrangères à mon système de musique cellulaire. Le cœur du contraste est au sommet de la mélodie à la mesure 74 où il y a la chute d'une septième majeure. La basse donne une nouvelle

signification aux blocs cellulaires du milieu par moyens des rapports de dissonances avec ceux-ci. Quant au plan cellulaire du centre, il commence à altérer la cellule dès la mesure 74 où la tierce est devenue majeure. Le dernier accord du passage contient encore une autre phase de manipulation, où cette tierce devient une autre seconde.

À ce moment de la pièce, tout ce qui est proprement cellulaire se trouve à la flûte. Nous sommes en mode 3 altéré même après la terminaison de sa ligne, observable à la figure 3.2.4. Outre une juxtaposition verticale de plusieurs dispositifs, cet exemple illustre donc aussi une juxtaposition horizontale. Le fait que nous sommes en mode 3 altéré dès la mesure 76 est signalé par une tenue d'une tierce majeure aux cordes graves.

The image shows a musical score for measures 76 to 80. The instruments listed are Flute (Fl.), Horns (Htb.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor), Bassoon (Bsn.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (A.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is in 4/4 time. The Flute part begins at measure 76 with a piano (p) dynamic and a triplet of eighth notes. The Horns part has a triplet of eighth notes starting at measure 78. The Clarinet part has a sustained note. The Cor Anglais part has a sustained note. The Bassoon part has a sustained note. The Violin 1 part has a triplet of eighth notes starting at measure 78. The Violin 2 part has a piano (p) dynamic and a triplet of eighth notes starting at measure 78. The Viola part has a sustained note. The Violoncello part has a sustained note. The Contrabasso part has a sustained note. The score is marked with 'senza sord.' and 'p'.

Fig. 3.2.4. *Miške Pavandenyje*, mesures 76 à 80

Un autre exemple qui est purement une juxtaposition horizontale est illustré à la figure 3.2.5. Nous pouvons y voir la dernière phrase de la première section qui s'étend jusqu'à la mesure 45, une brève section transitoire des mesures 46 à 53, puis la première mesure de la section cellulaire que nous avons vue pour le traitement des cellules à la mesure 54. Nous pouvons observer à la plage modale des combinaisons de hauteurs correspondant à notre cellule. Il y a une combinaison de *si* bémol à la mélodie du cor déjà à la mesure 35, une forme inversée sur *sol* aux cordes graves à la mesure 41 et une forme intégrale sur *sol* au cor au deuxième temps de la mesure 41. Enfin, l'abondance en secondes majeures et tierces mineures hors de la cellule donne une sonorité similaire à celle de l'harmonie cellulaire. La section transitoire est particulière puisqu'elle est intervallique. Les composantes de cette éventuelle cellule continuent à abonder parmi d'autres gestes. Ceci nous mène donc à considérer que la musique intervallique peut servir de gradation entre la musique modale et la musique cellulaire.

Fig. 3.2.5. *Miške Pavandenyje*, mesures 39 à 54 (voir la suite à la page suivante)

Fig. 3.2.5. Miške Pavandenyje, mesures 39 à 54 (suite)

3.3. Intégrations des musiques folkloriques des Balkans

Un autre axe de recherche que j'ai développé au courant de ma maîtrise est l'intégration d'éléments de musiques traditionnelles balkaniques. Plutôt que de faire des collages polystylistiques, mon intérêt a été de créer des alliances organiques pour créer un tout, trouvant des points de liaison ou de symbiose avec mon esthétique de base intervallique. Dans mon œuvre *Kruminë Svetainė*, certaines sources d'inspirations proviennent de la musique folklorique des pays ex-yougoslaves, surtout leurs ensembles de cuivres appelé *trubačis*. Dans tous les scénarios, les couleurs balkaniques participent comme des surcouches harmoniques ou coloristiques dans un encadrement d'un idiome intervallique habituel de mon langage. Dans ce cas, il s'agit d'une harmonie en intervalles parfaits enrichis comme dans mon mode en accords de quartes suspendues. Dans ce cadrage intervallique, nous pouvons catégoriser la mise-en-œuvre des points de liaisons dans deux démarches distinctes. Il y a d'abord l'emploi de recettes qui sont entièrement issues de la tradition et qui peuvent alimenter un style moderne, mais il y a aussi des

agencements de couleurs connues, mais ordonnées autrement pour susciter de nouvelles sonorités. Pour le premier scénario, nous pouvons observer figure 3.3.1.

The image shows a musical score for three trombones (Tbn. 1, 2, and 3) in measures 90-92. The music is written in bass clef with a key signature of one flat. The first staff (Tbn. 1) has a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second staff (Tbn. 2) has a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The third staff (Tbn. 3) has a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Dynamic markings of 'mf' are present in the first two staves.

Fig. 3.3.1. *Kruminè Svetainè*, trombones, mes. 90-92

Les trombones font appel à une récurrence assez fréquente dans la musique ex-yougoslave où la mélodie navigue entre des sous-pôles mineurs ou majeurs séparés par des quarts. Il y a ici trois sous-pôles, soit *mi* majeur variable, *la* variable et *ré* dorien à dièse 4. Cette disposition de sous-pôles nous donne une juxtaposition d'une neuvième mineure comme au mode phrygien à bécarré 3 et la sixième majeure myxolydienne. Le sixième degré en bas est à la fin bémolisé, aussi selon la tradition. Tous ces éléments apportent de nouvelles couleurs pour renouveler mon monde sonore.

The image shows a musical score for a brass section in measures 99-102. The music is written in treble clef with a key signature of one flat. The instruments are Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Bugle, Cor, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Euph., and Tba. The score features various melodic lines with slurs and dynamic markings of 'mf' and 'f'.

Fig. 3.3.2. *Kruminè Svetainè*, mes. 99-102

Un exemple du deuxième cas où on juxtapose des éléments connus d'une façon inusitée est à la figure 3.3.2 où la mélodie se déplace entre quatre sous-pôles par quarts. On saute entre deux extrêmes de la disposition suivante (en ordre ascendant) : *ré* dièse, *sol* dièse, *do* dièse et *fa* dièse. Des aires à quatre sous-pôles ne sont pas hors des normes à la source. Ce qui est moins à la norme et le choix des modes dans les sous-pôles individuels. L'extrémité supérieure (*fa* dièse) est en mode phrygien à bécarré 3, tandis que l'extrémité grave (*mi* bémol) est ionien à bémol 6. Dans la tradition, c'est d'habitude seulement le premier sous-pôle qui est en mode phrygien à bécarré 3. C'est aussi la progression harmonique qui est moins à la norme selon la source. Après être au quatrième degré dans mon sous-pôle de *fa* dièse, je saute tout de suite à la fondamentale de *ré* dièse. Ceci manipule la ligne mélodique lui donnant une direction moins habituelle. Au lieu de descendre vers la fondamentale du sous-pôle de *fa* dièse, la mélodie aboutit à une nouvelle tierce de *ré* dièse, donc au moins deux nouvelles altérations d'un seul jet. Or, les errances multipolaires des mélodies ex-yougoslaves impliquent habituellement une altération par au moins cinq secondes.

Une autre synthèse modale fréquente qui a eu une influence importante sur *Krūminė svetainė* est une méthode de marier deux modes mineurs : phrygien et éolien. Cette alliance consiste à bécarriser le deuxième degré et le bémoliser surtout en descendant la gamme. Lorsque les deux formes du deuxième degré sont rapprochées, un chromatisme retourné se produit et ceci est surtout frappant lors des mélodies rapides. Pour donner un scénario normal, nous pouvons nous référer à un exemple de la source : *Nezirov Čoček* tel que joué par l'ensemble de Nani Ajdinovic, illustré dans figure 3.3.3.



Fig. 3.3.3. *Nezirov Čoček* (extrait), tel que joué par l'ensemble de Nani Ajdinovic

The image shows a musical score for two trumpets, labeled 'Tpt. 1' and 'Tpt. 2', spanning measures 82, 83, and 84. The music is written in treble clef. Measure 82 is in 8/8 time and features two triplet patterns. Measure 83 is in 4/4 time and continues with triplet patterns. Measure 84 is also in 4/4 time and features a more complex rhythmic pattern with multiple triplets and chromatic alterations. The notes are often beamed together, and there are various accidentals (sharps, flats, naturals) throughout the passage.

Fig. 3.3.4. *Krumine Svetaine*, trompettes, mes. 82-84

Un bref passage à *Krumine Svetaine* illustré à la fin de figure 3.3.4, les trompettes 1 et 2. Cette ligne n'est ni en phrygien ni dans une gamme fixe quelconque, mais la conduite de chaque voix est semblable que celle de la mélodie dans *Nezirov Čoček*. Le *la* à la deuxième trompette est bécarre jusqu'à la descente vers *fa* où il devient bémol. Parallèlement, le *do* dièse à la trompette 1 qui double son voisin devient bécarre quand on descend vers *si* bémol. Outre ce chromatisme retourné, ce passage dans sa totalité possède plusieurs attributs propres surtout aux ensembles de cuivres serbes et macédoniens, soit des altérations de notes dans plusieurs endroits de la gamme dans des situations inusitées, surtout lors de doublures des mélodies par tierces. Les juxtapositions des mêmes degrés avec différentes altérations donnent l'impression d'une errance entre plusieurs modes au lieu d'un mode particulier. La dernière mesure contient une juxtaposition de deux tierces majeures une tierce mineure à part : *la* avec *do* dièse puis *do* avec *mi*. L'origine de ce geste se situe dans les tendances des *trubačis* de mélanger les formes mineures et majeures des intervalles clés. Ce qui est moins normal dans le passage de mon œuvre est la rapidité d'altérations et de réaltérations. Pour donner un exemple de comparaison, citons un exemple de la source, soit *Žikino Kolo*, tel qu'interprété par les *trubačis* de Milan Nikolić, inclus dans figure 3.3.5.

Fig. 3.3.5. *Žikino Kolo* (extrait), tel que joué par les *trubačis* de Milan Nikolić

Dans l'extrait, à partir de la mesure 19 jusqu'à la fin, les deux voix semblent jouer en différents modes : la mélodie en dessous en phrygien et celle du dessus en ionien ou en myxolydien (le septième degré n'est pas touché par cette voix).

Revenant à la figure 3.3.4. de *Krūminė Svetainė*, nous pouvons observer un autre phénomène d'irrégularités provenant des *trubačis*: un échange de rôle de la mélodie et la doublure. Les deux brefs motifs en deux modes et doublures différentes pour chacun. Le premier motif est en *do* dièse majeur à bémol 6 et c'est la trompette 1 qui est doublée par le bas. Le deuxième motif est en *mi* phrygien avec la trompette 2 qui est doublée par la trompette 1 par en haut. Ce qui distingue mon emploi de cet outil est encore une fois la rapidité de l'échange de voie qui donne le résultat de ne pas être centré sur un mode, mais plutôt une juxtaposition des couleurs modales. On commence avec une mélodie doublée par en bas dans une polarité qui peut être en *fa* mineur ou en *si* majeur (il n'y a pas d'accompagnement harmonisateur). À la mesure 5, où les *la* bécarre commencent à apparaître à la voix supérieure, l'échange de voix se déroule : la voix du dessous devient la mélodie.

Outre les couleurs modales, les rythmes balkaniques ont aussi été une influence marquante dans *Krūminė svetainė*. Toute la deuxième section de la pièce est une séquence de rythmes

balkaniques avec d'occasionnelles ruptures. J'ai utilisé ces rythmes comme des outils générateurs d'énergie, de propulsion et de théâtralité. Les différents passages rythmiques sont délimités en plages un peu comme à la façon de Stravinsky dans ses ballets. À certaines occasions, plusieurs autres éléments évoluent avec les rythmes : les nuances, l'orchestration, le caractère harmonique et le contenu intervallique ou modal. Avec de telles délimitations, plusieurs aspects de ma conception se réalisent, dont des dialogues ainsi que des changements de paysage et de phases de déroulement.

Fig. 3.3.6. *Kruminè Svetainè*, trompettes, mes. 45-50

Par exemple, au début de la section illustrée à figure 3.3.6., il y a deux plages avec chacune sa formule rythmique. Les deux sont du type *Čoček*, sorte de danse en mètre de 4/4 fort répandue en Serbie du Sud ainsi qu'en Macédoine et certaines régions de la Bulgarie. Les formules rythmiques de cocceci comprennent 8 doubles-croches. Comme dans tous les rythmes balkaniques, ces groupements sont munis des temps forts qui sont obligatoirement battus et de temps faibles qui peuvent, mais ne sont pas obligés d'être battus. La première plage, qui s'étend de la mesure 45 à 46, a une formule de division de 3-2-3 exprimée en une croche pointée, deux croches, puis une double-croche. L'exemple contient deux plans. Le principal est au bugle en mode phrygien. L'accompagnement est totalement en intervalles larges comme il est courant dans le mode en accords de quarts suspendues. Le plan d'accompagnement se distingue aussi par une homorythmie. La plage qui commence à la mesure 47, elle, est hétérogène. Les unités de deux noires au tuba sont divisées en 3-3-2 et exprimées avec plus d'espacement qu'à la dernière

4. Analyse conceptuelle des œuvres individuelles

Dans ce dernier chapitre, nous aborderons la forme de chacune de mes œuvres incluses en annexe et en se concentrant sur la conception extramusicale qui les ont déterminées. Un objectif que je me suis donné pour ma maîtrise a été de jouer davantage avec la forme, notamment de me défaire du modèle que je suivais inconsciemment dans mes œuvres antérieures, soit deux grands groupes thématiques suivis d'une reprise résumant les thèmes du morceau. Nous verrons que toutes mes œuvres ci-annexées possèdent des structures contrastantes, une variété dans la dimension de leurs sections, et par occasion des brouillements des frontières intersectionnelles. J'ai aussi remis en question l'application stricte de la règle d'encadrer tous les thèmes dans des groupes respectifs. Ceci résulte en des sections hybrides munies de thèmes de plusieurs groupes précédents dans une nouvelle texture et des thèmes qui n'ont pas d'appartenance à un groupe plutôt qu'à d'autres. Tout cela se ramène à ma conception quasiprogrammatique qui en est le véhicule principal. Les formes de mes œuvres suivent des trajectoires de promenades parmi des paysages ou des zones de déroulement ainsi que des séries d'évènements qui impliquent des arrivées et des retours des personnages dans un lieu donné. Tous les évènements peuvent se résumer soit à un commencement ou à une reprise d'une section formelle. Dans cet ordre d'idée, la variation d'une durée de sections devient obligatoire. Après tout, les durées des évènements selon leur contexte ne sont jamais pareilles. Les visites dans de multiples paysages ou zones de déroulement lors d'une promenade n'ont jamais la même durée de temps. Ainsi, en analysant les œuvres en ordre chronologique, nous toucherons à plusieurs éléments harmoniques, mélodiques, rythmiques, et texturaux qui ont une influence marquante sur l'imagerie multisensorielle.

4.1. Miške Pavandenyje

Miške Pavandenyje est un exemple typique de ma conception théâtrale de la forme. J'ai composé cette œuvre en méditant sur mes souvenirs au bord du fleuve proche de ma résidence à LaSalle en banlieue de Montréal ainsi que les bords des marais du Parc-nature de L'Île-Bizard, situé au

nord-ouest de Montréal. Une bonne partie de ces harmonies, mélodies et textures musicales contenues dans ce morceau sont les traductions en sonorité musicale de mon imagination stimulée par ces souvenirs. Ce n'est toutefois pas une traduction directe, détail à détail de mes expériences, mais plutôt le fruit d'inspirations venant de là et qui raniment, à leur tour, d'autres souvenirs semblables. Chaque groupe thématique constitue un paysage ou une série d'évènements. Les créatures qui occupent le paysage dans les nombreux dialogues sont représentées par des instruments ou par des combinaisons d'instruments. Il y a également des évocations d'évolutions du fond sonore du lieu qui est souvent en flux, surtout avec les froissements de verdure, une créature en mouvement ou des bruits de passages. La structure de la pièce est A, B, C, A, D, C et B. Outre la nouveauté de l'ordre des groupes, les dimensions des sections sont variées. Alors que les sections A durent environ de 2 à 3 minutes ou d'entre 45 et 52 mesures (mesures 1 à 45 et 126 à 178), la section D dure environ 21-30 secondes ou 12 mesures (179 à 191).

Le premier groupe thématique se démarque par un large ambitus textural avec de l'espace variable aux différents points du registre moyen. L'imaginaire consiste à un dense boisé au bord d'un fleuve ou un marais avec tous les « personnages » à l'avant-scène⁹. L'action se déroule autour d'un personnage principal représenté par le cor. Le cor participe ici à l'atmosphère au même titre qu'une créature (je pense aux oiseaux surtout) qui se conduit en symbiose avec le reste de son environnement. Ses différentes énonciations provoquent des réactions d'autrui, pour ainsi dire stimulant le discours, et de divers froissements de végétations qui se synchronisent avec certaines réactions. Un personnage représenté par les cordes graves, la clarinette et la flûte devient l'interlocuteur principal du cor, comme nous pouvons observer, par exemple au tout début de la pièce, en exemple dans la figure 4.1.1

⁹ J'emploie le mot personnage pour désigner n'importe quelle créature vivante d'un lieu, bien que l'étymologie du mot soit le mot humanisant « personne ».

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Horn (Cor.), and Double Bass (Cb.). The score is in 4/4 time and spans measures 4 to 7. The Flute and Clarinet parts enter in measure 4 with a melody marked *mp*. The Horn part plays a rhythmic pattern marked *mf sempre*. The Double Bass part plays a bass line marked *mp* in measure 4 and *pp* in measure 7. The Flute part has a triplet in measure 5.

Fig. 4.1.1. *Miške Pavandenyje*, flûte, clarinette, cor et contrebasse, mesures 4 à 7

Cet interlocuteur équivaldrait à une créature qui émet des phrases découpées avec une riche tessiture vocale ou du moins fréquentielle, comme un oiseau de la famille des troupiales, fauvettes européennes ou certains bruants. Puisqu'il y a une certaine marge de pluralité de perception de l'aspect quasiprogrammatique dans mon esthétique, nous pouvons également considérer que la flûte et la clarinette sont le personnage et que les autres instruments sont une rafale de bruit de fond ou un chœur de personnages figurants (comme une congrégation) qui réagit ensemble. Des énonciations occasionnelles en notes rapides sont faites par le hautbois seul illustrant ce qui correspondrait à un viréo mélodieux, un oiseau fréquent aux rivages d'eaux douces nord-Américaines et dont j'admire le chant. Sa première entrée est une réponse au second personnage principal à la mesure 13. Les autres personnages secondaires sont illustrés par la flûte solo, la clarinette solo et le deuxième violon en pizzicato qui entre vers la fin de la section.

Le paysage de fond est représenté par des tenues surtout parmi les cordes à l'aigu et au moyen aigu ainsi que plusieurs gestes harmoniques qui accompagnent les mélodies. Par exemple, des secondes en rapport de dissonances dures telles qu'au début de la pièce nous livrent un parfum de terre humide que l'on peut sentir à quelques mètres d'un cours d'eau douce ainsi que certaines plantes que l'on trouve dans cet environnement. Le même parfum est évoqué par plusieurs autres dispositifs harmoniques, notamment des intervalles de tierces séparées par une quinte. Des parfums et pétales de fleurs qu'on trouve le long de la section sont évoqués par des accords avec des secondes majeures dans le moyen grave, comme nous pouvons l'observer à la figure 4.1.2.

The image shows a musical score for measures 16 of the piece 'Miške Pavandenyje'. It features three staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Alto (A.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Vln. 1 plays a single note (B-flat) with a long sustain line. Vln. 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a 'tr' (trill) marking below the staff. The Alto part starts with a rest followed by a half note (B-flat) marked with a 'p' (piano) dynamic.

Fig. 4.1.2. Miške Pavandenyje, violons et alto, mesure 16

La présence d'arbres est illustrée par des accords avec au moins une dissonance dure espacée ou lorsqu'il y a une telle dissonance entre des plans. Les deux situations se présentent aux mesures 9 à 14. Un élément particulier au plan du hautbois est qu'il produit des dissonances verticalement rapprochées avec le plan harmonique, mais le timbre est disparate et les rapports agissent donc à titre de dissonances espacées. Les sensations boisées sont favorisées aussi par des choix mélodiques du cor ainsi que son timbre et ses rapports de dissonances avec les plans qui l'harmonisent. Pour les choix mélodiques, c'est grâce au mode 2 altéré et son emploi tel que discuté au volet 2.1.3 qui y contribue, surtout pour les cellules de tierces et de secondes qu'il amène, les virements autour des tritons, les répétitions des degrés de la gamme. Les textures douces de feuillages s'illustrent surtout par des mélodies de flûtes utilisant plusieurs secondes majeures, notamment celle que nous pouvons observer à la figure 4.1.3.

The image shows a musical score for measure 24 of the piece 'Miške Pavandenyje', featuring a Flute (Fl.) part. The key signature is one flat and the time signature is 4/4. The measure starts with a rest, followed by a series of notes: a quarter note (B-flat), a quarter note (C), a quarter note (D), a quarter note (E), a quarter note (F), and a quarter note (G). A '3' (triple) marking is placed below the first three notes (B-flat, C, D). The measure ends with a half note (G).

Fig. 4.1.3. Miške Pavandenyje, flûte mesure 24

Le caractère rythmique de cette section est *ad libitum*, la seule nécessité étant que les mélodies s'alignent avec les accompagnements harmoniques. Toute la pièce est ainsi faite mis à part la

section D que nous verrons plus bas. Également, une particularité de A se voit aux figures oscillatoires des cordes comme aux mesures 16 à 18 au violon 2 et 24 à 48 au violon 1. Ces oscillations sont aléatoires, ayant un rôle harmonique et textural et non rythmique.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Miške Pavandenyje' by Miške Pavandenyje, covering measures 44 to 47. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), Cor (Cor.), Bassoon (Bsn.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (A.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The Flute part begins at measure 44 with a melodic line marked *mf* and includes fingerings 5, 3, 3. The string parts (Violins, Viola, Cello, and Double Bass) play a chromatic oscillation, with dynamics marked *pp* and 'con sord.' (con sordine). The woodwinds (Horn, Clarinet, Bassoon) and Cor play sustained notes or rests.

Fig. 4.1.4. *Miške Pavandenyje*, mesures 44 à 47

Dans la figure 4.1.4., nous pouvons observer un moment où la musique traverse une passerelle menant au prochain champ de déroulement, soit le groupe thématique B. Le long de la passerelle qui est toujours rythmiquement libre, nous rencontrons un nouveau personnage illustré par la flûte solo. Ce n'est pas le même personnage que la flûte solo à la section A parce que la morphologie est différente : des phrases assez denses en notes rapides, un peu comme le hautbois à la première section. Le fond sonore est un bruissement de végétation représenté par les cordes en sourdines et en oscillations chromatiques.

La deuxième section (voir les mesures 54 à 91) est une clairière entourée d'une riche variété d'arbres. Les rayons de soleil pénètrent bien davantage et ils sont illustrés par une alternance de l'usage de la cellule [025] et des passages en mode 3 altéré où se tissent de nombreuses superstructures harmoniques qui représentent l'ivresse produite par des invasions des rayons de soleil. L'impression d'une clarté ainsi qu'un caractère contemplatif sont assurés par les longues notes dans les mélodies ainsi que des tenues, de nombreuses secondes majeures, des cellules pentatoniques, l'usage du médium grave dans l'harmonie et les oscillations chromatiques. Les rapports de dissonances ouvertes entre les plans d'accompagnement et les instruments mélodiques assurent un caractère aussi boisé de la sonorité qu'à la section précédente.

Outre le hautbois qui démarre la conversation, les autres personnages sont tous aussi des instruments solistes : un pour la flûte, un pour la clarinette quand elle ne participe pas au plan des cordes graves, un pour le basson et un pour chacun des deux violons. Mis à part de leur rôle de coloration texturale, les oscillations de la clarinette au début s'ajoutent au tapis sonore à titre d'un murmure lointain dans l'horizon.

Fig. 4.1.5. *Miške Pavandenyje*, mesures 86 à 89

À la figure 4.1.5., nous pouvons voir l'arrivée dans la section C à la mesure 88. L'avant-scène est occupée par trois grands arbres. Or, ils sont en fait synchronisés comme dans un dialogue. Un est représenté par les cordes, le basson et le cor; le deuxième avec des feuilles plus minces par les cordes et les *pizzicati* de la contrebasse, les *pizzicati* évoquant des battements des branches rondes. Puis, le dernier, un conifère, est donné par la flûte et la clarinette. Des énonciations des personnages lointains se font entendre lors de certaines vagues de frémissements, comme à la clarinette et à la flûte dans la Fig. 4.1.6.

Fig. 4.1.6. *Miške Pavandenyje*, mesures 96 à 98

Nous revenons ensuite (mesure 126) à notre paysage du début, mais cette fois-ci avec de nouveaux personnages qui s'ajoutent. Lorsque nous y entrons grâce au trille chez les cordes aiguës évoquant l'eau douce du fleuve et les herbes hautes qui le bordent, il y a un appel-réponse en *pizzicato* entre l'alto et le violoncelle. Ces deux personnages quittent la scène quand la conférence animée par le cor commence. Sinon, un nouveau personnage primaire s'ajoute au basson qui nous fait quelques constats de propos semblables à ceux du cor. Il y a aussi un nouveau personnage figurant vers l'arrière-scène : l'alto solo. Ce dernier surgit à certains

moments et dialogue avec la clarinette qui avait une certaine place dans la section A, comme nous pouvons l'observer à la figure 4.1.7.

Fig. 4.1.7. *Miške Pavandenyje*, mesures 68 à 70

Suite à l'apparition de l'alto en *pizzicato*, nous sortons de la zone de conférence pour nous retrouver au groupe thématique D, un paysage plus spacieux. Cette zone borde, à part la zone que nous venons de quitter, la zone de trois arbres, soit le groupe C, qui d'ailleurs suivra cette section.

Dans le groupe D se déroule un dialogue entre deux viréos mélodieux : le hautbois et le violoncelle solo. Le dialogue se déroule à travers un grouillement général, une transe propulsante véhiculée par la contrebasse qui sert de base à une harmonie du trio de bois. Le violon 2 qui trouve son rang dans le défilement réagit aux gestes harmoniques du trio. L'alto en *pizzicato* que nous avons rencontré à la fin d'A-prime participe au discours à la même façon. Le trio de bois est comme une entité vivante, mais indéfinie, difficile à repérer, mais émet de clairs propos. Ensuite, nous revenons à notre maquis de section c avec les trois arbres en synchronicité de dialogue et les mêmes personnages d'arrière-scène. Le morceau se termine avec une clairière à la

mesure 215. La terminaison est un *perdendosi*, comme si on s'éloignait d'un paysage sonore en cours.

Fig. 4.1.8. *Miške Pavandenyje*, mesures 227 à 229

4.2 Selon nos bruants chanteurs

J'ai écrit *Selon nos bruants chanteurs* lors d'une résidence avec l'atelier de percussions, dans le cadre des résidences de la faculté de musique. Grâce aux timbres brillants des percussions à clavier comparable à celui de ces oiseaux, ce fut une occasion de composer une pièce proche aux sonorités du langage musical de leurs chants. Le matériau consiste des chants composés des bruants ainsi que d'autres gestes qui préservent des traits de leurs chants ou illustrent les paysages que ces oiseaux occupent habituellement. Avant de s'y plonger, parlons de la forme particulière à cette pièce.

La structure de la pièce est formée d'une section A (mesures 1 à 17), une section B (18 à 45), une section C (46 à 63) une section A-prime (64 à 104), une section D qui recycle plusieurs thèmes

d'autres sections (103 à 153), une section B-prime (154 à 179), puis une conclusion formée de quelques phrases des thèmes précédents. La nouveauté dans cette pièce est la présence des sections hybrides, c'est-à-dire des sections qui utilisent des thèmes des groupes antérieurs, mais avec une nouvelle texture. Le groupe D possède deux thèmes : un motif descendant de deux tons et tierces qui démarrent la section ainsi que le choral qui commence à la mesure 138 que l'on peut observer à la figure 4.2.1.

Fig. 4.2.1. *Selon nos bruants chanteurs*, mesures 138 à 140

Tous les autres thèmes utilisés proviennent des groupes précédents : trois du groupe B et un de la section C (son thème principal). La conclusion, que nous pouvons observer à 4.2.2., est formée de l'assemblage d'un thème de la section A (mesure 180), un de B (mesure 181 3^e temps et mesure 184 4^e temps), puis un provenant de la section C (mesure 183).

Fig. 4.2.2. *Selon nos bruants chanteurs*, mesures 180 à 184

C'est aussi la première fois que nous voyons une éliision formelle : la section D commence une mesure avant que l'A-prime termine. Ceci fait appel à la malléabilité de la frontière entre une zone de déroulement et une autre. Je parle d'une zone de déroulement plutôt que d'un paysage, car le paysage global est fixe dans cette pièce. Les délimitations formelles se reposent plutôt sur les personnages et le niveau d'énergies illustrées par plusieurs traits rythmiques.

Chaque groupe thématique contient ces propres personnages principaux, dont certains apparaissent sous forme de bruants chanteurs et d'autres surgissent sous la forme d'un thème d'une autre structure, mais qui partage des attributs parents aux bruants. Tel que l'on peut voir dans certaines figures du volet 2.1.2, les thèmes de chants de bruants chanteurs sont d'une vaste diversité, mais possèdent certains attributs récurrents. Ils sont tous des mélodies angulaires qui arpègent ou errent autour d'accords de septièmes et comprennent des combinaisons d'intervalles justes et de secondes, des accords parfaits bordés d'un large intervalle dissonant isolé, ou de traits pentatoniques et de gammes par tons. La plupart de ces éléments correspondent aussi au mode par tons à bémol 2 qui est utilisé à travers toute la pièce. La morphologie d'un thème, toutefois, comprend des fragments mélodiques conjoints séparés par des sauts et d'occasionnels changements surprenants d'altérations d'une note. La structure commence par deux à six notes répétées ou du même rythme. Il y a toujours un trémolo, figure de notes rapides ou tenues multiphoniques quelque part à l'intérieur de la phrase précédée ou suivi (selon la nature du thème) de quelques notes claires. Un bruant chanteur possède environ neuf thèmes qu'ils répètent avec des changements légers ou alternance avec un autre thème distinct, mais parent avec ce dernier par exemple, le personnage principal de la section B (voir les mesures 18 à 45) est un bruant chanteur qui emploie deux thèmes tout au long de cette section : nous découvrons le premier à la mesure 18, observable à la figure 4.2.3. Nous remarquons que ce bruant varie la conclusion de ce thème à sa seconde énonciation à la mesure 24 (voir la figure 4.2.4.).



Fig. 4.2.3. Selon nos bruants chanteurs, marimba 1, mesure 18

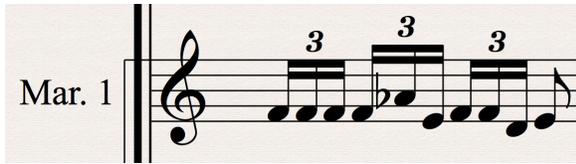


Fig. 4.2.4. *Selon nos bruants chanteurs*, marimba 1, mesure 24

Parmi les thèmes qui ne sont pas structurellement des bruants, nous pouvons citer comme exemple celui qui ouvre la pièce et qui revient à la mesure 8, toujours chez les vibraphones et le marimba. Il comprend un antécédent et un conséquent. Ce qui est parent aux bruants chanteurs est son caractère qui est de nature harmonique, comprenant des composantes en accords de septièmes, parfaits ou suspendus. Un exemple plus mélodique est le thème principal de la section C qui conserve toujours une certaine angularité et des figures par tons.

Les traits harmoniques qui sont en symbiose avec les thèmes possèdent des structures d'accords aussi fidèles au langage de l'espèce d'oiseaux. Nous pouvons observer ceci à la section C : des composantes en accords de septièmes abondent partout.

Chaque groupe thématique de ce morceau présente des cas particuliers de traitements de personnage, mais il reste que chaque motif de nature thématique peut équivaloir à un personnage. Plusieurs particularités à propos des personnages se présentent dans cette pièce. Les personnages sont exprimés parfois par des instruments, d'autres fois par des thèmes. Par exemple, le personnage qui émet notre thème d'ouverture peut être identifié puisqu'il est joué à l'un des vibraphones avec le marimba 2 et par sa morphologie, soit un accord arpégé montant de 6 doubles-croches. Sous cet égard, la formule de secondes majeures et de quarts justes à la mesure 6 (voir la figure 4.2.5.) est émise par le même personnage que le thème d'ouverture.

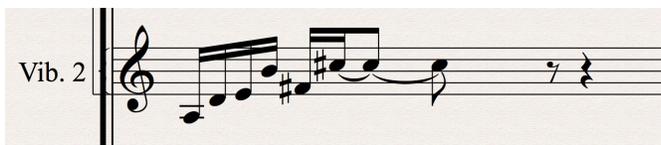


Fig. 4.2.5. *Selon nos bruants chanteurs*, vibraphone 2, mesure 6

Lorsqu'ils sont représentés par des instruments, les membres de groupes d'instruments identiques peuvent être interchangeables. Cette flexibilité est accordée pour diverses raisons, mais surtout pour éviter l'impression d'un même personnage sous prétexte qu'ils sont donnés par le même instrument. Le thème du début, par exemple, est donné vers la mesure 8 au vibraphone 1 au lieu du vibraphone 2 parce que le vibraphone 2 vient d'avoir évoqué un autre personnage : un bruant chanteur réel. En outre, une simple parenté timbrale dans l'orchestration peut illustrer un seul personnage sous plusieurs instrumentations. Par exemple, les deux thèmes qui résument le bruant qui ouvre section B est orchestré de plusieurs façons, mais il y a toujours soit le vibraphone 1 ou le glockenspiel 2. Ce qui précise la singularité du personnage ici, évidemment, est le même matériau thématique. D'autre part, nous pouvons aussi avoir plusieurs personnages évoqués par un même instrument bifurquant entre deux thèmes différents. C'est exactement le cas du glockenspiel 2 qui exprime deux bruants chanteurs en alternance : un à la mesure 4, un deuxième à la mesure 10, puis à nouveau le premier à la mesure 12.

Fig. 4.2.6. *Selon nos bruants chanteurs*, glockenspiel 1, mesures 4-5, 10-11 et 12-13

En outre, un personnage peut alterner entre deux motifs semblables et exprimer le même. Enfin, tout motif de nature thématique peut équivaloir à un personnage, qu'il soit principal ou figurant. À la figure 4.2.7., nous pouvons qualifier celui à la mesure 14 au vibraphone 2 comme un personnage figurant et non principal, car il arrive pour la première fois en arrière-plan du bruant chanteur au xylophone 1. Celui au vibraphone semble venir d'un groupe de personnages voisinant qui tout à coup surgit proche de l'avant-scène.

Fig. 4.2.7. *Selon nos bruants chanteurs*, mesures 14 à 16

Toujours à la figure 4.2.7., observons la mesure 15 où nous pouvons voir une phrase collective de plusieurs personnages indéfinis. En somme, le premier groupe thématique est une conversation entre 7 personnages, dont 4 bruants chanteurs, à l'avant-scène et d'autres activités plus lointaines qui prennent un rôle plus affirmé surtout à la fin de la section.

Quant à l'aspect rythmique, la plupart des interventions sont divisibles en croches. L'irrégularité ici, par contre, est la quantité de croches que comprennent les différentes interventions et les pauses qui sont très variées. Il y a aussi des élisions entre les interventions justement pour éviter un découpage rythmique récurrent entre des interventions. Ce qui distingue A-prime de A tout court sont des ruptures occasionnelles dans la pulsation sous-entendue dans certains passages agités. La section B est nettement plus agitée et centrée sur un personnage en particulier et son interlocuteur au xylophone 2, mais dans un fourmillement général croissant d'intensité. La dichotomie entre le régulier et l'irrégulier devient d'autant plus poreuse. La section commence avec des regroupements libres. Les interventions mélodiques sont plus découpées, mais avec des durées irrégulières de croches.

Fig. 4.2.8. *Selon nos bruants chanteurs*, mesures 26 à 28

Dès la mesure 26, les formules rythmiques deviennent plus variables. Le passage observable à la figure 4.2.8. commence avec quatre formules métriques de 3/8, mais la quatrième est suivie d'un ajout de deux croches, donc d'une unité de 5/8. La suite (à partir de la mesure 27 au quatrième temps) comporte les groupements suivants : quatre groupes de quatre croches, puis un groupe de deux, un groupe de cinq, un groupe de sept, puis l'anacrouse du premier thème qui comprend quatre croches. Enfin, des traits polyrythmiques prennent de l'importance dans les passages culminants, comme à la fin de cette section (à partir de la mesure 39), où se trouve le 7/8 du plan du vibraphone 1 et du glockenspiel avec le 3/4 du xylophone 2 (voir la figure 4.2.9.).

Fig. 4.2.9. *Selon nos bruants chanteurs*, mesures 39 à 41

Par contraste, la section C est beaucoup plus calme, et en série de monologues d'un total de quatre personnages un à la fois. Elle est purement en 2/2 écrit comme un 4/4. La section D est

une sorte de *cadenza ad libitum* de percussions à hauteurs indéfinies, dans laquelle les gestes rythmiques sont séparés par des pauses libres comme dans une improvisation *solo*. Cette *cadenza* se déroule en parallèle avec des interventions morcelées des claviers de caractère rythmiques plutôt réguliers.

4.3. Mintys, balsai, traukos

Mintys, balsai, traukos que l'on peut traduire comme *Songes, voix et attraites*, est une pièce que je voudrais jumeler avec *Miške Pavandenyje* dans une même suite de 14 mouvements, chacun évoquant un paysage ou un événement particulier dont nous pouvons être témoin en pleine nature. Je pense à des grands parcs qui sont constitués de plusieurs zones contrastantes : de marais au bord d'une forêt plus sèche comme au Québec, pour continuer vers une chaîne de montagnes, puis enfin aux communautés humaines environnantes avec de grands jardins. L'idée de cette forme a aussi été inspirée des structures de plusieurs œuvres d'Olivier Messiaen, notamment de suites orchestrales dont la forme est gouvernée par l'imaginaire programmatique que suggère le titre, notamment des œuvres comme *Des canyons aux étoiles*, *Éclairs sur l'Aut-delà* ou *Réveil des oiseaux*. Les mouvements de ces œuvres priorisent chacun une section de l'orchestre, voire parfois un soliste. De la même façon, alors que *Miške pavandenyje* est écrite pour quintette à cordes et quintette à vent, *Mintys, balsai, traukos* serait un mouvement présenté à sa suite, ayant une instrumentation nettement plus réduite : un trio de deux cordes et un bois. Contrastant avec la multitude d'actions du mouvement précédent, *Mintys, balsai, traukos* contient un long monologue avec un fond sonore minimal. Le monologue, exécuté par le cor anglais en échange avec le hautbois pour offrir une diversité de registres, est pour la plupart d'une qualité *cantabile* avec des sonorités mélodiques attribuables à certains oiseaux, dont l'oriole baltimorien, le merle d'Amérique et le merle noir d'Europe. Le paysage est complètement fixe, faisant allusion à une forêt plus sèche et moins dense avec de hauts arbres, toutefois sans les herbes hautes que nous trouvons dans *Miške Pavandenyje*. Le titre fait appel à un état d'âme en écoutant un tel monologue, où l'auditeur du monologue se trouve envahi par

des songes envoutants et des voix imaginaires comme dans un rêve. Le personnage qui raconte l'histoire semble aussi inviter l'observateur à explorer son monde, d'où le mot « attrait ».

La forme est plus simple que les œuvres présentées précédemment : une brève introduction (mesures 1 à 10), une section A (mesures 10 à 29), une section B (mesures 30 à 51), une section C (mesures 52 à 72), une section A-prime (mesures 73 à 88), puis une courte section B-prime (mesures 89 à 98). L'introduction donne déjà le ton de l'œuvre, présentant un état de contemplation comme au début d'un après-midi en été. Les deux cordes graves donnent un fond sonore de chœur d'insectes et de légers mouvements de végétation, d'où émane une mélodie. Le premier groupe thématique (voir les mesures 10 à 28) se définit par la présence du cor anglais qui joue la mélodie principale et un accompagnement de texture contrapuntique en longues tenues (voir le début de ce passage à la figure 4.3.1.).



Fig. 4.3.1. *Mintys, balsai, traukos*, mesures 10 à 15

L'impression d'un espacement et de la chaleur estivale est créée par les larges intervalles, surtout les dissonances dures. Les parfums imposants de toutes sortes de feuillus et de conifères se ressentent assez fortement, l'aspect fumant facilité par les dissonances dures et l'aspect plus doux (évoquant les sapins) par des consonances. La mélodie au cor renvoie à plusieurs sensations que j'ai vécues en écoutant des oiseaux de chants siffleurs qui produisent des timbres ronds. Ceci est facilité grâce à certains types de gestes mélodiques comme les figures chromatiques et mixtes disposées à travers ou juxtaposées avec un large ambitus à l'intérieur de l'octave (voir les mesures 10 à 14 ainsi que 21 à 27), des fusionnements de traits pentatoniques

mélangés avec d'autres qui sont chromatiques (voir les mesures 15 à 18) et des notes réaltérées de secondes après être quittées (voir les mesures 18 à 20).

Fig. 4.3.2. *Mintys, balsai, traukos*, mesures 30 à 40

À la mesure 30 commence le deuxième groupe thématique (voir la figure 4.3.2.). Le cor anglais commence à dialoguer avec une autre entité venant du tapis sonore de l'accompagnement. D'autres éléments facilitant l'atmosphère mentionnée sont prédominants, mis à part ceux qui sont déjà touchés, dont les juxtapositions de tierces et de secondes avec dissonances dures et de grands sauts (voir les mesures 32 et 33 ainsi que 39 et 40).

À la mesure 52 s'installe une transe agitée, soit la troisième section (voir la figure 4.3.3. pour un exemple de sa texture). C'est une stratification de trois plans. La contrebasse installe un rythme constitué des formules de deux et par occasion de trois croches séparées par des demi-soupirs. Le violoncelle joue une mélodie continue de rythme non mesuré. Le hautbois joue des lignes découpées, avec des occurrences régulières de juxtaposition de duolets de croches et de triolets de doubles-croches. Sa synchronicité avec le violoncelle ressemble à celle de deux oiseaux à

espèces différentes, dont un chante en phrases découpées et l'autre en de façon plus continue. Les *pizzicati* de la contrebasse font référence à la promenade sur un terrain à nivellation variable grâce à un sol à divers reliefs, mais aussi une multiplicité des rocailles et de racines d'arbres. Les petites figures chromatiques ou diatoniques du hautbois renvoient aux chants d'orioles baltimoriens, oiseaux nord-américains que nous trouvons dans des bois spacieux, proche des fleuves, mais également ailleurs. À la mesure 63, le thème d'introduction apparaît au violoncelle, mais avec les notes tenues plus brèves ou remplacées par des oscillations en brefs *glissandi* (comme à la mesure 62). Quand le hautbois se tait à la mesure 69, le violoncelle commence à émettre des *trémolos* comparables aux frémissements de certains buissons et textures, surtout ceux à épines douces.

Fig. 4.3.3. *Mintys, balsai, traukos*, mesures 60 à 66

4.4. Krumine Svetaine

Son titre signifiant *Carrefour de buissons*, cette œuvre a été composée en voulant représenter une passe boisée séparant plusieurs villages dans un territoire imaginé de la Serbie du sud. La conception de cette pièce est un hommage à une coexistence et symbiose entre l'humanité et la

nature comme l'on peut constater dans certaines communautés rurales. J'ai pensé à cette région de la Serbie du sud puisque cela m'a donné l'opportunité d'intégrer des éléments de musiques d'une région qui me fascine beaucoup : les Balkans. L'environnement imaginé est un lieu où des habitants de plusieurs villages se rencontrent et bavardent. Ceci prend la forme des mélodies de caractère folklorique. Puisque j'ai composé cette pièce pour l'atelier de cuivres de l'Université de Montréal aussi dans le cadre des résidences offertes par la faculté, j'ai pensé tout de suite au *trubači*, type d'ensemble de cuivres très répandu en Serbie et en Macédoine.

Cette pièce est dans une forme A-B-A-B-A, le dernier A étant très bref. Plutôt que de penser aux dialogues propres comme dans les œuvres analysées plus haut, mon imaginaire derrière cette pièce a été mis à l'épreuve, devant créer des sons provenant de diverses sources de ce lieu imaginaire.

Dans la première section (mesures 1 à 42), les chœurs homophoniques renvoient aux bruissements de végétation et aux voix de certains animaux dont les sons se rapprochent du bruit blanc, comme celles des geais européens. Outre l'imaginaire sonore, les harmonies en intervalles parfaits enrichis dans cette section créent des parfums imposants avec une certaine amertume et évoquent les complexes textures des branches de différents buissons. D'autres éléments de bois, y compris les textures et parfums plus doux à intonation précise tel que produites par certains chants d'oiseaux, sont exprimées par les interventions de la trompette 1, du cor, et du bugle (voir la figure 4.4.1.).

The image shows a musical score for three instruments: Trompette 1 (Tpt. 1), Bugle, and Cor. The score is for measures 28 to 31. The Trompette 1 part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf*. The Bugle part has a rhythmic pattern with triplets and a dynamic marking of *mf*. The Cor part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf*.

Fig. 4.4.1. *Krumine Svetaine*, trompette 1, bugle et cor, mesures 28 à 31

Tous ces éléments mélodicoharmoniques sont facilités notamment par le mode en usage : celui en accords de quarts suspendues (voir le volet 2.1.2). Les sons des villages environnants (des

voix et des activités humaines) sont représentés par les trompettes 1 et 2 qui jouent plusieurs mélodies d'allures folkloriques avec des doublures. Les rythmes ici sont complètement *ad libitum* comme la plupart de *Miške Pavandenyje*.

C'est au deuxième groupe thématique que les mélodies de caractère folkloriques sont plus à l'avant-plan, en alternance avec des mélodies intervalliques. Outre le support intervallique des plans d'accompagnements envers les thèmes, toute la section est un dialogue entre des entités sonores des deux mondes. Les points de liaisons se voient surtout dans les échanges entre les mélodies de l'un et de l'autre, comme à partir de la mesure 47 entre les trombones 2, 3 et le bugle (voir la figure 4.4.2.) ou aux mesures 55 à 66 entre les trompettes 2,3 et le bugle avec un commentaire du cor (voir la figure 4.4.3.).

The image shows a musical score for three instruments: Bugle, Tbn. 1, and Tbn. 2. The Bugle part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *mf*. The Tbn. 1 and Tbn. 2 parts are written in bass clef. The score covers measures 47 and 48. In measure 47, the Bugle plays a melodic phrase starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Tbn. 1 and Tbn. 2 parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. In measure 48, the Bugle plays a quarter rest, followed by a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The Tbn. 1 and Tbn. 2 parts continue their rhythmic accompaniment.

Fig. 4.4.2. *Krumine Svetaine*, bugle et trombones 1-2, mesures 47 et 48

L'exemple de la figure 4.4.3. démontre que ces passages ont aussi des thèmes qui passent d'un idiome à l'autre, fournissant un nouveau lien assurant une intégrité stylistique. La section contient plusieurs plages rythmiques, dont la matière principale est formée des rythmes locaux du territoire ex-yougoslave (voir le volet 3.3 pour des détails sur les rythmes locaux.)

The image shows a musical score for measures 55 and 66 of 'Krumine Svetaine'. It is divided into two systems. The first system (measures 55-62) includes staves for Tpt. 2, Tpt. 3, Bugle, and Cor. Tpt. 2 and Tpt. 3 have active melodic lines, while Bugle and Cor have rests. The second system (measures 63-66) includes staves for Tpt. 2, Tpt. 3, Bugle, and Cor. Tpt. 2 and Tpt. 3 have rests, while Bugle has a melodic line and Cor has rests. Dynamics include *mf* and *ff*.

Fig. 4.4.3. *Krumine Svetaine*, trompettes 2-3, bugle et cor, mesures 55 et 66

Enfin, je tiens à souligner quelques particularités de cette pièce en matière structurelle. Outre des thèmes appartenant aux sections individuelles, il y a certains thèmes venant des frontières intersectionnelles. Un qui revient à chaque transition est joué toujours par les trompettes. Il agit comme une formule de fermeture chaque fois qu'un groupe thématique se termine. Nous pouvons le trouver aux mesures 41 et 42 pour clore A et à diverses autres places dans l'œuvre (voir la figure 4.4.4.)

The image shows a musical score for measures 41 and 42 of 'Krumine Svetaine'. It features staves for Tpt. 2 and Tpt. 3. Both trumpets have active melodic lines.

Fig. 4.4.4. *Krumine Svetaine*, trompettes 2-3, mesures 41 et 42

Il est suivi à la fin d'une dernière apparition de ce qui est devenu le thème fondamental de la section A à titre de dernier soupir. Un autre thème intersectionnel brouille les frontières entre les groupes A et B à la mesure 43, soit le chaînon intervallique montant suivi de l'arpège au cor (voir la figure 4.4.5.).



Fig. 4.4.5. *Krumine Svetaine*, cor, mesures 43

Nous pouvons retrouver ces deux thèmes au retour du premier groupe thématique. Le thème de fermeture surgit à la mesure 45, cette fois-ci avec le premier fragment en secondes inversées : montantes plutôt que descendantes. Le thème qui ouvre le deuxième groupe thématique réapparaît aux mesures 138 et 139. Finalement, un autre élément unique à cette œuvre par rapport à mes autres est le choix du thème pour représenter le premier groupe thématique. Il n'est pas celui qui ouvre la section à sa première apparition, mais le deuxième thème présenté dans le chœur de cuivres graves. Il ouvre la section à sa deuxième apparition (voir la mesure 118) et à la conclusion de la pièce.

4.5. Pavasario naktis

La dernière pièce, *Pavasario naktis*, a été composée selon les textes de deux poèmes du lituanien Henrikas Nagys de la série *Pavasariai* (les printemps). J'ai choisi un poème au complet dont j'ai adopté le titre pour le morceau, signifiant *Nuit de printemps*, et un extrait du prochain poème *Vidudienis*, signifiant *En plein jour*. Le déroulement sous-imaginé est celui d'un observateur qui se réveille une nuit du début de printemps. Il s'aperçoit des signes de l'arrivée de la saison à travers la fenêtre entre-ouverte de sa maison de campagne. Il entend les ailes des oiseaux migrateurs qui reviennent, les écoulements des eaux avec la neige fondante ainsi que les blocs de

glace qui se brisent. J'ai décidé de penser à la campagne parce que le texte mentionne des montagnes qui se réveillent. Dans mon imaginaire, l'observateur se rendort et la scène passe graduellement de la réalité nocturne au rêve du plein jour à partir de la mesure 74.

Il est important de mentionner que l'aspect du rêve est inventé par moi, aucun des textes choisis ne mentionne de rêves. Ensuite vient le second poème qui présente le plein jour avec un ciel ensoleillé. Les écoulements des ruisseaux s'entendent sous la neige et de gros oiseaux fatigués volent, situation assez semblable qu'à la réalité nocturne qui existe toujours. Après les sonorités de clarté que j'ai pu évoquer lors de la *cadenza*, je me suis permis de réutiliser certains des mêmes thèmes musicaux à cause de la ressemblance en imagerie des deux textes.

Dans L'introduction de la pièce, je tente d'illustrer des sons qui précèderaient le premier passage :

N'ait pas peur,

Ce sont les ailes des oiseaux qui reviennent,

Ce sont des montagnes et eaux qui se réveillent.

Avec les éléments décrits, je tente également d'illustrer les épreuves que j'ai tendance à associer avec le début de printemps : une sorte d'ivresse d'espérance, de bons souvenirs, la vivacité de la nature, l'air tiède et l'humidité. Pour illustrer ces propos, j'utilise le mode 3 altéré partout dans la pièce sauf dans la partie de soprano lors de la *cadenza* où je passe à un système intervallique. C'est pour cela que les composantes harmoniques en secondes augmentées abondent, ainsi que les appoggiatures de demi-ton et la prédominance de la tierce majeure (voire volet 2.3. sur le mode 3 altéré). Les écoulements d'eaux ainsi que les airs humides qui entrent par la fenêtre entrouverte de la chambre de l'observateur sont illustrés par les secondes majeures séparées par des intervalles parfaits et des tierces mineures. L'immensité de l'espace où les oiseaux volent ainsi que les montagnes et les eaux sont évoquées par le large ambitus des gestes harmoniques et l'espacement entre les plans ainsi que les superstructures harmoniques comme aux mesures 10 à 16. Les premiers éclatements d'ailes qui peuvent paraître surprenants, à quoi répondent les paroles « n'ait pas peur », se trouvent à la mesure 16 et à partir de la mesure 20 jusqu'au premier

groupe thématique où commence à chanter la soprano. Ils sont tous illustrés par des arpèges rapides et des notes répétées (voir la figure 4.5.1.).

The image shows a musical score for measures 16 to 24 of 'Pavasario naktis'. It consists of two systems. The first system (measures 16-20) shows the piano accompaniment with rapid arpeggios and repeated notes. The second system (measures 21-24) includes a soprano line with the lyrics 'nc - bi - jok' and continues the piano accompaniment. A box labeled 'A' is placed above the soprano line at measure 21.

Fig. 4.5.1. *Pavasario naktis*, mesures 16 à 24

Lors de la mélodie de la soprano, ces mêmes éléments perdurent à travers entre autres les lignes mélodiques de larges ambitus au piano illustrant les voltigements et, à partir de la mesure 43, les montagnes. Nous pouvons observer un lien direct entre les changements de textures et le texte, notamment par l'effervescence dans le registre moyen grave à partir de la mesure 48 avec les mots « *sruva upeliais* » (s'écoulent en ruisseaux) (voir la figure 4.5.2.).

The image shows a musical score for measures 43 to 48 of 'Pavasario naktis'. It consists of two systems. The first system (measures 43-45) shows the soprano line with lyrics 'nai', 'kal ir van - de - nys, kal - nai ir' and the piano accompaniment. The second system (measures 46-48) shows the soprano line with lyrics 'van - de - nys, sru - va u - pe - liais' and the piano accompaniment. The piano part continues with rapid arpeggios and repeated notes.

Fig. 4.5.2. *Pavasario naktis*, mesures 43 à 48

À la prochaine sous-section contenant les paroles « *per garuojančiq žemę* » (sur la terre qui se vaporise), les rapides mélismes à la voix sont accompagnés par des accords tenus où les basses sont isolées dans le grave. Les accords contiennent des agencements de tritons, d'intervalles parfaits et de septièmes avec de très occasionnelles composantes en accords suspendus.

Fig. 4.5.3. *Pavasarioi naktis*, mesures 73 à 79

La figure 4.5.3. présente le début d'une section où l'observateur s'endort. L'imagerie prend la forme d'un élargissement de l'ambitus et un jeu de sixtes juxtaposées avec quinte et occasionnelle septième pour produire de vastes dissonances. Ceci représente aussi les propos du prochain bloc de texte après « *Plaukiant sapne* », faisant référence aux « *chandelles de glace* » qui tombent des toits des maisons et se brisent. Aussi, conformément aux textes, les combinaisons intervalliques mentionnées sont angulaires et en rythmes irréguliers par rapport au grave, représentant le vol des glaçons. Les premières deux lignes angulaires en quatre notes sont en triolets de noires dans les mesures de 7/4 déguisées en deux mesures de 7/8 pour rendre possibles les triolets. Les deux autres qui suivent sont chacun munis d'une croche et de plusieurs noires en syncope avec comme chiffre indicateur 5/4, en polyrythmie avec l'accompagnement qui est en groupements irréguliers de croches et de noires.



Fig. 4.5.4. *Pavasario naktis*, mesures 80 à 82

À la figure 4.5.4., l'attention se tourne vers les gros oiseaux fatigués qui volent dans le ciel ensoleillé. L'évocation est faite à l'aide du motif de trémolo à la main droite du piano et les septièmes superposées à la main gauche pour l'espacement. Aussi pour l'espacement, les deux registres échangent plusieurs combinaisons de croches et de croches pointées pour produire une complémentarité rythmique. Le motif à l'aigu contient une cellule [025], soit un dispositif de clarté. Une autre réplique de cette cellule, cette fois-ci renversée, se trouve à la prochaine mesure. Les écoulements des petits ruisseaux sous la neige sont perceptibles dans les formules d'accompagnement de la *cadenza* : des mouvements continuels en plusieurs occurrences de la cellule [014] et de septièmes. La mélodie de la *cadenza* résume l'atmosphère de toute l'œuvre. À l'A-prime et à la conclusion, le matériau est semblable, mais les notes pour les ailes des oiseaux sont moins rapides cette fois-ci, puisqu'ils sont fatigués.

5. Conclusion

Lors de cette maîtrise, j'ai pu répondre à une question importante qui me préoccupait lors des séances de composition. Je me demandais si je pourrais un jour trouver des méthodes d'accéder à mon monde sonore préimaginé, et ce plus rapidement que par l'improvisation. Avec ma théorie des modes multicycliques, je suis non seulement parvenu à accéder à ce monde sonore, mais il est devenu un point de départ pour d'autres explorations qui, à leur tour, ont déclenché de nouvelles idées chez moi. À partir des modes multicycliques disposés par octaves, plusieurs nécessités m'ont conduit à des méthodes d'assouplissement de ce cadre systématique, dont une certaine autonomie des cycles modaux et des dispositions alternatives des échelles. J'ai aussi développé une façon de combiner ce dispositif avec la musique cellulaire et la musique purement intervallique gouverné par des principes de quantités requises pour produire des couleurs spécifiques de surcroît, j'ai inclus d'autres axes de recherches qui ont alimenté mon langage et dont l'utilisation m'a amené à adapter mes outils modaux et intervalliques, dont l'intégration des idiomes perçus dans les chants d'oiseaux et des sonorités folkloriques des Balkans. Je souhaite ultérieurement poursuivre mes recherches à partir de ces réalisations. Après mon travail sur l'usage des récoltes d'inspirations des chants de bruants chanteurs pour produire l'idiome de *Selon nos bruants chanteurs* et des viréos mélodieux pour certaines mélodies de *Miške Pavandenyje*, je vise à poursuivre cette démarche avec d'autres espèces d'oiseaux et voir ce que leurs chants ou cris peuvent m'apporter. À partir de *Krūminė Svetainė*, avec les explorations de points de liaisons entre la musique des ensembles de cuivres ex-Yougoslaves, j'aimerais essayer la même recette avec d'autres genres traditionnels qui me passionnent, dont ceux des traditions bulgares plus vers l'est du pays, anatoliennes, roumaines et de ma région natale balte. Évidemment, la modalité multicyclique continuera d'être un objet d'explorations étendues et je commence déjà à envisager des nouveaux procédés, dont des textures oscillatoires et micropolyphoniques à partir de plusieurs cycles modaux séparés par plans ou instruments du même registre.

Je suis également parvenu à diversifier mes formes. Nous voyons que les ordres thématiques de toutes les œuvres traitées dans mon mémoire sont contrastants et que chaque pièce possède des

sections à dimensions variées. J'ai aussi commencé à jouer avec les frontières sectionnelles, soit en créant des groupes thématiques hybrides, des thèmes intersectionnels et des élisions formelles.

Enfin, ma façon d'aborder l'instrumentation a subi de nouveaux développements. Mon idée de suite de pièces à instrumentation variable dont fait partie *Miške Pavandenyje* et *Mintys, Balsai, Traukos* m'a donné deux œuvres à instrumentations contrastantes. Ensuite, j'ai profité du concours de résidence pour chercher ma voix dans l'ensemble de percussions et l'ensemble de cuivres. La commande d'une pièce vocale qui a fait naître *Pavasario Naktis* m'a lancé dans une situation où je ne me voyais pas au début, mais je me suis finalement réjoui d'avoir accepté. Après tout, c'était une occasion de tester mon art de paysagisme sonore à partir d'un texte préétabli, bien que ce soit moi qui l'aie choisi. En continuant dans la même lignée, j'espère pouvoir écrire une œuvre symphonique, la présence notable des percussions à claviers et des timbres composites entre les différents groupes d'instruments m'inspirant fortement.

Discographie

- (Artistes variés) Golden Brass Summit Fanfares en delire, Network/Harmonia mundi 2767674, publié le 8 Janvier, 2002
- Dutilleux, Henri: Œuvres orchestrales : Orchestre National de Bordeaux Aquitaine (orchestre), Hans Graf (chef), Olivier Charlier (violon), François Le Roux (barriton), Ildiko Vekony (cymbaloum), 4 CD, Arte nova Classics, 928130, publié le 12 Avril 2005.
- Lindberg: FERIA, Corrente II, Arena / Saraste, Finnish Rso; Finnish Radio Symphonny orchestra (orchestre), Jukka-Pekka Saraste (chef), CD, Ondine, 911, publié le 16 Juin, 1998.
- Orkestar Bobana Markovica - Kralj Srpske Trube (King of Serbian Trumpet) (best of Orkestar Bobana Markovica) CD (compilation), Hi-fi Centar 20216, Jugovideo 20216, ITMM 20216, Jugodisk 20216, de la série Serbia Ethno Sound, publié en 2004.
- Lutosławski, Witold: The essential Lutosławski; Berliner Philharmoniker (orchestre), Witold Lutosławski (Chef), Warsaw National Philharmonic Orchestra (orchestre), Witold Rowicki (chef), Martha Argerich (piano), Nelson Freire (piano), Heinrich Schiff (violoncelle), Symphonieorchester des bayerischen runndfunk (orchestre), Witold Lutosławski (chef), Eduard Brunner (clarinette), Heinz Holliger (hautbois), Ursula Holliger (Harpe), Dietrich Fischer'Dieskau (voix), 2 CD, Philips, 464 043-2, 1998
- Lutosławski, Witold: Gemini - Lutosławski: Orchestral works, etc./Lutosławski
- Polish Chamber Orchestra (Orchestre), Witold Lutosławski (Chef), Cracow Polish Radio/TV Chorus (choeur), Louis Devos (barriton), Polish Radio Symphony Orchestra (orchestre), Roman Jablonski (violoncelle), Halina Lukomska (Soprano), Alban Berg String Quartet, 2 CD, EMI classics, 85773, le 10 Août 2004.
- Messiaen, Olivier: Des Canyons aux Étoiles; Orchestre Philharmonique de Radio France (orchestre), Myung-Whun Chung (chef), Roger Muraro (Piano), Jean-Jacques Justafre (cor), 2 CD, Deutche Grammophon, 471 617-2, publié le 14 Janvier 2003.
- Messiaen, Olivier: Éclairs sur l'au-delà; Orchestre Philharmonique de Berlin (orchestre), Sir Simo Rattle, Warner classics, 7243 5 57788 2 6, publié en 5 Octobre 2004.

- Messiaen, Olivier: Poèmes pour Mi - Chants de terre et de ciel; Hetna Regitze Bruun (Soprano), Kristoffer Hyldig (piano), CD, Naxos, 8.573247, publié le 28 Août, 2015.
- Messiaen: Concert à quatre / Les Offrandes oubliées / Le Tombeau resplendissant / Un Sourire. Catherine Cantin (flûte), Heinz Holliger (hautbois), Yvonne Loriod (piano), Mstislav Rostropovich (violoncelle), Orchestre d'Opéra Bastille (orchestre), Myung-Whun Chung (chef d'orchestre), Deutsche Gramophone, – 445 947-2, publié en 1995.
- The music of Magnus Lindberg: Cantigos, Cello concerto, Parada, Fresco; Philharmonia (orchestre), Esa-Pekka Salonen (chef), Christopher O'Neal (hautbois), Anssi Karttunen (violoncelle), Sony Classical, 89810, publié en 2002.
- Varèse, Edgard, The Complete works; Royal Concertgebouw orchestra (orchestre), Asko Ensemble (ensemble), Riccardo Chailly (chef), 2 CD, Decca, – 460 208-2, publié en 15 septembre, 1998.