

**Université de Montréal**

Faculté de musique

**Les implications polystylistiques de la narrativité dans ma démarche  
compositionnelle**

Par

**Thierry Côté**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en musique,  
option Composition et création sonore

Août 2023

© Thierry Côté, 2023

Université de Montréal  
Faculté de musique

*Ce mémoire intitulé*

**Les implications polystylistiques de la narrativité dans ma démarche  
compositionnelle**

*Présenté par*

**Thierry Côté**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :*

**François-Hugues Leclair**

Directeur de recherche

**Jimmie Leblanc**

Membre du Jury

**Ana Sokolovic**

Membre du Jury

## Résumé

Dans ce mémoire, j'analyse les trois pièces composées dans le cadre de ma maîtrise en musique, option composition et création sonore, à l'Université de Montréal. J'y décris mon processus de création et j'y présente les enjeux au cœur de ma démarche, notamment en ce qui concerne le volet narratif de mes œuvres et les impacts polystylistiques de cette narrativité. J'explique notamment comment je réconcilie la pluralité des sources d'inspirations puisées selon les besoins narratifs avec un désir d'uniformité esthétique et de cohérence formelle au sein de mes œuvres. Celles-ci sont donc présentées en ordre chronologique et vont comme suit :

1 : *La prison de glace*. Cycle de quatre poèmes pour baryton et piano d'une durée d'environ 15 minutes.

2 : *L'épinette noire*. Pièce narrativement abstraite écrite pour quatuor à corde d'une durée d'environ 5 minutes.

3 : *La Dame blanche*. Ballet pour orchestre symphonique inspiré de la légende de *La Dame blanche de la chute Montmorency* d'une durée d'environ 55 minutes.

**Mots clés :** Continuum polyscalaire, narrativité, composition, polystylisme, ballet, quatuor à corde

## Abstract

In this thesis, I analyze the three pieces composed as part of my master's degree in music, option composition and sound creation, at *Université de Montréal*. I describe my creative process and I present the challenges that I faced throughout, especially regarding the narrative side of my pieces and its polystylistic impacts. I especially explain how I reconcile the plurality of inspirations drawn accordingly to my narrative needs despite a desire for aesthetic uniformity and formal coherence within each piece. They are therefore presented in chronological order and go as follows:

1: *La prison de glace*. A 15 minutes cycle of four poems for baritone and piano

2: *L'épinette noire*. Narratively abstract piece written for string quartet of about 5 minutes.

3: *La Dame blanche*. A 55 minutes ballet for symphonic orchestra inspired by the *La Dame blanche de la chute Montmorency* legend, lasting about 55 minutes.

**Keywords:** Polyscalar Continuum, narrativity, composition, polystylism, ballet, quartet, poem, music

## Table des matières

1	Introduction.....	1
2	La prison de glace .....	3
2.1	Introduction.....	3
2.2	Texte / prosodie .....	3
2.3	Leitmotivs .....	5
2.3.1	L'enfance .....	5
2.3.2	La magie.....	6
2.3.3	Le rêve .....	7
2.3.4	La malédiction .....	8
2.4	Le continuum polyscalaire (partie 1).....	9
2.5	Analyse par poème.....	11
2.5.1	Poème I.....	11
2.5.2	Poème II.....	12
2.5.3	Poème III.....	13
2.5.4	Poème IV.....	14
2.6	Conclusions.....	16
3	Chapitre 2 : L'épinette noire.....	17
3.1	Introduction.....	17
3.2	Analyse .....	18
3.2.1	Section A (1-36) .....	18
3.2.2	Section B (37-82) .....	22
3.2.3	Section A' (83-109) .....	25
3.3	Conclusion .....	27
4	La Dame blanche .....	28
4.1	Introduction.....	28
4.2	Présentation du contenu narratif.....	29
4.3	Les thèmes extramusicaux et les leitmotivs.....	30
4.3.1	Le thème et leitmotiv de Beauport .....	31
4.3.2	Le thème d'amour .....	31
4.3.3	Le thème de la berceuse.....	33
4.3.4	Le thème et leitmotiv du diable .....	33
4.3.5	Le leitmotiv de la guerre.....	34

4.3.6	Le thème et leitmotiv de la nature.....	35
4.4	Les influences polystylistiques .....	35
4.4.1	La musique postromantique et la musique populaire .....	36
4.4.2	La musique traditionnelle québécoise .....	36
4.4.3	Le <i>heavy metal</i> .....	36
4.4.4	Le jazz .....	37
4.4.5	Le minimalisme.....	38
4.4.6	La musique spectrale.....	39
4.5	L'influence du cinéma et du bruitage.....	39
4.5.1	Les cloches.....	39
4.5.2	La chute .....	40
4.5.3	Les hurlements de loups.....	41
4.5.4	La mort de la sœur de Mathilde .....	41
4.5.5	La musique diégétique .....	41
4.6	Le continuum polyscalaire (partie 2).....	42
4.6.1	Le système tonal.....	43
4.6.2	Le système modal .....	43
4.6.3	L'harmonie parallèle.....	44
4.6.4	La polytonalité .....	44
4.6.5	La microtonalité.....	45
4.6.6	L'harmonie de clusters .....	45
4.6.7	Le dodécaphonisme.....	46
4.7	Analyse par scènes .....	47
4.7.1	Scène 1.....	47
4.7.2	Scène 2.....	47
4.7.3	Scène 3.....	48
4.7.4	Scène 4.....	48
4.7.5	Scène 5.....	49
4.7.6	Scène 6.....	50
4.8	La suite pour orchestre.....	51
4.9	Conclusion .....	52
5	Conclusion .....	54
6	Bibliographie.....	56

## 1 Introduction

À 14 ans, je recevais ma première batterie, m'introduisant au monde de la musique par le biais du *heavy metal*. Depuis, j'ai œuvré dans le milieu *hip-hop*, je me suis initié à la *electronic dance music* (communément appelé *EDM*), j'ai étudié la conception sonore, la production audio et j'ai composé et étudié la musique de film et la musique classique. Quel est le point commun entre tous ces champs d'intérêt? Le désir de créer et de transformer le son de manière à exprimer des idées extramusicales aussi efficacement que possible, selon le contexte, la culture et les ressources qui m'étaient disponibles à chaque période. Ces idées extramusicales pouvaient être concrètes, comme les paroles d'une chanson<sup>1</sup> ou les images d'un film, mais elles pouvaient également être abstraites, liées à des émotions, des sensations ou des concepts.

Alors que mes champs d'intérêt évoluent et se transforment, mon bagage musical devient de plus en plus éclectique. Ainsi, ma manière de composer reflète cette pluralité alors que je puise mon inspiration à des sources variées, selon ce qui semble être le chemin le plus efficace pour exprimer l'émotion ou l'idée souhaitée. Pour moi, cette manière de concevoir l'art témoigne de notre époque, l'ère d'internet, alors que nous sommes exposés à des sources d'influences artistiques presque infinies. La pluralité de ces sources d'influences se prêtent ainsi plutôt bien à une approche polystylistique de la composition. Lorsque je compose, mon objectif principal est de communiquer avec l'auditeur. Pour cette raison, et comme il sera possible de le constater à la lecture des chapitres qui suivront, j'approche beaucoup la composition en pensant en termes de *connotations*, qu'elles soient créées sur mesure pour une pièce à l'aide de thèmes et leitmotifs, ou qu'elles soient préalablement partagées culturellement. Toutefois, si les implications de mon approche narrative sont polystylistiques, je ne cherche pas à produire une esthétique de collage, alors que je vise une certaine uniformité au sein de mes pièces. Une grande partie de mes préoccupations

---

<sup>1</sup> Depuis que je joue de la musique, l'écriture et la poésie ont toujours occupé une place importante dans ma pratique artistique et ce, peu importe le genre musical.

durant la maîtrise furent ainsi concentrées sur l'élaboration d'un système pour concevoir la musique de manière cohérente malgré toute sa pluralité inhérente.

Ce mémoire donc divisé en trois chapitres, un pour chaque pièce composée dans le cadre de ma maîtrise. Le premier chapitre porte sur la pièce *La prison de glace*, un cycle de quatre poèmes pour piano et baryton correspondant à mes premières tentatives d'employer des langages harmoniques éloignés selon les besoins expressifs et narratifs des différents passages. Le deuxième chapitre porte sur la pièce *L'épinette noire*, une pièce pour quatuor à corde ayant mené à l'intégration des quarts de ton et des influences folkloriques dans mon écriture. Finalement, le troisième et dernier chapitre porte sur *La Dame blanche*, un ballet pour orchestre symphonique dont la composition a occupé la plus grande partie de ma maîtrise et représentant une synthèse des concepts développés jusqu'à présent.

## 2 La prison de glace

### 2.1 Introduction

*La prison de glace* fut la première pièce composée dans le cadre de ma maîtrise. Il s'agit d'un cycle de quatre poèmes formant les quatre actes d'un conte narré par son protagoniste. Cette pièce fut importante dans mon parcours puisqu'elle m'a permis d'explorer comment peuvent se mélanger des langages harmoniques généralement considérés comme opposés. C'est au travers de cette pièce que j'en suis venu à considérer le niveau de stabilité tonal des différents langages harmoniques comme un *continuum*, ce qui est par la suite devenu central dans ma démarche compositionnelle. Cette pièce m'a aussi permis d'explorer les liens entre le contenu narratif et les autres paramètres musicaux, notamment la forme. La forme musicale ne suit donc pas, ou très peu, de formes traditionnelles et est plutôt librement guidée par le texte, alors que la cohérence est assurée par la continuité du matériau thématique ainsi que par la direction dramatique de l'ensemble du cycle qui, globalement, s'assombrit progressivement.

### 2.2 Texte / prosodie

La première étape du processus de création de *La prison de glace* fut l'écriture des quatre poèmes. L'ensemble de ces derniers forme une structure narrative en trois actes, qui sera décrite plus en détail dans l'analyse par poème (section 2.5). Les textes de ceux-ci s'inspirent des contes traditionnels et des récurrences scénaristiques liés au genre fantastique, notamment en ce qui concerne la figure de l'Élu incarné par un adolescent sorti de sa vie ordinaire par l'arrivée d'un personnage parangon, l'envoyant à l'aventure loin des siens pour affronter de nombreux dangers. On retrouve notamment cette récurrence scénaristique dans *The Hobbit* (1937, J.R.R. Tolkien), *The Lord of the Rings* (1954-1955, J.R.R. Tolkien), *Star Wars* (1977, George Lucas), *Harry Potter* (1997-2007, J.K. Rowling) et *The Wheel of Time* (1990-2013, Robert Jordan et Brandon Sanderson). On peut également retracer l'origine de cette formule narrative dans le poème épique anglo-saxon

*Beowulf*, source d'inspiration pour J.R.R. Tolkien<sup>2</sup>. Toutefois, l'angle narratif adopté dans mes quatre mélodies se rapproche davantage de *Dune* (Frank Herbert, 1965), dans sa manière d'utiliser les figures narratives stéréotypées pour les subvertir et pour créer une mise en garde contre ceux-ci. *La prison de glace* est également inspirée du film de Guillermo del Toro *Le labyrinthe de Pan* (2006) alors que les éléments surnaturels du conte peuvent être questionnés et interprétés comme une représentation symbolique d'élément du vrai monde, soit, dans le cas du *Labyrinthe de Pan*, le régime politique de l'Espagne franquiste, ou dans le cas de *La prison de glace*, la neurodivergence et la maladie mentale. En ce qui concerne la forme écrite, les textes s'inspirent de l'écriture rap, notamment dans l'importance accordée aux assonances, aux allitérations et aux rimes multi-syllabiques. Ces caractéristiques textuelles exercent notamment une grande influence sur la prosodie, elle aussi inspirée du rap. Ainsi, le rythme de la ligne vocale est généralement dicté par le nombre de consonnes séparant les voyelles. Par exemple, si la figure rythmique de base pour le texte est la croche, lorsque les voyelles sont séparées d'une seule consonne, le rythme demeure à la croche, mais lorsqu'elles sont séparées de deux consonnes ou plus, le rythme passe à la noire. Les accents mélodico-rythmiques sont également construits de manière à mettre en valeur l'assonance et les rimes multi-syllabiques.

Les mesures 105 à 114 du premier poème illustrent bien l'inspiration du *rap* dans le texte et dans la prosodie. Ici, pour chaque vers de quatre syllabes, les deux premières sont séparées par une consonne alors que les deux dernières sont séparées par deux consonnes (et leurs voyelles riment). Ces caractéristiques se reflètent ainsi dans la construction mélodico-rythmique de la ligne. Le dernier vers, dans les trois dernières mesures de l'exemple (112 à 114) comporte une allitération alors que les consonnes « J » et « R » s'alternent. Ce mouvement est imité dans la mélodie.

---

<sup>2</sup> Fox, Michael. *Following the Formula in Beowulf, Örvav-Odds Saga, and Tolkien*. Palgrave Macmillan, 2020.

Figure 1 : Mesures 105 à 114, poème I, partie de baryton

Bar. et en un batt' ment j'é-tais par - tant Dé-jà, mar- chant, mon coeur ar-dant ré-vait

Bar. brave-ment de vie mar-quante, au jour où j'au-rai ju-ré jouir de dou-leur ab-sente

### 2.3 Leitmotifs

Alors que la forme musicale suit librement le texte, la continuité est créée par le réseau de leitmotifs structurant la pièce. Bien que d'autres matériaux thématiques soient développés de manière locale pour créer des liens entre les états psychologiques du protagoniste, on retrouve quatre leitmotifs principaux, associés aux thématiques principales de l'histoire. Les leitmotifs sont donc les suivants : *l'enfance, la magie, le rêve et la malédiction*.

#### 2.3.1 L'enfance

Ce motif (figure 2) correspond au premier matériau mélodique de *La prison de glace*. Sa version originelle imite les boîtes à musique avec son caractère très simple et mécanique. La simplicité du motif construit sur le mode éolien sert à évoquer celle de l'enfance, alors qu'elle sera par la suite mise en contraste avec la complexité harmonique croissante de la pièce. Ainsi, la simplicité de l'enfance devient petit à petit un souvenir lointain, inaccessible et incompatible avec la réalité du protagoniste.

Figure 2 : Le motif de l'enfance en Mi éolien

La variante la plus éloignée du motif (figure 3) se trouve aux mesures 7-8 du troisième poème lorsqu'il est intégré à la main droite du piano dans un contexte dodécaphonique, au moment le plus sombre de l'histoire pour le protagoniste.

Figure 3 : Mesures 7-8, poème III.

Bar. D'un cœur des - sé - ché Le mal. prit la pla - ce

P.

### 2.3.2 La magie

Il s'agit du deuxième leitmotiv (figure 4) du cycle. Construit autour d'un parallélisme de tierces mineures, il est caractérisé par la gamme octatonique, réservée uniquement pour ce motif. Celle-ci est employée pour contraster avec la simplicité du mode éolien du premier poème et créer un sentiment d'émerveillement. C'est aussi pour cette raison qu'un rythme plus sautillant est employé. Ce motif vise par ailleurs à évoquer le vent avec son côté aérien créé par le registre aigu (dans lequel il est généralement joué) ainsi que par son mouvement chromatique et son contour mélodique en forme de vagues, évoquant les *glissandi* du vent. On entend pour la première fois ce motif aux mesures 34 à 37.

Figure 4 : Le motif de la magie

L'association au vent est mise en évidence dans la variante du motif présente aux mesures 19 à 21 du poème III (figure 5), alors que celle-ci se fait attendre après les paroles « seul le vent m'entoure ».

Figure 5 : Mesures 19 à 21, poème III

Bar.  
seul le vent m'en-toure

P.

### 2.3.3 Le rêve

Le troisième leitmotiv (figure 6) du cycle, caractérisé par ses deux sauts de quinte et sa broderie inférieure représente le rêve, l'espoir d'un avenir meilleur, mais irréaliste. Présenté d'abord comme étant connoté positivement, ce motif sera plus tard associé au sentiment de trahison face aux rêves non réalisés. Le rythme en triolet vise à briser la régularité de la métrique durant le motif afin de le rendre un peu plus planant, moins rationnel.

Figure 6 : Le motif du rêve

La première itération du motif (figure 7) survient lorsque le protagoniste se fait miroiter le rêve de devenir un prince charmant.

Figure 7 : Mesures 77-78, poème I

Bar.  
Tu se - ras prince char - mant..."

P.

À mesure que les rêves du protagoniste se brisent et qu’il devient désillusionné quant à son destin, la recontextualisation du motif accompagnant alors un texte beaucoup plus sombre et s’insérant dans un univers musical plus tendu lui confère une dimension ironique et éventuellement tragique. C’est qui arrive vers la fin de la pièce, aux mesures 59 à 62 (figure 8), alors que le protagoniste envisage de sauter en bas de la falaise. Alors que le motif était d’abord entendu dans un contexte doux et lent musicalement, il apparaît ici à la nuance forte alors que le piano fait déferler une panoplie de notes très rapidement. Toutefois, comme la fin se veut ambiguë quant au sens du saut (littéral ou figuré), le sens du motif porte également cette ambiguïté, à savoir s’il représente le retour des rêves ou s’il souligne la fin de ceux-ci.

Figure 8 : Mesures 59 à 62, poème IV

The musical score for measures 59-62, Poem IV, is presented in two systems. The top system is the vocal line (Bar.) in bass clef, with lyrics: "Ce temps est... ré-vo-lu Car le temps me fait faute Le". The bottom system is the piano accompaniment (P.) in bass clef, featuring a dense, rapid sixteenth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. Dynamics include 'f' (forte) and 'p' (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

### 2.3.4 La malédiction

Le quatrième *leitmotiv* du cycle, la malédiction (figure 9), se veut très simple afin d’obtenir une certaine souplesse puisqu’il s’agit de la thématique principale du cycle et que le motif doit s’insérer dans de nombreux contextes. Il s’agit de cinq notes à l’intérieur d’un ambitus de tierce mineure, entièrement composé de mouvement conjoint. Ce mouvement contribue également à la polyvalence du motif et sert à lui donner un côté rampant, insidieux. Cette malédiction fait référence à la maladie mentale.

Figure 9 : Le motif de la malédiction

The musical notation for the 'malédiction' motif is a single melodic line in treble clef. It consists of five notes: a quarter note (G4), followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), and a quarter note (B4). The notes are G4, A4, B4, C5, and B4, forming a minor third interval.

Le motif de la malédiction apparaît pour la première fois à la première mesure du deuxième poème, au moment où les paroles *la malédiction* sont chantées. Il est alors intégré dans le thème principal du deuxième poème. Alors qu'il s'insère généralement dans les lignes vocales, il est également possible de le retrouver dans l'accompagnement. C'est le cas dans le quatrième poème (figure 10), alors qu'il est joué à la main droite du piano et qu'il sert de contrechant au baryton.

Figure 10 : Mesures 5 à 8, poème IV

The musical score for measures 5 to 8 of Poem IV consists of two staves. The top staff is for the Baritone (Bar.) and the bottom staff is for the Piano (P.). The Baritone line has a treble clef and contains the lyrics: "A - ni - mé par la haine que je veux tant dé - truire" and "Je re - cons - truis la scène, si c'est pour me gué -rir". The Piano line has a grand staff (treble and bass clefs) and features a complex accompaniment with various dynamics (p, mf) and articulations (accents, slurs). The score includes a key signature change from one flat to two flats between measures 6 and 7.

## 2.4 Le continuum polyscalaire (partie 1)

Bien que j'aie développé le concept de continuum polyscalaire durant l'écriture de *La Dame blanche*, plusieurs mois après *La prison de glace*, le langage harmonique utilisé dans cette pièce correspond aux premières ébauches de mon langage actuel puisqu'il m'a permis d'en arriver au constat que la frontière entre la tonalité, la modalité et l'atonalité est assez fluide et qu'on peut considérer le niveau de stabilité tonale comme un continuum, permettant de jongler d'un langage à l'autre de manière naturelle. De la même manière que les modes d'église peuvent être classés d'après leur niveau de luminosité (le mode lydien étant le plus clair et le mode locrien étant le plus sombre), comme on le retrouve dans l'opéra *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy<sup>3</sup>, il est possible d'extrapoler ce concept à toutes les échelles harmoniques, d'où l'appellation « continuum polyscalaire ». D'un point de vue narratif, cette manière de concevoir la tonalité s'avère fructueuse, puisqu'elle aide à suivre musicalement la progression psychologique du protagoniste qui, tout comme l'harmonie, devient de plus en plus tendue. Ainsi, alors que du premier au troisième poème,

<sup>3</sup> Nichols, Roger et Richard Langham Smith, Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, Cambridge University Press, 1989.

la situation psychologique du personnage se dégrade, le langage harmonique s'assombrit et descend dans le continuum, passant éventuellement d'un emploi entièrement diatonique du mode éolien au total chromatisme. Vers la fin du quatrième poème, au moment cathartique de l'histoire, on entend pour la première et seule fois du cycle une cadence authentique parfaite du mode majeur. En termes de technique d'écriture, ma manière de transitionner d'un langage à l'autre de manière relativement fluide est de conserver les principes d'écritures associés à la musique tonale et modale : le mouvement conjoint et contraire est priorisé pour rendre les transitions plus lisses et le type d'intervalle mis en valeur doit rester cohérent.

La transition ayant lieu entre les mesures 58 et 74 (figure 11) du deuxième poème est sans doute la plus représentative des principes abordés jusqu'ici. En l'espace de quelques mesures, on passe du mode diatonique le plus lumineux, soit le lydien, au total chromatisme à la mesure 79. On module d'abord des mesures 65 à 66 vers le mode éolien (plus sombre), avant d'adopter une logique tonale au mode mineur (avec le sixième et le septième degrés mobiles) aux mesures 67 à 68 (plus tendu). Ces deux modulations sont relativement communes et ne doivent pas provoquer de contraste trop important. Le point de rupture entre un langage fonctionnel et un langage atonal survient toutefois entre les mesures 68 et 69 (deux derniers temps de la deuxième mesure dans la réduction). Pourtant, il n'y a qu'une note de différence, le *Ré* bécarré troisième ligne de la main gauche, qui passe au *Mi* bécarré. Pour rendre le changement de langage aussi inaperçu possible, on se trouve déjà sur un accord dissonant à la mesure 68 (septième diminuée) et le rapide ostinato de la main droite, qui sert entre autres à attirer l'attention, demeure identique. Par la suite, la quantité d'intervalles dissonants augmentent de plus en plus, jusqu'à faire entendre les 12 notes chromatiques simultanément à la mesure 74. Cette descente de la clarté à l'obscurité suit l'action présente dans le texte, alors que ce passage correspond à la réalisation du protagoniste qu'il est le « monstre » de l'histoire.

Figure 11 : Réduction des mesures 58 à 74, poème II



## 2.5 Analyse par poème

### 2.5.1 Poème I

Le premier poème est séparé narrativement en trois sections formant le premier acte de l'histoire : la situation initiale, l'élément déclencheur (la prophétie) et le point de non-retour. La situation initiale dure des mesures 1 à 62 et est caractérisée par le motif de l'enfance. Tel qu'abordé dans le paragraphe sur ce leitmotiv, l'accompagnement imite la boîte à musique afin évoquer un souvenir lointain, nostalgique, simple<sup>4</sup>. Les mesures 63 à 93 forment l'élément déclencheur. Les couleurs harmoniques de celui-ci (figure 12) s'inspirent du courant impressionniste en utilisant des accords avec de nombreuses notes ajoutées à la triade initiale et construits sur des gammes moins fréquentes, comme la gamme acoustique et la gamme octatonique. Ici, l'ambiguïté sur le caractère fonctionnel de l'harmonie est créée par le changement de gamme utilisé et par le caractère non diatonique de ces gammes. Toutefois, le jeu des fondamentales suggère un enchaînement fonctionnel.

<sup>4</sup> La boîte à musique sera d'ailleurs explorée à nouveau dans *La Dame blanche*. La récurrence de cet objet musical témoigne d'une nostalgie fortement présente dans ma musique et qui semble être une caractéristique générationnelle. Cette piste pourrait potentiellement être explorée plus en détail au doctorat.

Figure 12 : Réduction des mesures 63 à 80, poème I

The figure displays two systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system shows six measures with the following modes labeled above: Acoustique, Octatonique, Acoustique, Éolienne, Octatonique, and Mixolydien. Below the bass staff, Roman numerals are placed: V, III, V, I, and a pair of IV and V with a minus sign between them. The second system shows five measures with modes labeled above: Lydien, Mineur mélodique ascendant (2e mode), Octatonique, Myxolydien #11, and Majeur (ionien). Below the bass staff, Roman numerals are placed: IV, a pair of II and III with a minus sign between them, V, and I.

Les mesures 94 à 136 correspondent au point de non-retour (cette section fut abordée dans le passage sur la prosodie). La couleur mineure omniprésente de cette section la rapproche de la situation initiale, mais passe du diatonisme au chromatisme pour gagner en tension. Cette section utilise un tempo plus rapide, passant d'un tempo de 114 à la noire à 171 à la noire. Afin de conserver le motif de l'enfance au même tempo qu'à la situation initiale, cette section module sans cesse métriquement grâce à l'égalité entre la croche du premier tempo et la croche de triolet du deuxième tempo.

### 2.5.2 Poème II

Le deuxième poème correspond à la première partie du deuxième acte. Divisée en deux grandes sections pouvant à leur tour être divisées en deux sous-sections, la première décrit la malédiction et la manière dont l'aventure promise se révèle n'être qu'un canular. La deuxième section correspond à la première péripétie où le protagoniste tente de vaincre la malédiction. La première section s'étend des mesures 1 à 53. Les mesures 1 à 30 forment une grande phrase construite autour du motif de la malédiction. Elle est majoritairement en *Ré* dorien, avec quelques emprunts aux modes éolien et phrygien. Les mesures 31 à 53 forment un passage traité en marche modulante basée sur l'enchaînement « I, VII, IV = V, I » en gardant toutefois une couleur modale grâce aux emprunts au mode phrygien et au quatrième mode de la gamme mineure harmonique. La deuxième section s'étend des

mesures 54 à 84. Il s'agit de la section de transition harmonique du mode lydien au dodécaphonisme, analysé au quatrième paragraphe.

### 2.5.3 Poème III

Le troisième poème correspond au point le plus sombre du cycle. Il s'agit en quelque sorte du dénouement, dans la mesure où il se situe entre les péripéties du deuxième acte et la situation finale du troisième acte. Il s'agit d'un moment d'errance pour le protagoniste. Musicalement, le troisième poème s'inspire des nocturnes de Chopin, alors que l'accompagnement à la main gauche du piano ressemble à son nocturne n. 20 en *Do* dièse mineur. En ce qui concerne la structure, elle s'apparente à celle d'un rondo, alors que chaque itération de la section principale s'enchaîne à de courtes sections secondaires. Alors que le langage harmonique par défaut des deux premiers poèmes était modal et que les emprunts à d'autres langages avaient lieu sporadiquement, ici, le langage harmonique par défaut est le dodécaphonisme, et les emprunts au vocabulaire tonal et modal servent à créer une ambiguïté, tout en bénéficiant de certaines connotations fortement ancrées dans le répertoire tonal (par exemple, les lents arpèges mineurs au piano pour évoquer le caractère mélancolique de pièces telles que le Nocturne n.20 en *Do* dièse mineur de Chopin). Ce mélange vise à créer une ambiance sombre, mélancolique et déstabilisante. Le fait de ne pas rompre entièrement avec la tonalité permet aussi de créer une certaine continuité et cohérence entre les poèmes. Les mesures 3 à 6 (figure 13), qui correspondent à la première itération du thème principal du poème, illustrent bien l'ambiguïté tonale décrite précédemment. La main gauche du piano fait entendre des triades mineures qui progressent par seconde majeure descendante, alors que la main droite contredit l'information harmonique de la main gauche aux deuxièmes et troisièmes temps de chaque mesure en faisant entendre des neuvièmes mineures par rapport à la tonique et à la dominante. De plus, le motif de la main droite du piano fut d'abord introduit de manière totalement chromatique aux deux premières mesures.

Figure 13 : Mesures 3-6, poème III

Bar. *p* *3* *3* *3* *3*

Ce-lui que je fus n'est qu'un rêve in-si-pi - de Je ne res-sens plus Tout me sem-ble si vi - de

P.

#### 2.5.4 Poème IV

Le dernier poème termine le cycle dans l'ambiguïté quant au sort du protagoniste. Pour cette raison, la musique brouille aussi les cartes quant à son caractère. Elle oscille donc entre l'angoisse, le triomphe et la tragédie. Le poème est divisé en deux grandes sections. La première possède une forme ternaire plutôt traditionnelle, guidée par son propre matériau thématique et fonctionnant comme pièce indépendante, alors que la deuxième section sert de conclusion à l'ensemble du cycle et ne fonctionne sur le plan formel qu'en prenant considération de l'ensemble de l'œuvre. D'ailleurs, l'emploi d'une structure traditionnelle ternaire pour la première section vise à créer une séparation formelle avec la deuxième.

La première section du poème s'étend des mesures 1 à 45. Pour suivre l'intensité du texte, cette section est très chromatique et active rythmiquement. Elle juxtapose également des éléments contrastants de manière abrupte, afin d'ajouter au caractère effréné du passage. C'est entre autres le cas entre les mesures 9 et 12 (figure 14). Alors que les mesures 9 et 11 sont très agressives avec la nuance *forte* et les accords plaqués en staccato, les mesures 10 et 12, bien que toujours tendues grâce au chromatisme et au rythme très actif, sont jouées *pianissimo* et *legato*. Les éléments de contraste sont aussi présents entre les sous-sections, alors que les mesures 16 à 28 sont plus lyriques, plus émotives, plus douces et retrouvent la stabilité du langage tonal.

Figure 14 : Mesures 9 à 12, poème IV

Bar. *f sempre*  
Mais cette marque noire est tou-jours en mon cœur Ce ve -

P. *f* *subito p*

Bar. *f* *p*  
nin dans mon corps, ces sou-ve-nirs trom-peurs

La deuxième section du poème se poursuit des mesures 46 à 97. La première moitié de cette section est construite comme un grand *crescendo* menant au point culminant de l'ensemble du cycle, soit dernières paroles du cycle, « je saute », à la mesure 68. La première phrase, des mesures 46 à 52, fait entendre les douze notes de la gamme chromatique à la voix, alors que la main droite du piano reprend le motif principal du troisième poème et que la main gauche du piano fait entendre une succession d'octaves en trémolo progressant chromatiquement vers le haut. Par la suite, les leitmotifs du rêve et de l'enfance font une apparition tristement ironique alors que le protagoniste se trouve (littéralement) au bord du précipice. Alors que la tension monte, le langage harmonique passe de l'atonal au tonal et l'accompagnement au piano s'intensifie.

De la mesure 68 à la mesure 81 se déroule le point culminant de la pièce, soit le « saut » du protagoniste. Tout comme les paroles, la musique se veut ambiguë quant au sens du saut. Suivant la seule vraie cadence authentique parfaite de tout le cycle, en majeur, ce passage se veut aussi cathartique que possible, comme si toute la tension accumulée durant

la pièce s'était dissipée. Est-ce que la disparition de cette tension vient de la mort du protagoniste, ou est-ce que le saut est une métaphore à un changement drastique? Je laisse volontairement la question ouverte. D'ailleurs, le retour du mineur naturel (éolien) et du thème de l'enfance dans sa version identique au premier poème aux mesures 82 à 97 servent à ajouter encore plus d'ambiguïté. Le retour à l'enfance peut à la fois être interprété comme une sorte de rappel de la personne qu'il fut, à la manière de funérailles, et comme une indication que le protagoniste a réussi à retrouver celui qu'il était durant son enfance.

## **2.6 Conclusions**

*La prison de glace* fut essentielle dans le développement de mon processus compositionnel actuel. Bien que les préoccupations présentes dans cette pièce soient plus unidimensionnelles que dans mes pièces suivantes, se concentrant majoritairement sur le paramètre harmonique, celles-ci furent néanmoins très influentes sur le reste de mon parcours puisqu'elles m'ont fait découvrir et développer des techniques de composition me permettant de jongler avec différents langages plus fluidement. Cette pièce m'a également permis d'explorer l'harmonie selon une logique narrative, en créant des parallèles entre le niveau de tension et « luminosité » de l'harmonie et de l'histoire. Alors que, dans cette pièce, le mélange harmonique se concentre surtout sur la polarité entre le tonal/modal et l'atonal, il s'agit néanmoins des premiers éléments polystylistiques à intégrer mon processus compositionnel. Au cours des pièces suivantes, l'influence du polystylisme va s'accroître pour aller au-delà du paramètre harmonique.

## 3 Chapitre 2 : L'épinette noire

### 3.1 Introduction

*L'épinette noire* est une pièce pour quatuor à corde d'une durée approximative de cinq minutes. Elle fut présentée dans le cadre du concert « Paysages » du *CeCo*, ayant eu lieu le 18 mars 2023 à la salle Claude-Champagne. Cette pièce explore l'intégration des quarts de ton à une écriture tonale et modale. Elle cherche entre autres comment les quarts de ton peuvent s'insérer dans le vocabulaire pour augmenter le niveau de tension (un peu comme le chromatisme ajoute de la tension aux gammes diatoniques) et aussi comment elles peuvent colorer l'harmonie et les mélodies en ajoutant un élément avec lequel l'oreille de l'auditeur est moins familière. Au cours de la pièce, le jeu entre le familier et l'inconnu est utilisé pour créer différents niveaux d'intérêts. Alors que les autres paramètres créent une sorte de forme d'arche, situant le point de tension le plus élevé vers le milieu de la pièce et les points les plus calmes aux extrémités, les quarts de ton augmentent progressivement à mesure que la pièce avance, au point d'atteindre leur paroxysme à la mesure 95 (sur 109). Cette progression permet d'empêcher un retour trop stable au point de départ, résultant en un parcours narratif plus dramatique. La pièce joue aussi sur une ambiguïté entre le nouveau et l'ancien. L'écriture modale en harmonie parallèle évoque les chants grégoriens alors que l'ornementation des mélodies modales évoque la musique folklorique. En même temps, les quarts de tons et la micropolyphonie de la section A' ajoutent un caractère plus moderne. La pièce est construite en forme ternaire (*ABA'*). La section A dure de la première mesure jusqu'à la mesure 36, la section B s'étend de la mesure 37 jusqu'à 82 et la section A' poursuit de la mesure 83 jusqu'à la fin. Chaque section possède une structure interne qui sera abordée plus en détail plus loin. La structure ternaire permet ici de conserver une dimension narrative à la pièce, bien que celle-ci soit purement musicale. En effet, la structure ternaire permet de reproduire sensiblement le parcours narratif classique d'un scénario en trois actes. Comme nous le verrons dans l'analyse (section 3.2), la section A' rappelle la section A par son caractère calme (en comparaison à la section B) et par son matériau thématique, mais ne correspond pas du tout à une reprise systématique. Cette prise de distance avec la structure ternaire conventionnelle vise à se rapprocher davantage de la structure narrative en trois actes, alors que la situation finale marque généralement le retour

à une nouvelle forme de stabilité et que le conflit narratif est résolu, plutôt qu'à un retour tel quel à la situation initiale. Toutefois, comme nous verrons lors de l'analyse individuelle de chaque section, les zones de transition permettent également de considérer la pièce au travers d'un schéma quinaire<sup>5</sup>, soit une manière d'interpréter une structure narrative en cinq actes (situation initiale, complication, action, résolution, situation finale). La nature très simple de la forme permet de conserver une clarté narrative (situation initiale, conflit, résolution), malgré l'absence d'élément extramusical. L'analyse sera divisée en trois parties, une pour chaque section de la pièce.

### 3.2 Analyse

*L'épINETTE NOIRE* est majoritairement construite autour du motif rythmique « noire pointée, trois croches ». Ce motif est caractérisé mélodiquement par l'enchaînement d'une broderie inférieure avec une broderie supérieure (figure 15), bien que sa version « folklorique » présente aux sections A et A' (figure 16) s'en éloigne mélodiquement en situant le point central de l'oscillation sur la deuxième note plutôt que la première. La fréquence et la courte durée de ce motif, m'évoquant une myriade de petites épines, ainsi que les couleurs folkloriques et le caractère solennelle de la section A, sont la source d'inspiration du titre.

Figure 15 : Le motif principal



Figure 16 : La version « folklorique » du motif principal



#### 3.2.1 Section A (1-36)

La section A est construite comme un grand geste de type *Fortepiano – crescendo – Forte*. Alors que la pièce commence en tutti à la nuance *Forte*, de la mesure 6 jusqu'à la mesure 29, on a une accumulation des différents paramètres. On passe progressivement d'une voix

<sup>5</sup> Louis Diguier, *Schéma narratif et individualité*, PUF, Paris, 1993, p. 63.

à 6 voix, de *Piano* à *Forte*, de modal à tonal, de *Do* mineur à *Fa* mineur (V-I) et d'une faible présence des quarts de tons à une forte présence des quarts de ton. À la mesure 6, le motif principal est présenté de manière à évoquer les couleurs légères du folklore grâce à sa nature modale et grâce aux ornements en triolets. À la mesure 30, lorsque toutes les voix se résolvent sur le tutti, le motif est à nouveau présenté en évoquant les chants grégoriens, en jouant avec les connotations liées à l'église et à l'ancien pour évoquer un sentiment plus grandiose et solennel. Si l'on analyse la forme d'après le modèle narratif du schéma quinaire, les mesures 1 à 25 forment la situation initiale alors que les mesures 26 à 36 présentent les complications (l'élément déclencheur), initiées par le glissando. Le chiffre de répétition 2 (mesure 26) sert essentiellement de pont entre le monde harmonique de la section A, où les quarts de ton sont rares et ornementaux, et la section B, où les quarts de tons sont fréquents et entièrement intégrés dans le langage harmonique de manière fonctionnelle. Ainsi, les mesures 26 à 29 forment un grand glissando divisé en quarts de ton dont chaque voix progresse à une vitesse différente, permettant d'entendre une multitude de relations harmoniques microtonales. Le caractère fonctionnel de l'harmonie est toutefois maintenu tout au long du glissando grâce aux voix extrêmes jouées au violoncelle et au premier violon qui demeurent statiques. Ces deux voix demeurent sur *Do* et sur *Mi*, de sorte que la résolution du glissando sur *Fa* mineur à la mesure 30 suggère l'enchaînement V/IV-IV en *Do* mineur<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> On pourrait également analyser l'enchaînement comme étant V-I en *Fa* mineur, vu la lenteur du rythme harmonique. Toutefois, comme il n'y a que quatre accords dans la section A, soit *Do* mineur, *Do* majeur, *Fa* mineur et *Do* mineur à nouveau, et comme la section B commence avec un accord de *Do* mineur, il me semble plus logique d'interpréter l'ensemble de la section en *Do* mineur. De plus, cela correspond mieux à la manière dont je pensais l'harmonie au moment de la composition.

Figure 17 : Mesures 26 à 30

The musical score for measures 26 to 30 is presented in four staves: Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (A.), and Violoncello (Vc.).

- Measure 26:** Starts with a box labeled 'B'. All staves begin with a piano (*p*) dynamic. The V. I. staff features a trill on the first note.
- Measures 27-29:** All staves show a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic. The V. I. staff continues with trills. The V. II. and Vc. staves have a *cresc.* marking under the first measure of this section.
- Measure 30:** The tempo changes to *A tempo*. The V. I. staff has a *f* dynamic marking.

Durant la section A, les quarts de ton sont introduits de manière purement ornementale, à l'intérieur d'un discours majoritairement modal (bien que l'enchaînement V/IV-IV soit résolument tonal avec sa relation V-I et sa sensible haussée). La section commence par une itération solennelle du motif principal, inspiré des chants grégoriens. Construit autour de la note polaire *Do* le motif suggère d'abord le mode phrygien, avec le *Ré* bémol, puis, le mode éolien, avec le *Ré* bécarre. Cette utilisation flexible des modes vient adoucir l'intégration des quarts de ton à la troisième mesure, puisqu'il s'insère dans la logique plus large des degrés mélodiques mobiles et qu'il agit comme une sorte d'extension du chromatisme créé par l'alternance entre les modes éolien et phrygien. Ce premier usage des quarts de ton se fait par un type d'ornementation particulièrement discret, la broderie. Le motif est harmonisé par des accords mineurs, permettant à la fois d'introduire une légère dose de chromatisme, puis d'empêcher les quarts de ton de « sonner faux » à la troisième mesure, puisqu'ils conservent une relation consonante entre eux.

Figure 18 : Mesures 1 à 3

The musical score for measures 1-3 shows four staves: Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The time signature is 3/2. The key signature has one flat (B-flat). The Violon I staff starts with a first finger fingering (I) and a forte (f) dynamic. The Violon II staff starts with a second finger fingering (II) and a forte (f) dynamic. The Alto staff starts with a third finger fingering (III) and a forte (f) dynamic. The Violoncelle staff starts with a fourth finger fingering (IV) and a forte (f) dynamic. All staves end with a mezzo-forte (mf) dynamic. The music consists of chords and moving lines in the lower register.

Lors de la réitération du motif principal à la quatrième et cinquième mesure, toutes les formes de *Ré* présentées jusqu'à présent s'enchaînent, créant un mouvement descendant d'abord chromatique, puis microtonal. Ici, le *Ré* débémol est utilisé comme note de passage sur un temps fort, augmentant le niveau de tension produit par le quart de ton.

Figure 19 : Mesures 4-5

The musical score for measures 4-5 shows two staves: Violon II and Alto. The time signature is 3/2. The key signature has one flat (B-flat). The Violon II staff starts with a forte (f) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. The Alto staff starts with a forte (f) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. The music features a triplet in measure 4 and a chromatic descent in measure 5.

À la mesure 12, le deuxième violon fait entendre le *Ré* débémol (doublé à la quarte inférieure) en appogiature, introduisant pour la première fois des intervalles harmoniques microtonaux. Le motif est répété à la mesure 14 avec une échappée un demi-ton au-dessus du *Ré* débémol, introduisant le mouvement microtonal disjoint.

Figure 20 : Mesures 12 à 15

The musical score for measures 12 to 15 is arranged in four staves: Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (A.), and Cello (Vc.).

- Violin I (V. I.):** Starts with a rest in measure 12. In measure 13, it plays a triplet of eighth notes (p) followed by another triplet (p). In measure 14, it has a half note (p) with an accent. In measure 15, it has a whole note (p) with an accent. A performance instruction above the staff reads "Placer l'archet en-dessous des cordes".
- Violin II (V. II.):** Plays a half note (pp) in measure 12, followed by a half note (p) in measure 13. In measure 14, it has a half note (p) with an accent. In measure 15, it has a half note (mp) with an accent.
- Viola (A.):** Plays a half note (pp) in measure 12, followed by a half note (p) in measure 13. In measure 14, it has a half note (p) with an accent. In measure 15, it has a half note (p) with an accent.
- Cello (Vc.):** Plays a steady eighth-note accompaniment throughout all four measures.

Measure numbers 12, 13, 14, and 15 are indicated at the top of the staves. Roman numerals I and IV are placed at the end of the first and second staves respectively.

### 3.2.2 Section B (37-82)

Le cœur de la section B a lieu de la mesure 37 à la mesure 71. Dans cette section, l'agencement des motifs permet de créer des sous-sections qui alternent et varient. La sous-section « a » met en valeur la quatrième variation du motif principal. Elle revient aux mesures 37 à 40, 48 à 52 et 59 à 62. La sous-section « b » met en valeur les deux premières variations du motif principal, alors que la troisième variation sert de ligne de basse. Elle est présente aux mesures 44 à 47 et 63 à 71. Il y a aussi une sous-section « c » qui n'arrive qu'une fois, pour créer une sorte de pause et d'allègement de la texture. Elle met en valeur la troisième variation et survient aux mesures 53-58. De manière globale, la section B crée la structure « a-b-a-c-a-b ». Il s'agit donc de la variation la plus éloignée du motif principal qui s'alterne avec les variations plus proches, un peu à la manière d'un mini-rondo. Cette alternance permet de créer une sorte d'insistance obsessive dans le but d'ajouter à l'intensité du passage.

Les mesures 72 à 82 (chiffre de répétition 8) servent de à la fois de codetta et de pont avec le A'. Dès 72, la micropolyphonie caractéristique de la section A' est introduite. Toutefois, la deuxième variation du motif principal revient en canon à partir de la mesure 73, jusqu'à ce que tous les instruments le répètent et qu'il se transforme en version microtonale de la formule cadentielle « III-IV-V-I » à la mesure 76, servant de clôture définitive à la section B de la pièce, avant de revenir au caractère plus mélancolique du A. Alors que les mesures 37 à 71 jouent le rôle de « l'action » dans le schéma narratif quinaire, les mesures 72 à 82

s'apparentent davantage à l'étape de la « résolution ». Toutefois, comme nous le verrons dans la section A', le point de commencement réel de la situation finale est plutôt ambigu.

Figure 21 : Mesures 76-77

The musical score for measures 76-77 consists of four staves: Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (A.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 2/2. In measure 76, all parts are marked *ff* (fortissimo). The Violin I part has a trill on the second measure. In measure 77, the dynamics change to *mp* (mezzo-piano) for all parts. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a trill.

La section B sert de développement alors qu'elle augmente le niveau d'intensité de la pièce, ce qui est possible grâce aux nuances généralement plus fortes, à l'intensification de l'activité rythmique et surtout, à la surenchère présente dans le développement motivique. Les motifs principaux de la section B peuvent tous être interprétés comme une variation du motif principal, en empruntant soit au contour mélodique, soit au contour rythmique, soit à un mélange des deux. Ils seront ici présentés et classés en ordre de similarité avec le motif principal.

La première variation présente uniquement les trois premières notes du motif, tel qu'aux violons à la mesure 44.

Figure 22 : Mesures 44-45. Violons I et II

The musical score for measures 44-45 consists of two staves: Violin I and Violin II. The key signature has one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 2/2. In measure 44, both parts are marked *f* (fortissimo). In measure 45, the dynamics change to *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs and accents.

La deuxième variation transforme le motif rythmiquement, alors que la valeur rythmique des deux premières notes est réduite de moitié, formant ainsi le motif « croche pointée, double, deux croches ». Cette version constitue le cœur la deuxième section et revient sans

cesse. Elle se présente d’abord en augmentation à la mesure 45 au violon II, avant d’être présentée telle quelle au violon II et au violoncelle à la mesure 46.

Figure 23 : Mesures 46-47

The image shows a musical score for measures 46 and 47. It consists of four staves: Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (A.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one sharp (F#). In measure 46, the Violin I part has a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4. The Violin II part has a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The Viola part has a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The Violoncello part has a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2, and a quarter note C3. In measure 47, the Violin I part has a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4. The Violin II part has a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The Viola part has a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The Violoncello part has a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2, and a quarter note C3.

La troisième variation est introduite au violoncelle au troisième temps de la mesure 43. Elle reprend l’oscillation mélodique du motif principal, mais abandonne ses caractéristiques rythmiques en ne répétant que des double-croches. La ressemblance des motifs est souvent mise en valeur lorsque ces derniers s’enchaînent, comme aux mesures 45-46, au violoncelle.

Figure 24 : Mesures 44 à 46. Violoncelle

The image shows a musical score for measures 44, 45, and 46, focusing on the Violoncello part. The key signature has one sharp (F#). In measure 44, the Violoncello part has a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2, and a quarter note C3. In measure 45, the Violoncello part has a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2, and a quarter note C3. In measure 46, the Violoncello part has a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2, and a quarter note C3.

La variation la plus éloignée est celle de la mesure 37 avec les notes *Do-Fa-Do* démol sur le rythme *noire-noire-blanche*. Ici, l’ondulation demeure, et les cellules rythmiques reprennent parfois la figure *noire pointée-croche*.

Figure 25 : Mesures 37 à 40

The musical score for measures 37 to 40 consists of four staves. The first staff (treble clef) has dynamics *pp* (sul tasto), *mp* (ord.), *f*, and *fpp* to *ff*. The second staff (treble clef) has dynamics *pp* (sul tasto), *mp*, *f*, and *fpp* to *ff*. The third staff (bass clef) has dynamics *pp* (pizz.), *mp*, *f*, and *fpp* to *ff*. The fourth staff (bass clef) has dynamics *p*, *mp*, *f*, and *fpp* to *ff*. Performance instructions include 'sul tasto' and 'ord.' (ordine).

Alors que les deux premières variations sont assez proches du motif original, les deux dernières sont beaucoup plus éloignées. Ces différents niveaux de similitude permettent de traiter un seul matériau motivique de manière similaire au développement d'une forme sonate, en mettant en relation des idées contrastantes. Toutefois, cela permet également de garder une uniformité appropriée pour une pièce plus courte. Le résultat est cette myriade de petites cellules motiviques relativement similaires les unes avec les autres, se révélant ainsi les « épines » ayant servi d'inspiration pour le titre.

### 3.2.3 Section A' (83-109)

D'un point de vue dramatique, le cluster sert à déjouer les attentes liées à la reprise de la section A. Alors qu'on devrait retrouver un certain calme, une sorte de dénouement, les quarts de ton (qui augmentent le niveau de tension) continuent de se faire de plus en plus nombreux et atteignent leur point culminant au milieu du A', à la mesure 95. Cette accumulation est employée afin de garder l'intérêt plus longtemps en retardant le point d'équilibre final. Évidemment, le fait d'avoir une texture micropolyphonique vient accentuer l'effet dramatique, donc les microtons ne sont pas le seul paramètre contribuant au prolongement de la tension. La vraie résolution n'a lieu qu'à la coda, à la mesure 106, alors que le motif principal revient dans sa version originale, en harmonie parallèle, mais cette fois en pianissimo. Le tout se résout avec une quinte à vide *Do-Sol* extrêmement douce, jouée sur plusieurs octaves à tous les instruments. Cette quinte évoque une dernière fois la couleur ancienne et solennelle des organums parallèles.

Alors que, mélodiquement, la version folklorique du motif principal domine la section A', elle est caractérisée par un *cluster* inspiré de la micropolyphonie de György Ligeti et joué aux deux violons et à l'alto. À mesure que la section avance, ce *cluster* se densifie. Alors qu'il commence de manière purement diatonique, il devient progressivement chromatique, jusqu'à devenir entièrement composé de quarts de ton. Pour passer d'un cluster diatonique à un *cluster* en quart de ton de manière graduelle, j'ai créé un mécanisme de transformation systématique aux trois instruments qui le jouent. Chacun joue un trille diatonique mesuré en *Mi* bémol mineur. Alors que cette gamme était entièrement consonante à la fin de la section B, elle entre ici en conflit avec la ligne de basse, jouée au violoncelle, en *Do* mineur. Ce conflit joue un double rôle. D'abord, il aide à prolonger la tension plus longtemps, créant ce sentiment de fausse situation finale. Ensuite, il aide à adoucir la transition vers les versions plus denses du *cluster*.

Figure 26 : Représentation schématique densification progressive du cluster



De l'aigu vers le grave, chaque instrument joue de plus en plus lentement. Le violon I joue des triple-croches, le violon II joue des triolets de double-croches et alto joue des doubles croches. Comme chaque instrument change de coup d'archet aux huit notes, puis six, puis quatre, les différences de vitesse de jeu permettent de créer un certain chaos, ou bourdonnement mélodico-rythmique, tout en conservant un contrôle précis sur le matériau musical. Alors que les notes jouées sont de plus en plus lentes en descendant vers le grave, le changement de boucle mélodico-rythmique survient de plus en plus lentement en allant vers l'aigu. Chaque instrument passe du trille diatonique *sul tasto* aux coups d'archet aux 8 notes, aux triolets chromatiques *ordinario* aux coups d'archet aux six notes, puis aux tétracordes ascendants de quart de ton *poco sul ponticello* aux coups d'archet aux quatre notes. Dans le cas de l'alto, chaque changement survient à une mesure et demie d'intervalle. Pour le violon II, les changements surviennent aux deux mesures, alors que le violon I change de boucle mélodico-rythmique aux trois mesures. Tout ce processus sert à rendre la densification plus subtile en faisant survenir les changements de la voix interne

la plus grave vers la voix extrême la plus aigüe, afin que les changements les plus audibles arrivent en dernier.

### 3.3 Conclusion

Avant l'écriture de *L'épINETTE NOIRE*, ma relation au polystylisme se limitait beaucoup à l'opposition « tonale-atonale », tel que présente dans *La prison de glace*. *L'épINETTE NOIRE* m'a non seulement permis d'intégrer la microtonalité (toutefois limité aux quarts de tons pour cette pièce) à mon arsenal, elle fut la première étape vers l'intégration d'éléments réellement polystylistiques dans mon vocabulaire musical. En mélangeant la tonalité, la modalité et la microtonalité, j'ai commencé à percevoir la stabilité tonale et les différentes échelles de hauteurs comme quelque chose de fluide plutôt que comme des catégories clairement distinctes. Le mélange de connotations folkloriques et anciennes à des éléments propres à la musique contemporaines, comme les quarts de ton et la micropolyphonie, j'ai développé mon habilité à jouer avec les connotations extra-musicales présentes dans les différents gestes musicaux. L'usage de ces connotations dans un cadre narratif fut repris et développé davantage dans la pièce suivante, *La Dame blanche* et fait présentement l'objet de mes recherches en vue d'un éventuel doctorat.

## 4 La Dame blanche

### 4.1 Introduction

*La Dame blanche* est la dernière pièce composée dans le cadre de ma maîtrise. Il s'agit d'un ballet pour orchestre symphonique basé sur la légende québécoise de *La Dame blanche de la chute Montmorency*. D'une durée approximative de 55 minutes, il s'agit de la pièce la plus importante que j'ai composée jusqu'à présent et se veut une synthèse du développement de ma personnalité artistique durant mon parcours académique. Alors que, durant l'écriture de *La prison de glace*, sont apparues les premières ébauches du continuum polyscalaire, ce dernier s'est réellement développé, tant sur le plan compositionnel que théorique, durant l'écriture de *La Dame blanche* en incluant une quantité plus importante de langages harmoniques, me permettant de développer une esthétique personnelle inspirée du polystylisme et fortement influencée par les liens entre la musique et la narration. Bien que la pièce dans son ensemble n'ait pas encore été interprétée, une version plus courte, sous forme de suite symphonique, fut jouée par l'Orchestre de l'Université de Montréal (OUM) le 13 janvier 2023. Cette suite sera également abordée au cours de ce chapitre. À l'instar de *La prison de glace*, la forme de *La Dame blanche* est dictée majoritairement par son contenu narratif. Toutefois, dû aux dimensions largement supérieures de *La Dame blanche*, les enjeux liés à la cohérence musicale et dramatique de la forme furent beaucoup plus complexes à résoudre. Sur le plan macroscopique, la pièce est divisée en deux actes. Le premier est lui-même subdivisé en quatre scènes relativement courtes alors que le deuxième acte est divisé en deux scènes plus substantielles. La division en deux actes est inspirée du film *La vita e bella* (Roberto Benigni, 1998) et s'éloigne du modèle narratif ternaire présent dans les deux pièces précédentes. Tout comme dans ce film, le premier acte présente une romance aux enjeux dramatiques plutôt légers, mais ponctués de présages sombres, alors que le deuxième acte a lieu au cours d'un événement historique dramatique qui vient bouleverser la vie des protagonistes. L'histoire se veut une tragédie, ce qui implique certaines conséquences sur la structure musicale de pièce. Tout comme dans *La prison de glace*, la pièce devient de plus en plus sombre et le langage harmonique devient de plus en plus instable. Toutefois, comme *La Dame blanche* est considérablement plus longue, il devenait dangereux d'être trop systématique dans l'assombrissement du langage

utilisé, risquant de donner l'impression que l'acte I et l'acte II sont des pièces complètement différentes. C'est entre autres pour cette raison que j'ai inclus un prologue dans l'histoire. Se déroulant chronologiquement après la conclusion de l'histoire, ce dernier permet d'intégrer le langage harmonique du deuxième acte dès le début de la pièce, afin d'apporter un certain équilibre à l'ensemble de l'œuvre. Certains contrastes locaux contribuent à la cohérence musicale de *La Dame blanche*. Sur le plan microscopique, chaque scène se déroule de manière continue, plutôt que d'être divisé en numéros de danse. Toutefois, la succession des éléments narratifs subdivise les scènes en sections qui reprennent généralement des structures formelles simples (binaires, ternaires, rondo, variations, etc.). L'apparition de ces structures musicalement indépendantes n'est toutefois pas systématique, puisque la cohérence et la fluidité narrative sont demeurées prioritaires dans la création de l'œuvre.

## 4.2 Présentation du contenu narratif

Dans la partition, le contenu narratif est indiqué dans le haut des pages sous forme d'annotations en italique. Ces annotations contiennent également des recommandations pour la mise en scène du ballet. La légende de *La Dame blanche de la chute Montmorency* m'intéressait comme matériau de base pour son côté tragique, pour ses éléments fantastiques (c'est essentiellement une histoire de fantôme) et pour son ancrage dans la culture et l'histoire du Québec. La légende se déroule durant l'été 1759 et se déroule à Beauport, dans le contexte de la *Guerre de sept ans*. Elle raconte l'histoire de Mathilde, une jeune femme fiancée à Louis, un soldat canadien qui serait mort durant la *Bataille de Montmorency*, le 31 juillet 1759. En apprenant la mort de son fiancé, Mathilde aurait enfilé sa robe de mariée et se serait jetée en bas de la chute Montmorency. Depuis ce jour, elle hanterait les lieux<sup>7</sup>.

Comme il s'agit d'une légende, plutôt que d'un conte, j'ai décidé de m'en inspirer librement en apportant des ajouts à l'histoire dans mon adaptation. Deux problèmes

---

<sup>7</sup> *Ville de Québec*,

<https://www.ville.quebec.qc.ca/citoyens/patrimoine/quartiers/montmorency/interet/chute-de-la-dame-blanche.aspx>, consulté le 31 août 2023.

narratifs me semblaient nécessiter des modifications : le personnage de Mathilde était trop passif pour être la protagoniste et l'histoire était trop simple et manquait de détails. Alors que, historiquement, un facteur clé de la Bataille de Beauport fut la tombée de la pluie en soirée<sup>8</sup>, j'ai profité du rapprochement avec l'élément qui cause la mort à Mathilde dans la légende (l'eau) pour lui accorder un caractère surnaturel. Inspirée par la légende de *La chasse-galerie*, Mathilde fait ainsi un pacte avec le diable en sacrifiant sa petite sœur aux loups pour faire apparaître la pluie et sauver son village. Ainsi, la protagoniste de l'histoire prend un rôle beaucoup plus actif, et son suicide devient une conséquence de ses propres actions. Ce changement permet également d'éviter d'envoyer le message (trop fréquent dans la littérature) que sans homme, la seule option pour une femme est la mort. Le sacrifice de la petite sœur qui se fait dévorer par les loups représente la cession de la Nouvelle-France à la Grande-Bretagne suite à la future victoire du général James Wolfe.

### 4.3 Les leitmotifs

D'après le *grove music online*, Arnold Whittall définit un leitmotiv comme étant n'importe quel thème ou idée musicale ayant pour fonction de représenter une idée extra-musicale<sup>9</sup>. Toutefois, mon usage des leitmotifs est divisé en deux catégories distinctes, soit les motifs et les thèmes. Alors qu'un thème consiste en un matériau musical (généralement une mélodie) et percevable comme une expression musicale complète en elle-même<sup>10</sup>, un motif est une courte idée musicale, généralement considérée comme étant la plus petite subdivision d'un thème<sup>11</sup>. Ainsi, la manière dont je vais utiliser un leitmotiv variera selon la nature de celui, à savoir s'il s'agit d'un thème ou d'un motif.

---

<sup>8</sup> Stacey, C. P et Donald E Graves. *Québec, 1759 : Le siège et la bataille*. Édition rév. et enrichie / Donald E. Graves., Édition rév. et enrichie / Donald E. Graves ed., Les Presses de l'Université Laval, 2009, p. 97.

<sup>9</sup> Whittall, Arnold, *Grove Music Online*,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016360?rskey=GxOrxv&result=4>, consulté le 19 décembre 2023.

<sup>10</sup> Drabkin, William, *Grove Music Online*,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027789#omo-9781561592630-e-0000027789>, consulté le 22 décembre 2023.

<sup>11</sup> Drabkin, William, *Grove Music Online*,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019221?rskey=9tuPJF&result=20>, consulté le 22 décembre 2023.

Généralement, un thème sera lié non seulement à sa mélodie, mais également à son accompagnement et à son contexte harmonique, alors qu'un motif est plus flexible et peut se retrouver dans n'importe quel contexte. J'ajouterais aussi une autre forme de leitmotiv présent dans *La Dame blanche*, soit les bruitages instrumentaux, qui seront traités dans un autre paragraphe.

Bien que de nombreux autres passages musicaux reviennent au travers de l'œuvre et peuvent être associés à des concepts narratifs, les thèmes et motifs qui seront abordés ci-dessous sont les plus importants dans leur rôle narratif et dans leur fréquence d'apparition.

#### 4.3.1 Le thème et motif de Beauport

Le thème de Beauport peut aussi être vu comme le thème principal. On l'entend pour la première fois au tout début de la deuxième scène, des mesures 1 à 42. Bien qu'on l'entende ensuite surtout sous forme de motif, la fin la sixième scène reprend le thème d'une manière plus fidèle (mesures 234 à 242). Le thème est non seulement associé à Beauport, mais au Québec et à la culture québécoise. Pour cette raison, il est inspiré de la musique traditionnelle québécoise, avec la dynamique de chanson à répondre entre les violons et les flûtes et hautbois, avec le rythme syncopé de la mélodie, ses ornements, son accompagnement aux violons altos et clarinette au rythme caractéristique des accompagnements traditionnels « *deux doubles-croches, croche* » et avec son alternance entre une harmonie statique dans la présentation du motif principal (la section A du thème) et une marche harmonique pour la partie B.

Figure 27 : Le motif de Beauport



#### 4.3.2 Le thème d'amour

Le thème d'amour est composé de deux sections distinctes. La première représente le caractère plus idyllique de l'histoire d'amour entre Mathilde et Louis et l'émerveillement des premiers amours. La deuxième section représente davantage la passion, mais aussi la tragédie qui les attend. Ce thème s'inspire de la musique populaire, afin de créer une

connotation évoquant les premiers amours, ceux du secondaire, des bals des finissants et de la musique populaire qu'on associe à ces souvenirs et à cette période de la vie. Les deux sections sont donc construites autour de boucles de quatre accords diatoniques, l'une en mode majeur, l'autre en mode mineur naturel. Le thème d'amour partage le même rythme caractéristique que le thème de Beauport (deux croches pointées, croche), afin d'associer leur romance au lieu de leur rencontre. Bien que la partie A du thème se trouve à la guitare des mesures 24 à 53 de la première scène, le thème n'apparaît entièrement pour la première fois que vers la fin de la deuxième scène, aux mesures 157 à 190, à la rencontre Mathilde et de Louis. On le retrouve ensuite entre autres dans la quatrième scène lors de la demande en mariage, aux mesures 100 à 116, puis aux mesures 136 à 147, puis, de manière plus tragique, dans la sixième scène, lorsque Mathilde apprend la mort de Louis. Le motif principal de la partie A est utilisé comme un motif des mesures 27 à 39 alors que la partie B est reprise aux mesures 40 à 47. Une version plus sombre de la partie A est ensuite reprise aux mesures 48 à 53.

Figure 28 : Le thème d'amour. Partie A



Figure 29 : Le thème d'amour. Partie B



### 4.3.3 Le thème de la berceuse

La berceuse est associée à la petite sœur de Mathilde, ainsi qu'au destin de la protagoniste de devenir la Dame blanche. Il s'agit de la musique qu'on entend à la fin de la troisième scène (mesures 261 à 331), alors que Mathilde console sa petite sœur, suite à l'apparition de « l'étranger ». Le thème prend une dimension tragique dans la cinquième scène (mesures 227 à 262) et une portée surnaturelle dans la première scène (mesures 70 à 101) et dans la sixième scène (mesures 84 à 132). Tout comme le motif de l'enfance de *La prison de glace*, la berceuse évoque les boîtes à musique, cette fois par le timbre cristallin du célesta. Dans la sixième scène, le retour de la berceuse porte un sens dramatique important, puisqu'il s'agit du seul moment de la pièce à inclure des paroles chantées.

### 4.3.4 Le thème et motif du diable

À l'instar du thème de Beauport, la première portion du thème du diable se comporte également comme un motif, lui accordant une plus grande flexibilité. Cette flexibilité lui est essentielle puisqu'il s'agit du motif / thème qui revient le plus souvent du ballet et qui subit le plus de transformation. Cette récurrence représente l'omniprésence du diable et de son influence dans l'histoire. Le thème apparaît sous sa forme entière durant la troisième scène, aux mesures 230 à 254 alors que « l'étranger » (le diable) interrompt la fête. Écrit en mode mineur, le thème est composé de deux phrases. La première commence en rampant en mouvement conjoint ascendant afin d'évoquer le caractère sournois du personnage. La deuxième phrase débute sur le sixième degré (un accord majeur) afin d'apporter un caractère plus mélancolique, associé davantage au lien entre Mathilde et le diable, soit la Dame blanche qu'elle deviendra. C'est d'ailleurs cette partie du thème qui est développée

dans la cinquième scène aux mesures 332 à 373, alors que le pacte entre Mathilde et le diable se réalise.

Figure 30 : Le thème du diable. Partie A



Figure 31 : Le thème du diable. Partie B



#### 4.3.5 Le motif de la guerre

Bien que le motif de la guerre n'apparaisse que dans la deuxième et dans la cinquième scène, il m'était important de lui dédier un paragraphe en raison de l'importance qu'il joue dans la cinquième scène. Le motif fait sa première apparition aux mesures 88 à 144 de la deuxième scène, alors que Mathilde croise une milice franco-canadienne. Comme il n'y a pas encore de conflit, le motif est intégré à une musique légère, à mi-chemin entre la fanfare et le *Big Band*. Toutefois, comme la cinquième scène correspond à la bataille de Beauport, elle intègre le motif dans un contexte plus sombre et plus militaire.

Figure 32 : Le motif de la guerre



#### 4.3.6 Le thème et motif de la nature

Le dernier thème majeur est celui de la nature, aussi utilisé comme motif. Les cinq premières notes du thème sont utilisées comme motif et évoquent la gamme pentatonique, dont l'appartenance à la musique folklorique de nombreuses cultures aide à créer une connotation ancienne, paisible et proche de la nature. Le thème apparaît d'ailleurs pour la première fois aux mesures 53 à 87 de la deuxième scène, alors que Mathilde se promène dans la forêt. Le motif du thème est également fortement associé à l'histoire d'amour entre Mathilde et Louis, qui se rencontrent et, éventuellement, s'épousent prêt de la chute. Pour cette raison, ce motif apparaît entre les deux sections du thème d'amour aux mesures 165 à 167 de la deuxième scène et se fait entendre durant la demande en mariage aux mesures à 126.

Figure 33 : Le motif de la nature



#### 4.4 Les influences polystylistiques

Comme nous le verrons, le polystylisme d'Alfred Schnittke et de sa vision esthétique constituent une influence majeure dans *La Dame blanche*. Son polystylisme propose d'approcher la composition par rétrospection et par récupération de traditions musicales de sources diverses, notamment pour récupérer les connotations culturelles auxquelles elles

sont associées<sup>12</sup>. Comme nous le verrons, cette approche de la composition trouve écho dans *La Dame blanche*.

#### 4.4.1 La musique postromantique et la musique populaire

L'esthétique postromantique, proche de nombreuses musique de film, est la plus fréquente de la pièce. Il s'agit en quelque sorte de l'esthétique « par défaut », à laquelle se rattachent les autres langages. Elle se manifeste par la dominance d'un langage tonal souple, qui s'enrichit des emprunts à d'autres langages harmoniques, par une importance accordée à la mélodie et au lyrisme et par une orchestration colorée, avec de nombreux contrastes.

De plus, tel qu'abordé dans le chapitre sur les thèmes et les leitmotifs, plusieurs thèmes sont inspirés par la musique *pop* actuelle. Toutefois, les inspirations d'origines populaires se trouvent également dans d'autres genres musicaux, comme la musique traditionnelle québécoise, le métal et le jazz.

#### 4.4.2 La musique traditionnelle québécoise

L'influence de la musique traditionnelle québécoise fut déjà mentionnée dans le passage sur le thème de Beauport. Toutefois, cette influence est encore plus présente dans la troisième scène, mettant en action une traditionnelle soirée canadienne. On y trouve non seulement le rythme syncopé, l'ornementation et les enchaînements harmoniques typiques de la musique traditionnelle québécoise, mais aussi une instrumentation typique, constituée d'un violon, un accordéon, d'un piano, d'une contrebasse, de la cuillère et des podorythmes (communément appelé, du « tapage » de pied).

#### 4.4.3 Le *heavy metal*

Cette influence se manifeste lors des moments intenses et dramatiques de l'histoire. Le passage où l'influence est la plus forte se trouve vers la fin de la quatrième scène, aux mesures 158 à 179, alors que Mathilde et Louis s'enfuient des loups. On y retrouve des ostinatos rythmiques saccadés et des lignes mélodiques en mouvement conjoint rapide sur

---

<sup>12</sup> Mihaela-Georgiana Balan, *Polystylism in the Context of Postmodern Music. Alfred Schnittke's Concerti Grossi*. Artes, Journal of Musicology, vol. 23, no. 1, 2021, p. 148–164.

la gamme octatonique (gamme mettant en valeur l'intervalle de triton) afin d'évoquer les *riffs* de guitare électrique (figures 34 et 35).

Figure 34 : Exemple de *riff* 1



Figure 35 : Exemple de *riff* 2



#### 4.4.4 Le jazz

L'influence du jazz est plus subtile, mais se manifeste néanmoins de deux façons. D'abord, le langage harmonique s'inspire du jazz dans de nombreux passages ayant recours à des extensions, ou notes ajoutées. Ces ajouts permettent d'enrichir des passages plus simples harmoniquement afin d'éviter de rendre les contrastes trop saillants entre les différentes sections. Par exemple, la première itération du thème de Beauport aux mesures 1 à 42 de la deuxième scène utilise un langage uniquement diatonique, mais s'enrichit de nombreuses extensions. Par ailleurs, les accords jazz, par la quantité de notes qu'ils utilisent, se rapprochent davantage de la polytonalité, aidant ainsi à faire le pont avec ce langage, comme c'est par exemple le cas au début de la sixième scène, aux mesures 1 à 22.

Figure 36 : Réduction harmonique des mesures 1 à 22 de la sixième scène



L'autre élément d'inspiration provient des techniques d'arrangement jazz<sup>13</sup>. Aux mesures 107 à 114 de la deuxième scène, afin d'évoquer les couleurs des années folles et de l'entre-deux-guerres<sup>14</sup>, les cuivres se comportent comme ils le feraient dans un *Big Band*. Les notes harmoniques présentes dans la mélodie sont d'abord harmonisées en position serrée (à l'intérieur d'une octave). Puis, les notes ornamentales sont harmonisées de sorte que les accords se déplacent en parallèle, soit diatoniquement, chromatiquement. Ce passage vient également rapprocher le langage tonal à l'harmonie parallèle non fonctionnelle, présente entre autres aux mesures 3 à 18 de la troisième scène.

Figure 37 : Réduction harmonique des trompettes et des trombones des mesures 107 à 118 de la deuxième scène



#### 4.4.5 Le minimalisme

L'influence minimaliste est surtout présente dans la quatrième scène, en tant que technique d'orchestration. Les mesures 100 à 116 de cette scène s'influencent de l'esthétique de John Adams, dans sa superposition de couches orchestrales, par sa répétition de courtes cellules mélodico-rythmiques, par ses rythmes en hémiole et ses polyrythmes (par exemple : *Nixon in China*, 1987<sup>15</sup>). Les mesures 47 à 69 de la quatrième scène, quant à elles, s'inspirent de

<sup>13</sup> Ferland, Richard, *Arrangement-jazz: une approche didactique*, Montréal, CCDMD, Octobre 2016.

<sup>14</sup> Quant à l'aspect anachronique de ces connotations, c'est pourquoi j'essaie de garder la référence subtile en m'éloignant autant que possible du pastiche, qui pourrait briser l'immersion (par opposition aux références beaucoup plus directes à la musique traditionnelle québécoise, par exemple). J'ignore donc volontairement certains éléments trop emblématiques du genre, comme le rythme « swing » et l'emploi d'instruments comme la batterie ou le saxophone. L'objectif visé ici est d'évoquer un sentiment, sans renvoyer directement à l'époque en question.

<sup>15</sup> Adams, John et Alice Goodman (livret) *Nixon in China*, Houston, Houston Grand Opera, 1987.

la technique de déphasage de Steve Reich (par exemple : *Piano phase*, 1967)<sup>16</sup> au niveau de l'écriture en pizzicato des cordes.

#### 4.4.6 La musique spectrale

L'influence de la musique spectrale est étroitement liée au « bruitage instrumental<sup>17</sup> » présent dans *La Dame blanche*, et dont il sera question dans le prochain paragraphe, puisque la musique de ses passages est composée en ayant recours au spectre harmonique de sons évoqués.

### 4.5 L'influence du cinéma et du bruitage

Une autre source d'influence stylistique majeure dans la composition de *La Dame blanche* vient de la musique de film et de la conception sonore au cinéma. La musique de film possède à mon avis une dimension profondément polystylistique dans sa manière de jongler avec diverses atmosphères sonores propres aux différentes ambiances présentes au sein d'un film, et surtout par sa dualité entre le monde diégétique et extradiégétique. La dualité entre la conception sonore et la musique s'avère également un élément d'inspiration présent dans *La Dame blanche*, alors que de nombreux passages sont écrits de manière à jouer les deux rôles et à brouiller la ligne entre l'univers sonore et la musique et entre le diégétique et l'extradiégétique. Ce procédé vise à attribuer une dimension émotive et suggestive à l'univers sonore des personnages. Bien qu'on retrouve une panoplie de cas de bruitage au cours du ballet, les cas mentionnés ci-dessous sont les plus importants, tant d'un point de vue narratif que compositionnel.

#### 4.5.1 Les cloches

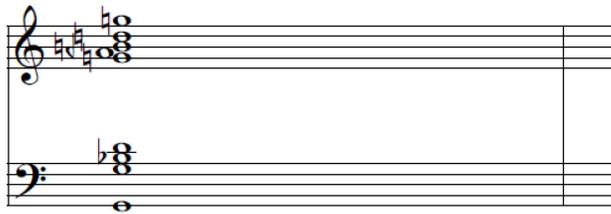
Les cloches d'église portent l'ironie tragique du destin de Mathilde. Alors qu'elles devaient célébrer son mariage, les cloches n'auront annoncé que la mort. Le timbre des cloches est imité en reproduisant leur spectre harmonique, tant au niveau des hauteurs que des nuances. Ce spectre a la caractéristique de comprendre une triade mineure avant une triade majeure. De plus, j'ai voulu recréer le caractère inharmonique du timbre des cloches en reproduisant

<sup>16</sup> Reich, Steve, *Piano Phase*, New York, Universal Edition, 1967.

<sup>17</sup> À ne pas confondre avec la musique concrète instrumentale de Helmut Lachenmann

la modulation en anneau, où deux fréquences sont additionnées et soustraites pour créer deux nouvelles fréquences ( $x+y$  et  $x-y$ ). Dans ce cas-ci, les deux fréquences en question sont la fondamentale et la tierce de la triade mineure caractéristique du timbre des cloches. C'est de l'addition de ces fréquences que provient le *La* démol de la clarinette à la mesure 106 de la première scène. La fréquence résultant de la soustraction des deux fréquences correspondait à la quinte de l'accord, qui crée l'impression d'un accord au deuxième renversement. Pour cette raison, j'ai choisi de ne pas conserver cette fréquence. Comme le timbre des cloches est caractérisé par une triade mineure, j'ai pu jouer avec leur connotation selon leur relation avec le reste de la musique. Elles sont par exemple consonantes aux mesures 178 à 190 de la deuxième scène, alors qu'elles sont dissonantes aux mesures 158 à 179 de la quatrième scène.

Figure 38 : Réduction harmonique de la mesure 106 de la première scène



#### 4.5.2 La chute

Le bruit de la chute est imité par un cluster microtonal extrêmement dense. Dans la deuxième scène, alors que Mathilde se promène dans la nature avec émerveillement et insouciance, la chute ne représente qu'un léger bruit de fond ambiant. Aux mesures 98 à 116 de la quatrième scène, juste avant la demande en mariage, la chute est majestueuse et romantique. Le cluster est donc harmonisé avec l'ensemble du spectre harmonique, de manière à être suffisamment loin de la fondamentale pour se trouver à la hauteur des harmoniques rapprochées par un demi-ton d'intervalle ou moins. Les fondamentales du spectre harmonique s'enchaînent ensuite de manière à créer de l'ambiguïté entre une harmonie spectrale et une harmonie fonctionnelle, permettant d'harmoniser le thème d'amour avec le cluster de la chute. À la sixième scène, alors que Mathilde s'apprête à se

jeter dans la chute, cette dernière prend la symbolique de la mort. Le cluster est alors utilisé de manière à mettre en valeur sa nature dissonante.

Figure 39 : Réduction harmonique de la chute à la mesure 100 de la quatrième scène

### 4.5.3 Les hurlements de loups

Les loups représentent la peur dans le ballet. Ils sont directement associés à la guerre et aux troupes ennemies puisqu'ils font référence au nom du général britannique James Wolfe. Pour imiter les hurlements de loups, j'ai analysé un échantillon sonore dans le logiciel de correction de hauteur *VariAudio* de *Steinberg*. Je me suis ensuite basé sur les notes analysées pour construire le hurlement. Le premier hurlement survient aux mesures 60 à 64 de la première scène.

### 4.5.4 La mort de la sœur de Mathilde

Se déroulant entre les mesures 316 et 323, il s'agit du moment le plus sombre de la pièce et du point de non-retour qui selle le destin de Mathilde. Chaque morsure causée par les loups est représentée par un cluster totalement chromatique en tutti orchestral à la nuance *fortissississimo*. À chaque fois, il interrompt un autre cluster à la même nuance, mais beaucoup plus mince, joué aux violons I et II dans l'aigu, représentant les cris de la sœur de Mathilde.

### 4.5.5 La musique diégétique

Cette musique joue un rôle analogue au bruitage, puisqu'elle fait partie de l'univers sonore entendu par les personnages. Elle se manifeste avec la présence de la berceuse et de la musique traditionnelle. Il y a aussi des cas où la nature de la musique est volontairement

mystérieuse. Par exemple, à partir du sacrifice dans la cinquième scène (mesure 323) jusqu'à la mort de Mathilde, on entend une voix de femme presque constamment. Il s'agit d'une voix que Mathilde entend, mais uniquement dans sa tête. Il n'est pas clair non plus si la voix représente sa petite sœur ou la Dame blanche elle-même. Cette ambiguïté est inspirée entre autres par la musique du film *Joker* (Todd Phillips, 2019)<sup>18</sup>, composée par Hildur Guðnadóttir. Qu'elle représente la petite sœur ou la Dame blanche, la voix symbolise le destin de Mathilde, puisqu'à partir du moment où le pacte est scellé, elle est condamnée à devenir la Dame blanche.

#### 4.6 Le continuum polyscalaire (partie 2)

Alors que mon processus de composition possède des similitudes avec le polystylisme, mes emprunts polystylistiques se veulent plutôt de l'ordre de la connotation, ou de la référence, tout en souhaitant un résultat global relativement uniforme esthétiquement. En composant *La Dame blanche*, j'ai remarqué que j'utilise généralement les mêmes principes d'écriture et ce, peu importe l'échelle de hauteur avec laquelle je travaille. Plus précisément, je conserve les techniques d'écriture du langage tonal quant à sa manière de camoufler les éléments trop consonants ou dissonants par rapport aux intervalles harmoniques privilégiés<sup>19</sup> avec le mouvement conjoint et contraire. J'utilise aussi les principes d'accords pivots et de notes communes pour « moduler » d'un langage à l'autre. J'ai aussi constaté qu'en dehors des connotations narratives diégétiques, j'utilise le polystylisme pour structurer le caractère dramatique de la pièce en termes de luminosité, de stabilité tonale et de contrastes. À la suite de ces constats, j'ai développé ce que j'appelle le « continuum polyscalaire », qui se veut une manière d'englober et de classifier divers langages musicaux et échelles de hauteurs sous une seule théorie, facilitant la cohérence et permettant de jongler avec les différents langages avec une conscience accrue des possibles résultats sonores. L'idée est donc de situer sur un continuum les différents langages musicaux utilisés afin de hiérarchiser leur niveau de stabilité tonale. Toutefois, si l'on peut tenter de

<sup>18</sup> Phillips, Todd, *Joker*, 2019, Warner Bros. Pictures, 2019.

<sup>19</sup> Dans le cas de la musique tonale, cet intervalle est la tierce, mais le principe peut être extrapolé à n'importe quel élément musical qui risque de trop ressortir de la texture générale.

situer des systèmes d'organisation de hauteurs entiers sur le continuum, il est important de noter qu'il s'agit d'approximations et qu'à l'intérieur même de ces systèmes, le niveau de stabilité tonale peut largement varier. De plus, la tension musicale ne dépend pas que du facteur harmonique. Cette classification suppose donc que les autres paramètres sont identiques d'un cas à l'autre. Voici toutefois comment sont hiérarchisés sept systèmes utilisés dans *La Dame blanche* en fonction de la manière dont je les utilise dans l'œuvre, du plus stable au plus instable.

#### 4.6.1 Le système tonal

Définir les frontières du langage tonal peut s'avérer complexe. Pour simplifier l'analyse, je ne ferai référence à ce système que pour parler du langage harmonique utilisé de Bach à Wagner, basé sur le couple harmonique V-I<sup>20</sup>. Il ne s'agira donc que du langage tonal employé de la manière la plus traditionnelle. Le couple harmonie V-I créant une relation de « tension / détente », les principes de ce système visent généralement à établir une directionnalité claire. Avec sa cadence authentique parfaite, il s'agit pour moi du plus haut niveau de stabilité possible. Il faut néanmoins noter qu'au travers même du système tonal, le mode majeur s'avère généralement plus stable, ou du moins plus lumineux, que le mode mineur, puisqu'il reproduit plus fidèlement le spectre harmonique des sons toniques et qu'il ne demande pas d'altération chromatique, contrairement à la sensible haussée du mode mineur. On peut d'ailleurs noter qu'une écriture diatonique sera généralement plus stable qu'une écriture chromatique.

#### 4.6.2 Le système modal

Il s'agit du langage le plus proche du système tonal, si bien que, même dans la période romantique, les compositeurs avaient fréquemment recours à des emprunts modaux au sein même du langage tonal. La plus grande différence, lorsqu'on parle d'une musique entièrement modale, vient de l'absence du couple V-I comme guide harmonique (bien que le sentiment de « pôle tonal » puisse demeurer). Ce langage s'articule ainsi davantage sur les contrastes de couleurs entre les différents accords et les différents modes, que sur une structure harmonique clairement directionnelle. Encore une fois, le niveau de stabilité (et

---

<sup>20</sup> Beaudet, Luce, *L'œil qui entend, l'oreille qui voit : Un modèle d'analyse du discours harmonique tonal*, Révision mai 2016, Faculté de musique, Université de Montréal, 2016.

surtout de « luminosité ») peut varier grandement entre les différents modes. D'abord, on retrouve tout un continuum propre au langage modal diatonique, allant du mode lydien au mode locrien<sup>21</sup>. Toutefois, je considère que les modes à transpositions limitées d'Olivier Messiaen<sup>22</sup> peuvent atteindre un niveau d'instabilité tonale beaucoup plus grand dû à leur nature symétrique qui empêche la hiérarchie des hauteurs nécessaire à la stabilité tonale.

### 4.6.3 L'harmonie parallèle

L'harmonie parallèle<sup>23</sup> est généralement associée aux compositeurs impressionnistes et à l'écriture pour *Big Band* dans le jazz<sup>24</sup>. Également connue sous son terme anglais *harmonic planing*, l'idée consiste à harmoniser une mélodie avec des accords parallèles. Si ce parallélisme peut être entièrement diatonique ou entièrement chromatique, il peut également se présenter de manière hybride. On pourrait par exemple harmoniser une mélodie diatonique en n'utilisant qu'une seule structure d'accord. En arrangement jazz, l'écriture parallèle devient assez sophistiquée, présentant diverses manières d'harmoniser les notes ornementales d'une mélodie. Il est donc possible d'utiliser cette écriture de manière fonctionnelle tout comme il est possible de l'utiliser dans un cadre non fonctionnel. Si l'on peut harmoniser des structures d'accords par tierce de manière parallèle, il s'avère également possible d'appliquer le même traitement à d'autres structures harmoniques. En raison de sa versatilité et de sa compatibilité avec des langages harmoniques fonctionnels et non fonctionnel, voir atonal, l'harmonie parallèle permet de créer des ponts entre différents langages assez facilement.

### 4.6.4 La polytonalité

La polytonalité crée un pont intéressant entre l'harmonie fonctionnelle et l'harmonie de cluster. Si deux tonalités proches sont employées simultanément, les harmonies résultantes s'apparenteront à des accords fonctionnels avec des notes ajoutées. Cependant, si deux

---

<sup>21</sup> Nichols, Roger, et Richard Langham Smith, *Claude Debussy, Pelléas et Mélisande*, Cambridge University Press, 1989.

<sup>22</sup> Dingle, Christopher Philip, and Nigel Simeone, *Olivier Messiaen: Music, Art, and Literature*, Ashgate, 2007.

<sup>23</sup> Feezell, Mark, *Parallelism, planing and Impressionism*, <https://learnmusictheory.net/contemporary/index.asp?FileName=06%2D06%2DParallelismPlaningImpressionism>, consulté le 30 novembre 2022.

<sup>24</sup> Ferland, Richard, *Arrangement-jazz: une approche didactique*, Montréal, CCDMD, Octobre 2016.

tonalités éloignées sont employées simultanément, les harmonies résultantes ressembleront davantage à des clusters qu'à des triades. Toutefois, même lorsque les tonalités utilisées simultanément sont éloignées, il peut exister une ambiguïté quant au système de hauteur employé. Par exemple, alors que l'accord « *Petrouchka* » du ballet éponyme d'Igor Stravinsky semble être une superposition de triades situées à un intervalle de triton l'une de l'autre, l'accord peut également être analysé dans son entièreté dans la gamme octatonique<sup>25</sup>. Finalement, la combinaison de la polytonalité avec l'harmonie parallèle chromatique peut permettre de passer assez fluidement et graduellement d'un langage harmonique instable et dissonant à un langage plus consonant et vice-versa.

#### 4.6.5 La microtonalité

La musique microtonale n'est pas liée à un système d'écriture, mais désigne généralement l'ensemble des systèmes fonctionnant en dehors de la gamme tempérée. Toutefois, lorsque nos oreilles sont conditionnées à entendre presque exclusivement de la musique en tempérament égal, les écarts à ce dernier peuvent créer des effets similaires. Dans *La Dame blanche*, la microtonalité se manifeste sous deux formes. Tel qu'indiqué précédemment, on retrouve des microtons dans certains passages inspirés par la musique spectrale (la chute et les cloches). Lorsque le spectre harmonique synthétisé par l'orchestre est simple et basé sur un son tonique, le niveau de stabilité résultant est assez fort. Si le spectre harmonique synthétisé est complexe, voire bruité, le niveau de stabilité s'avère beaucoup plus faible. Il est également possible d'utiliser la microtonalité comme une extension de la gamme tempérée. Il est par exemple possible de diviser l'octave en 24 quarts de ton plutôt qu'en 12 demi-tons. Alors, on peut employer avec les quarts de tons de la même manière que le chromatisme est utilisé par rapport aux échelles diatoniques. C'était d'ailleurs la manière dont j'utilisais les quarts de tons dans *L'Épinette noire*.

#### 4.6.6 L'harmonie de clusters

À partir de ce niveau d'instabilité, j'utilise généralement la dissonance dans le but unique d'être dissonant. Il est toutefois encore possible d'établir une hiérarchie, et par le fait même,

---

<sup>25</sup> Allen, Forte, *Music at the Turn of the Century : A 19th-Century Music Reader*, Joseph Kerman (Ed.), University of California Press, 2020.

des contrastes, au sein des différents types de clusters. Je distingue ainsi cinq facteurs déterminant le niveau d'instabilité et de dissonance de ceux-ci.

- i. D'abord, le type d'intervalles présents dans le cluster joue un rôle déterminant dans son niveau de tension. Un cluster composé des notes *Fa-Sol-La-Si*, par exemple, même lorsque joué à la même octave, présente peu de différences par rapport aux extensions d'accords fonctionnels diatoniques.
- ii. Le deuxième facteur déterminant le niveau de stabilité et de dissonance d'un cluster correspond au choix de gamme utilisée. Par exemple, un cluster construit sur la gamme lydienne n'aura que peu de tension, même si l'on utilise toutes les notes de la gamme. En revanche, un cluster entièrement chromatique peut entraîner un niveau d'instabilité élevé au point de brouiller la ligne entre une harmonie basée sur des sons toniques et un simple bruit blanc, puisque les hauteurs deviennent trop rapprochées, trop dissonantes et trop nombreuses pour les discerner.
- iii. Le troisième facteur concerne le nombre de notes présentes dans le cluster. Même s'il est chromatique ou microtonal, un cluster composé de trois notes est relativement doux comparativement à un cluster de douze demi-tons.
- iv. Un quatrième facteur est le registre. Même une simple seconde majeure, lorsque jouée dans l'extrême grave, peut paraître très dissonante.
- v. Finalement, le dernier facteur vient du contexte harmonique global dans lequel le cluster s'insère. Par exemple, une seconde mineure seule risque de sonner plus dissonante qu'en étant harmonisée dans un accord de septième majeure. Paradoxalement, si le contexte musical général est consonant, un cluster risque davantage de sortir du lot que dans un contexte déjà tendu, simplement à cause du rapport de contraste.

#### 4.6.7 Le dodécaphonisme

Si l'on applique les principes du sérialisme à un système microtonal, le dodécaphonisme n'est pas forcément le point le plus instable possible. Par ailleurs, l'harmonie de cluster est

généralement plus dissonante. Toutefois, dans la logique de mon univers harmonique, le dodécaphonisme est le langage le plus instable dans son ensemble. Si je ne considère pas la tonalité et l'atonalité comme deux langages incompatibles et n'ayant rien en commun, ils représentent toutefois les deux extrêmes du continuum. Malgré tout, entre le dodécaphonisme libre (qui utilise librement la gamme chromatique sans être soumis à une logique sérielle) et le sérialisme intégral, on peut percevoir différents niveaux d'instabilité. À l'intérieur du sérialisme, le facteur qui me semble le plus déterminant quant au niveau de stabilité est le choix d'intervalle mis en valeur par la série. Malgré tout, lorsque j'ai recours au dodécaphonisme, c'est généralement pour un moment très précis d'une œuvre où je cherche une instabilité absolue. Dans *La Dame blanche*, par exemple, je réserve le dodécaphonisme pour le moment où Mathilde sacrifie sa petite sœur pour faire un pacte avec le diable, aux mesures 306 à 315.

## 4.7 Analyse par scènes

### 4.7.1 Scène I

La première scène de *La Dame blanche* joue le rôle d'un prologue et est détachée narrativement et chronologiquement du reste de l'œuvre. La scène se déroule en effet la nuit du 31 juillet 2009, soit 250 ans après la bataille de Beauport. La scène est assez courte et ne comporte qu'une péripétie, soit le meurtre (suggéré par la musique) d'un jeune couple au pied de la chute Montmorency par la Dame blanche. Entre le chant des grillons suggéré par le « guiro grenouille », le son de l'eau du fleuve reproduit par le bâton de pluie, les cris de hibou joués à la clarinette, la balade *pop* jouée à la guitare, le hurlement de loup imité par les cors français, le chant de la Dame blanche confiée à la soprano, le bourdonnement de la chute créé par les cordes et le son des cloches jouées par les vents et les percussions, la quasi-totalité de la musique de la première scène est diégétique.

### 4.7.2 Scène 2

La deuxième scène de *La Dame blanche* correspond à la période la plus heureuse de l'histoire pour sa protagoniste. Dans cette scène, Mathilde se promène près de la chute Montmorency et croise une milice franco-canadienne, où elle rencontre Louis. La scène est

divisée en quatre sections. La première (mesures 1 à 42) correspond au thème de Beauport, déjà abordé dans les paragraphes précédents. La deuxième scène (mesures 43 à 87) introduit la protagoniste, alors qu'elle se promène dans la forêt. Cette scène se veut naïvement paisible, voire féérique, pour contraster avec la tragédie à venir. On y entend des chants d'oiseaux, imités à divers instruments et mentionnés dans la partition. La troisième section (mesures 88 à 144) introduit la milice. L'ostinato rythmique de la caisse claire deviendra éventuellement une sorte de leitmotiv secondaire associé à la guerre. Le reste de cette section a déjà fait l'objet d'une analyse dans le paragraphe sur le motif de la guerre et dans le paragraphe sur les influences jazz. La dernière section (145 à 209) met en scène la rencontre de Mathilde et de Louis, on y entend le thème d'amour pour la première fois.

### 4.7.3 Scène 3

La troisième scène met en scène une soirée canadienne traditionnelle. Alors qu'à l'intérieur, les gens festoient et dansent, quelque chose de surnaturel se rapproche à l'extérieur. Ainsi, la musique alterne entre les airs inspirés de la musique traditionnelle québécoise et l'ambiance surnaturelle. L'élément le plus caractéristique de l'ambiance surnaturelle se retrouve aux différentes sections de cordes (par exemple, aux violons I et II aux mesures 3 à 18) est écrit de manière à évoquer le vent avec ses allers-retours chromatiques imitant l'effet Doppler, tout en rappelant le contour mélodique du leitmotiv du diable. La soirée est interrompue à la mesure 204 par l'entrée de « l'étranger ». On entend alors le thème du diable, alors qu'il demande une danse avec Mathilde. La scène se termine avec le thème de la berceuse, alors que Mathilde tente de reconforter sa petite sœur.

### 4.7.4 Scène 4

C'est durant la quatrième scène que Louis demande Mathilde en mariage, près de la chute Montmorency. À l'instar de la deuxième scène, la quatrième scène est divisée en quatre grandes sections. La première (mesures 1 à 46) vise essentiellement à installer l'ambiance romantique et majestueuse de la scène. Les mesures 1 à 18 font entendre le caractère majestueux de la chute alors que les mesures 36 à 46 font entendre un canon débutant par une variation du motif de la nature, avant de faire entendre un extrait de la deuxième partie du thème du diable, suggérant comment, même dans les moments les plus paisibles et

romantiques, le diable rode toujours. La deuxième section de la quatrième scène s'étend des mesures 47 à 92 et correspond à l'entrée sur scène de Mathilde et Louis, se dirigeant vers la chute. Cette section se veut très sautillante, presque chaotique, pour montrer l'enthousiasme du jeune couple. Pour se faire, l'accompagnement aux cordes s'inspire de la technique de déphasage de Steve Reich, en pizzicato. Les mesures 70 à 74 reprennent les couleurs jazz de la troisième section de la deuxième scène (mesures 88 à 144) afin de rappeler (très légèrement) le caractère militaire associé au personnage de Louis. La troisième section (mesures 93 à 157) de la quatrième scène correspond à la demande en mariage. Ici, le bruitage de la chute est harmonisé et superposé à la première partie du thème d'amour, alors que l'accompagnement se fait plus subtil et vulnérable au moment de la demande, qui interrompt le thème d'amour avec le leitmotiv de la nature. La deuxième partie du thème d'amour apparaît aux mesures 136 à 147 alors que le couple s'embrasse. La dernière partie de la scène (mesures 148 à 191) présente une variation sombre et anxiogène du thème d'amour alors que des hurlements de loups interrompent le couple qui s'enfuit vers Beauport. Ce passage fut discuté dans les paragraphes sur l'inspiration de la musique *heavy metal* et sur les cloches. La scène se termine avec l'ostinato rythmique de la guerre alors que le couple apprend la nouvelle du départ des troupes britanniques sur l'île d'Orléans.

#### 4.7.5 Scène 5

Il s'agit de la plus longue scène du ballet. Elle se déroule durant la *Bataille de Montmorency*, alors que Mathilde fait un pacte avec le diable pour sauver son village en échange de sa sœur, que le diable donne ensuite en pâture aux loups. En raison des thématiques sombres de cette scène, la musique descend fréquemment vers les langages plus instables du continuum, ayant recours à la polytonalité (mesures 274 à 278 et 286 à 290), aux clusters (entre autres aux mesures 268 à 272 et aux mesures 316 à 323) et au dodécaphonisme (mesures 305 à 315). La musique conserve toutefois ses racines tonales, bien que cette tonalité s'avère elle-même plus instable et chromatique que dans les scènes précédentes. La scène débute avec quelques variations plus sombres du leitmotiv de la guerre (mesures 10 à 102), jusqu'aux adieux entre Mathilde et Louis alors que ce dernier est appelé au combat. La deuxième section, des mesures 103 à 263 se déroule alors que

Mathilde rejoint les autres femmes et les enfants, cachés dans la forêt et termine après sa décision de trouver « l'étranger » pour conclure un pacte avec lui. La troisième section (mesures 264 à 331) correspond au pacte avec le diable. C'est la section la plus instable du ballet alors que le langage harmonique abandonne presque entièrement la tonalité et glisse entre la polytonalité, l'harmonie de cluster et le dodécaphonisme, jusqu'à éventuellement faire entendre la gamme chromatique entière simultanément dans un énorme tutti orchestral fortissississimo. La dernière section (mesures 332 à 428) décrit musicalement les conséquences du pacte avec l'apparition de la magie. Elle est majoritairement composée d'une variation modale de la deuxième partie du thème du diable et est caractérisée par l'apparition de la voix de soprano qui demeure ensuite présente jusqu'à la mort de Mathilde.

#### 4.7.6 Scène 6

La dernière scène se déroule après la *Bataille de Montmorency*, jusqu'au suicide de Mathilde dans la chute Montmorency, à minuit, et à son ascension en tant que Dame blanche. La première section (mesures 1 à 26) met en scène au retour de Mathilde au village et fait entendre une ambiance qui s'assombrit et se densifie progressivement, les premières mesures furent abordées dans le paragraphe sur l'influence de l'harmonie jazz. La voix de soprano se fait à nouveau entendre en chantant une variation du motif principal de la berceuse aux mesures 23 à 26. La deuxième section (mesures 27 à 57) correspond au moment où Mathilde apprend la mort de son fiancé. Les mesures 27 à 35 font entendre une version militaire et sombre du motif de la première partie du thème d'amour, inspiré de « *Fanfare for the Common Man* », de Aaron Copland. Les mesures suivantes (36 à 39) reprennent le même motif dans un contexte mélancolique, délicat et vulnérable. Le thème se gagne ensuite en lyrisme alors que Mathilde enfile sa robe de mariage, maintenant décidée à passer à l'acte. La troisième section se poursuit aux mesures 58 à 75 alors que Mathilde marche vers la chute. On y entend version sombre aux couleurs jazz du thème de la nature. La quatrième section de la scène (mesures 76 à 165) représente le point culminant de l'ensemble de la pièce, soit la mort de Mathilde. La soprano chante la berceuse, cette fois avec les paroles suivantes :

La nuit, je tombe encore

Prisonnière de mon sort  
 La nuit, je tombe encore  
 Je n'vois plus que la mort

La nuit, je t'aime encore  
 Même si tu m'as trahi  
 La nuit, je t'aime encore  
 Au-delà de la vie

Sous les étoiles, lever le voile  
 T'emportera vers un nouveau monde  
 Sous les étoiles, lever le voile  
 T'emportera dans ta tombe

Les cloches des églises  
 Chantent tous les dimanches  
 Les cloches des églises  
 Chantent pour la Dame blanche (x2)

Les trois premières strophes sont écrites de manière à laisser planer l'ambiguïté quant à l'identité de la voix. Elles peuvent à la fois être interprétées comme les pensées de Mathilde envers Louis, comme la Dame blanche qui s'adresse à ses futures victimes, comme les paroles de la petite sœur envers Mathilde, ou comme la Nouvelle-France qui s'adresse à la France. Après les douze coups de minuit (mesure 160), Mathilde saute en bas des chutes et la pièce devient complètement silencieuse. Cette pause marque la fin du passage de l'histoire en 1759, qui était raconté du point de vue de Mathilde, maintenant morte. L'épilogue, des mesures 161 à 242, représente-en quelque sorte la légende de la Dame blanche, en tant que fantôme, mélangé au folklore québécois, représenté par le leitmotiv de Beauport.

#### **4.8 La suite pour orchestre**

La suite pour orchestre est une version concert du ballet de 10 minutes créé pour la lecture de l'Orchestre de l'Université de Montréal ayant eu lieu le 13 janvier 2023. Elle inclut plusieurs des thèmes principaux, à savoir celui du diable, de Beauport et d'amour, et reprend globalement le parcours dramatique du ballet, même si les extraits en eux-mêmes ne suivent pas l'ordre chronologique. Comme le ballet commence avec un élément surnaturel sombre (la Dame blanche qui tue un couple près de la chute), la suite commence avec le thème du diable (mesures 1 à 29) tel qu'entendu dans la troisième scène, en guise

d'introduction. Ensuite, la pièce fait entendre le thème de Beauport (mesures 30 à 71) tel que présenté dans la deuxième scène. Son rôle est en quelque sorte analogue à celui du thème A d'une exposition de forme sonate. Le thème B serait donc celui d'amour, présent des mesures 72 à 106. L'ordre d'apparition du thème de Beauport et du thème d'amour est analogue à celui du ballet, alors que ce sont les premiers éléments présents dans l'histoire. Le thème d'amour fait ensuite place au leitmotiv de la berceuse tel qu'entendu aux mesures 23 à 26 de la sixième scène, introduisant l'équivalent dramatique du développement d'une forme sonate, et représentant dramatiquement la troisième scène, où le diable et la berceuse apparaissent pour la première fois. Le développement atteint ainsi son paroxysme d'intensité aux mesures 125 à 150, alors que la fin de la quatrième scène est reprise, représentant l'intensité de la bataille de Beauport de la fin de la quatrième scène et de la cinquième scène. Le dénouement dramatique survient aux mesures 151 à 207 alors que le développement de la partie B du thème du diable de la cinquième scène est repris, symbolisant la fin surnaturelle du ballet. La fin de cette section est légèrement modifiée pour s'enchaîner avec le retour du thème de Beauport, servant de situation finale, ou de coda, tout comme dans le ballet.

#### **4.9 Conclusion**

Comme il est possible de le constater, *La Dame blanche* fait la synthèse de ma progression en tant qu'artiste. En plus de construire sur les fondations harmoniques posées par *La prison de glace*, elle incorpore des influences stylistiques puisées à partir de nombreuses facettes de ma personnalité, comme la musique *heavy metal*, le jazz, la musique *pop*, la musique traditionnelle québécoise, la musique post-romantique et divers courants d'avant-garde. De plus, le ballet inclut des thématiques qui me sont chères, comme l'histoire du Québec, la littérature fantastique et le conte. Comme il s'agit de mon œuvre de plus grande envergure jusqu'à présent, il s'agit aussi de la pièce la plus complexe narrativement et sa planification m'a permis de réfléchir davantage à la relation entre la forme musicale et la forme narrative, dans la manière dont ces deux dimensions s'influencent mutuellement. Alors que, généralement, la forme narrative guide la forme musicale, l'ajout de la première scène entière fut justifié par des soucis liés à la forme musicale, puisque le premier acte

utilise un langage beaucoup plus consonant dans l'ensemble que le deuxième acte. La première scène sert à éviter un possible sentiment d'assister à deux pièces différentes et d'éviter que le deuxième acte rompe stylistiquement de manière trop drastique avec le premier acte. Comme il s'agit de mon œuvre la plus récente, il est encore difficile de prédire quels éléments seront conservés et quels éléments seront délaissés dans mes prochaines compositions. Je compte certainement bâtir sur les acquis de *La dame blanche* pour ma prochaine œuvre aux dimensions semblables ou supérieures, soit la création d'un éventuel opéra.

## 5 Conclusion

À chacune des trois pièces, mon identité musicale s'est solidifiée.

Avec *La prison de glace*, j'ai développé les bases d'un vocabulaire harmonique me permettant de jongler avec mes sources d'influences sans sacrifier la cohérence harmonique de l'œuvre. Cette pièce m'a également permis d'établir les liens entre ces éléments harmoniques et le propos narratif extramusical, qui furent la source du rapprochement de la narrativité et du polystylisme dans ma pratique compositionnelle. Comme le niveau de « luminosité » de l'harmonie de cette pièce suit celui de la narration (s'assombrit progressivement), la narration m'a guidé vers mes premières expérimentations polystylistiques, à savoir le mélange du langage tonal et du langage atonal. De plus, bien que cela se soit produit de manière inconsciente au moment de l'écriture de la pièce, cette dernière s'est inscrite dans des préférences esthétiques narratives en ce qui concerne mon attrait pour le conte, le fantastique et l'importance accordée à la nostalgie et à l'enfance.

Avec *L'épinette noire*, j'ai pu appliquer les contrastes d'origines polystylistiques présents dans *La prison de glace* dans un contexte narrativement abstrait afin de structurer et clarifier la forme de l'œuvre. Cette pièce m'a aussi servi d'initiation à la microtonalité en utilisant les quarts de ton comme une extension de l'échelle chromatique. Finalement, *L'épinette noire* m'a permis d'intégrer des éléments d'influence folklorique dans mon esthétique alors que ces éléments prendront une place encore plus importante dans la pièce suivante. De plus, l'intégration d'éléments d'influence folklorique constitue les premiers éléments polystylistiques à aller au-delà du paramètre harmonique dans mon langage.

Finalement, *La Dame blanche* représente la synthèse de mon évolution en tant que compositeur, non seulement par rapport à ma maîtrise, mais par rapport à l'ensemble de mon parcours musical. En incluant des influences tirées non seulement de la musique classique et académique, mais également de la musique populaire, du *heavy metal* et de la musique traditionnelle québécoise, cette pièce symbolise la somme de facettes formant mon identité artistique, alors qu'il s'agit de ma pièce la plus résolument polystylistique. De plus, l'emprunt de chaque genre musical est justifié par une intention dramatique et

narrative, solidifiant l'importance de ces deux enjeux dans ma pratique compositionnelle. De plus, il s'agit de mon initiation à l'écriture de pièce de grande envergure alors que je n'avais jamais composé de pièce allant au-delà de la durée de 15 minutes avant. Ce fut donc l'occasion de réfléchir aux questions d'équilibre et de forme appliquées sur le plan macroscopique.

Jusqu'ici, la narrativité fut surtout abordée en termes de connotations subjectives servant à orienter mon discours, mais mes questionnements furent principalement concentrés sur ce dernier ainsi que sur les moyens techniques nécessaires pour l'articuler. Toutefois, à l'aube du doctorat, je désire aborder davantage la question de la narrativité en elle-même et élaborer davantage mes connaissances sur la relation entre la musique et les éléments extramusicaux. Pour cette raison, mes prochaines recherches porteront sur les *topiques*<sup>26</sup> comme fondement du geste compositionnel.

---

<sup>26</sup> Grabócz Márta et Charles Rosen, *Musique, narrativité, signification*, Harmattan, 2009.

## 6 Bibliographie

- Adams, John et Alice Goodman (livret) *Nixon in China*, Houston, Houston Grand Opera, 1987.
- Allen, Forte, *Music at the Turn of the Century: A 19th-Century Music Reader*, Joseph Kerman (Ed.), University of California Press, 2020.
- Beaudet, Luce, *L'œil qui entend, l'oreille qui voit : Un modèle d'analyse du discours harmonique tonal*, Révision mai 2016, Faculté de musique, Université de Montréal, 2016.
- Benigni, Roberto, *La vita è bella*, DVD, Melampo Cinematografica, 1997.
- Dingle, Christopher Philip et Nigel Simeone, *Olivier Messiaen: Music, Art, and Literature*, Ashgate, 2007.
- Drabkin, William, *Grove Music Online*,  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019221?rskey=9tuPJF&result=20>, consulté le 22 décembre 2023.
- Drabkin, William, *Grove Music Online*,  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027789#omo-9781561592630-e-0000027789>, consulté le 22 décembre 2023.
- Feezell, Mark, *Parallelism, planing and Impressionism*,  
<https://learnmusictheory.net/contemporary/index.asp?FileName=06%2D06%2DParallismPlaningImpressionism>, consulté le 30 novembre 2022.
- Ferland, Richard, *Arrangement-jazz: une approche didactique*, Montréal, CCDMD, Octobre 2016.
- Fox, Michael, *Following the Formula in Beowulf, Örvar-Odds Saga, and Tolkien*, Palgrave Macmillan, 2020.
- Grabócz Márta et Charles Rosen. *Musique, narrativité, signification*, Harmattan, 2009.
- Herbert, Frank, *Dune*, Boston, Chilton Books, 1965.
- Jordan, Robert (livres 1-12) et Brandon Sanderson (livres 13-14) *The Wheel of Time*, New York, Tor Books, 1990-2013.
- Louis Diguier, *Schéma narratif et individualité*, PUF, Paris, 1993, p. 63.

Lucas, George, *Star Wars*, DVD, Lucasfilm Ltd., 1977.

Mihaela-Georgiana Balan, *Polystylism in the Context of Postmodern Music. Alfred Schnittke's Concerti Grossi*. *Artes, Journal of Musicology*, vol. 23, no. 1, 2021, pp. 148–164.

Nichols, Roger et Richard Langham Smith, *Claude Debussy, Pelléas et Mélisande*, Cambridge University Press, 1989.

Phillips, Todd, *Joker*, 2019, Warner Bros. Pictures, 2019.

Reich, Steve, *Piano Phase*, New York, Universal Edition, 1967.

Rowling, Joanne, *Harry Potter*, Londres, Bloomsbury Publishing, 1997-2007.

Stacey, C. P et Donald E Graves. *Québec, 1759 : Le siège et la bataille*. Édition rév. et enrichie / Donald E. Graves., Édition rév. et enrichie / Donald E. Graves ed., Les presses de l'Université Laval, 2009, p. 97.

Tolkien, John Ronald Reuel, *The Hobbit*, Londres, Allen & Unwin, 1937.

Tolkien, John Ronald Reuel, *The Lord of the Rings*, Londres, Allen & Unwin, 1954-1955.

*Ville de Québec*,

<https://www.ville.quebec.qc.ca/citoyens/patrimoine/quartiers/montmorency/interet/chute-de-la-dame-blanche.aspx>, consulté le 31 août 2023.

Whittall, Arnold, Grove Music Online,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016360?rskey=GxOrxv&result=4>, consulté le 19 décembre 2023

**Thierry Côté**

# **La Dame blanche**

Suite pour orchestre basée sur le ballet éponyme

2022

# Instrumentation

Flûte 1 & 2 (Piccolo)  
Hautbois 1 & 2 (Cor anglais)

Clarinette en Sib 1 & 2  
Basson 1 & 2 (Contrebasson)

Cors en Fa 1, 2, 3 & 4  
Trompette en Ut 1 & 2  
Trombones ténors 1 & 2  
Trombone basse  
Tuba

Percussions 1  
(Guiro « grenouille » & Timbales)

Percussions 2  
(Cloches tubulaires, Cymbales frappées, Tam-tam & Triangle)

Percussions 3  
(Carillons à vent, Cymbales suspendues, Tam-tam, Glockenspiel & Grosse caisse)

Claviers (Celesta & Piano)  
Harpe

Soprano

Violons I  
Violons II  
Altos  
Violoncelles  
Contrebasses

**Durée: 9:30**

# La Dame blanche

Partition en sons réels

Suite pour orchestre basée sur le ballet éponyme

Thierry Côté

sombre et maléfique

♩ = 90

Flûtes 1 & 2  
Hautbois 1 & 2  
Clarinettes en Sib 1 & 2  
Basson 1 & 2

Cors en Fa 1 & 2  
Cor en Fa 3 & 4  
Trompette en Ut 1 & 2  
Trombones 1 & 2  
Trombone basse  
Tuba

Percussion 1  
Percussion 2  
Percussion 3

Cymbale susp.  
avec l'archet l.v.  
*pp* ————— *mp*

Celesta

Harpe

Es: F# G# A#  
B: C# D#

sombre et maléfique

♩ = 90

Violons I  
Violons II  
Altos  
Violoncelles  
Contrebasse solo  
Contrebasses

non div.  
II-III  
*pp*

sans vibr.  
solo  
*mf*

sans vibr.  
*pp*

7

Vc.

C. B. Solo

C. B.



**A** Un peu plus tendrement

14

Bsn.

Vc.

C. B. Solo

C. B.

*pp*

*p*

Vibr. nat.

Vibr. nat.

*poco*

*più*



22

Bsn.

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Vc.

C. B. Solo

C. B.

*mp*

*pp*

*mp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*mp*

*pp*

*mp*

*pp*

*mp*

*f*

*mf*

*mp*

*p*

*p*

à2

Timbales

**B** Énergique comme la musique traditionnelle québécoise

♩ = 96

30

Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Htb. 1 *f*

Htb. 2 *f*

Cl. 1 & 2 *f*

Bsn. 1 *f*

Bsn. 2 *f*

Cr. 1 & 2 *f*

Cr. 3 & 4 *f*

Perc. 1 (Timb.) *f*  
Cloches tubulaires  
l.v. sempre

Perc. 2 (Cl. T.) *ff*  
Tam-tam

Perc. 3 (T.-t.) l.v. *fff*

Cel. *f*

**B** Énergique comme la musique traditionnelle québécoise

♩ = 96

V. I

V. II

A. *f*  
sans vibr.  
div.

Vc. *f*

C. B. *f*  
unis.

33

Picc.

Fl. 1

Htb. 1

Htb.

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cl. T.)

Cel.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

36

Picc.

Fl. 1

Htb. 1

Htb. 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cl. T.)

Perc. 3 (T.-t.)

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*mf*

*f*

*p* *f*

Cymbale susp.

E $\flat$ F $\sharp$ G $\flat$ A $\sharp$   
B $\flat$ C $\sharp$ D $\sharp$

This page of a musical score, numbered 8, covers measures 39, 40, and 41. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, playing a melodic line with a trill in measure 40.
- Fl. 1** (Flute 1): Treble clef, playing a melodic line with a trill in measure 40.
- Htb. 1** (Horn 1): Treble clef, playing a melodic line.
- Htb. 2** (Horn 2): Treble clef, playing a melodic line.
- Cl. 1 & 2** (Clarinets 1 & 2): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Bsn. 1** (Bassoon 1): Bass clef, playing a melodic line.
- Bsn. 2** (Bassoon 2): Bass clef, playing a melodic line.
- Perc. 3 (Cymb.)** (Cymbal): Percussion clef, playing a melodic line starting in measure 40, marked *mf*. A box labeled "Glockenspiel" is positioned above the staff.
- Hp.** (Harpsichord): Grand staff (treble and bass clefs), playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- V. I** (Violin I): Treble clef, playing a melodic line.
- V. II** (Violin II): Treble clef, playing a melodic line.
- A.** (Viola): Bass clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, playing a melodic line.
- C. B.** (Contrabass): Bass clef, playing a melodic line.

The score features various musical notations including slurs, trills, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

42

Picc.

Fl. 1

Htb. 1

Htb. 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Perc. 3 (Cr.V.)

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

Carillons à vent

*f*

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

44

Picc.

Fl. 1

Htb. 1

Htb. 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cl. T.)

Perc. 3 (Cr.V.)

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*ff*

Tam-tam

*ff*

arco

arco

arco

arco

$E\sharp F\sharp G\sharp A\sharp$   
 $B\sharp C\sharp D\sharp$

*8va*

47

Picc.

Fl. 1

Htb. 1

Htb. 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cl. Tub.)

Perc. 3 (T.-t.)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*mf*

*mf*

*mf*

Glockenspiel

*mf*

*mf*

50

Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Htb. 1 *f*

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Trb. 1 & 2 *f* en dehors 1.

Perc. 2 (Tri.) *mf* Triangle

Perc. 3 (Glock.)

Cel. *f*

V. I *f*

V. II *f*

A.

Vc.

C. B.

Avec humour et candeur

Poco rall.

52

Picc. Fl. 1 Htb. 1 Htb. 2 Cl. 1 & 2 Bsn. 1 Bsn. 2 Trb. 1 & 2 Tb. Perc. 1 (Timb.) Perc. 3 (Glock.) Cel. Hp.

mf

mf

mf

gliss.

f

Cymbale susp.

p

g<sup>ma</sup>

E<sub>3</sub>F<sub>3</sub>G<sub>3</sub>A<sub>3</sub>  
B<sub>3</sub>C<sub>4</sub>D<sub>4</sub>

Detailed description: This block contains the musical score for woodwinds and percussion. The Piccolo (Picc.) and Flute 1 (Fl. 1) parts feature a melodic line with triplets. Horns 1 and 2 (Htb. 1, Htb. 2) play a sustained harmonic line. Clarinets 1 and 2 (Cl. 1 & 2) and Bassoons 1 and 2 (Bsn. 1, Bsn. 2) provide harmonic support. Trumpets 1 and 2 (Trb. 1 & 2) and Trombone (Tb.) play a rhythmic pattern, with the trumpet part including a glissando. Percussion includes Timpani (Perc. 1) and Glockenspiel (Perc. 3), with a suspended cymbal (Cymbale susp.) playing a soft (p) sound. The Cello (Cel.) and Harp (Hp.) parts are also present, with the harp playing chords.

Avec humour et candeur

Poco rall.

V. I V. II A. Vc. C. B.

pizz.

arco

mf

arco

mf

pizz. div.

pizz.

arco

mf

Detailed description: This block contains the musical score for the string section. Violins I (V. I) and Violins II (V. II) play a rhythmic pattern, starting with pizzicato (pizz.) and moving to arco (arco) for the second half. Viola (Vc.) and Cello (C. B.) also play a rhythmic pattern, starting with pizzicato (pizz.) and moving to arco (arco) for the second half. The double bass (A.) part is silent. The score includes dynamic markings of mezzo-forte (mf) and performance instructions like pizzicato (pizz.) and arco.

**C** Plus lyrique ♩ = 86

Musical score for the first system, measures 54-56. The instruments and their parts are:

- Picc.**: Piccolo, starting with a trill (tr) and playing a melodic line.
- Fl. 1**: Flute 1, playing a melodic line with slurs.
- Hrb. 2**: Horn 2, playing a melodic line with slurs.
- Cl. 1 & 2**: Clarinet 1 & 2, playing a sustained chord.
- Cr. 1 & 2**: Cor 1 & 2, playing a melodic line.
- Perc. 1 (Timb.)**: Percussion 1 (Timpani), playing a sustained chord.
- Perc. 3 (Cymb.)**: Percussion 3 (Cymbal), playing a sustained chord.
- Cel.**: Cello, playing a rhythmic accompaniment with sixteenth notes and slurs.
- Hrp.**: Harp, playing a rhythmic accompaniment with sixteenth notes and slurs.

**C** Plus lyrique ♩ = 86

Musical score for the second system, measures 54-56. The instruments and their parts are:

- V. I**: Violin I, playing a melodic line with slurs.
- V. II**: Violin II, playing a melodic line with slurs.
- A.**: Viola, playing a melodic line with slurs, marked *unis. arco* and *mf*.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line with slurs, marked *unis. arco* and *mf*.
- C. B.**: Contrabasso, playing a melodic line with slurs.

57

Picc. *f* *mf*

Fl. 1 *f* *mf*

Htb. 1 *f* *mf*

Htb. 2 *f* *mf*

Cl. 1 & 2 *f* *mf*

Cr. 1 & 2 *f* *mf*

Perc. 3 (Glock.) *f* *mf*

Cel. *f* *mf*

Hp. *f* *mf*

V. I *f* *mf*

V. II *f* *mf*

A. *f* *mf* div.

Vc. *f* *mf*

C. B. *f* *mf*

Glockenspiel

E<sub>4</sub>F<sub>4</sub>G<sub>4</sub>A<sub>4</sub>  
B<sub>4</sub>C<sub>5</sub>D<sub>5</sub>

**D** Énergique comme la musique traditionnelle québécoise

♩ = 96

60

Picc. *mp* *f*

Fl. 1 *mp* *f*

Htb. 1 *mp* *f*

Htb. 2 *mp* *f*

Cl. 1 & 2 *mp* *f*

Bsn. 1 & 2 *mp* *f*

Cr. 1 & 2 *mp* *f*

Cr. 3 & 4 *mp* *f*

Trp. Ut 1 & 2 *mp* *f*

Trb. 1 & 2 *mp* *f*

Trb. B. *mp* *f*

Tb. *mp* *f*

Perc. 1 (Timb.) *p* *f*

Perc. 2 (Tri.) *f*

Perc. 3 (Glock.) *f*

Cel. *f*

Hp. *Es: F# G# A# B: C# D#*

Cymbales frappées

Grosse caisse

**D** Énergique comme la musique traditionnelle québécoise

♩ = 96

V. I *mp* *f*

V. II *mp* *f*

A. *mp* *f* sans vibr.

Vc. *mp* *f*

C. B. *mp* *f*

64

Picc. *prendre la Flûte*

Fl. 1

Htb. 1 *en dehors mp*

Htb. 2 *prendre le Cor anglais*

Cl. 1 & 2 *mp pp*

Bsn. 1 & 2 *mp pp*

Cr. 1 & 2 2.

Cr. 3 & 4 4.

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 3 (Gr. C.) *Glockenspiel mf*

Hp.

V. solo *en dehors mf*

V. I

V. II

A. *Vibr. nat. mp*

Vc. *mp*

C. B. *mp*

**E** Avec douceur et vulnérabilité ♩ = 60

rall. . . . .

69

Htb. 1

Htb. 2

Cor anglais solo

*p*

Cel.

*p*

8va

Hp.

*p*

*pp*

V. solo

*pp*

V. I

unis.

*pppp*

V. II

A.

*p*

sul tasto

*pp*

Vc.

*p*

sul tasto div.

*pp*

C. B.

pizz.

*p*

*pp*

sul tasto



76

Fl. 1

1.

*pp*

Cr. ang.

prendre le Haubois

Cl. 1 & 2

1.

2.

*pp*

*pp*

Cel.

(*p*)

3

3

Hp.

V. I

V. II

sul tasto div.

*pp*

A.

Vc.

C. B.

83

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1

Tb.

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*p*

sourdine bucket solo 1. *mp*

*pp* *p* *pp*

*p*

*p* ord.

ord.

*p* ord.

*p* ord.

*p*

div.



88

Htb. 1

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1

Perc. 3 (Glock.)

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

1. en dehors *mp*

Cymbales susp. *pp*

**F#G#**

**F** Passionnément

93

Fl. 1 & 2 *mf* *à2*

Htb. 1 & 2 *mf* *à2*

Cl. 1 & 2 *mp*

Bsn. 1 *mp*

Contrebasson

C. Bsn. *mp*

Cr. 1 & 2 *p*

Cr. 3 & 4 *p*

Tb. *mp*

Perc. 1 (Timb.) *p*

Perc. 3 (Cymb.) *mp* l.v.

Glock.

Hp. *mp*

**E♭F♯G♯A♯  
B♭C♯D♯**

**F** Passionnément

V. I *mp* unis. *6*

V. II *mp* unis.

A. *mp* unis.

Vc. *mp* unis. legato

C. B. *mp*

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2  
*mf*

Bsn. 1  
*mf*

C. Bsn.  
*mf*

Cr. 1 & 2  
*mf*

Cr. 3 & 4  
*mf*

Trb. 1 & 2  
*mf*

Trb. B.  
*mf*

Tb.  
*mf*

Perc. 1 (Timb.)  
*mf*  
 Cymbales frappées

Perc. 2 (Cymb.)  
*mf*  
 Carillons à vent

Perc. 3 (Cr. V.)  
*mf*

Hp.  
*mf*  
 8<sup>va</sup> F♯G♯

V. I  
*mf*

V. II  
*mf*

A.  
*mf*

Vc.  
*mf*

C. B.  
*mf*

100

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

C. Bsn.

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*p* *mf*

8<sup>me</sup>

F#Gb  
BbD#

103

FL. 1 & 2

Hrb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

C. Bsn.

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 103, contains 14 staves for various instruments. The top section includes Flutes 1 & 2, Horns 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bassoon 1, and Contrabassoon. The middle section includes Cor Anglais 1 & 2, Cor Anglais 3 & 4, Trumpets 1 & 2, Trombone, and Trombone. The bottom section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and sixteenth-note chords, often marked with a '6' for sixteenth notes. Many notes are tied across measures, and there are several long, sweeping slurs. The key signature has one flat, and the time signature is 8/8. The page number '103' is located at the top left of the first staff.

G Sombre et maléfique

107 1.

Fl. 1 & 2  
Htb. 1 & 2  
Cl. 1 & 2  
Bsn. 1  
C. Bsn.

Perc. 1 (Timb.)  
Perc. 2 (Cymb.)

Guiro grenouille  
Triangle

Cel.

Celesta  
Aller au piano

Hp.

E♭ F♯ G♭ A♯  
B♭ C♯ D♯

F♯  
D♯

E♭  
C♯

D♯

S.

Ah Ah

G Sombre et maléfique

V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C. B.

sul tasto

1. En dehors

113

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

C. Bsn.

*mp* *p*

prendre les respirations discrètement

prendre les respirations discrètement

prendre les respirations discrètement

prendre le basson

Perc. 1 (Gro.)

Perc. 3 (Cr. V.)

Glockenspiel

*mp* *p*

Hp.

B# G# B:C# E#F# B:D#

S.

Ah

*p* *mp*

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

div. ord.

div. ord.

ord.

ord. div.

ord.

*mp* *p*

*mp* *p*

*mp* *p*

*mp* *p*

*mp* *p*

subito ♩ = 96

119

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1

Trb. 1 & 2

détaché  
à2  
*mf* ————— *ff*

détaché  
2.  
*mf*

détaché  
à2  
*mf* ————— *ff*

détaché  
*p* ————— *mf*

à2  
*pp* ————— *f* ————— *p*

à2  
*pp* ————— *f* ————— *p*

sans sourdine  
à2  
*pp* ————— *f* ————— *p*

à2  
*pp* ————— *f* ————— *p*

subito ♩ = 96

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

unis.

div

unis.

div

div

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

# H En panique

125

Fl. 1 & 2 *mp*

Htb. 1 & 2 *mp*

Cl. 1 & 2 *mp*

Bsn. 1 & 2 *f* *à2*

Cr. 1 & 2 *mp*

Cr. 3 & 4 *mp*

Trp. Ut 1 & 2 *p* *f*

Trb. 1 & 2 *f*

Trb. B. *f*

Timbales  
l.v. sempre

Perc. 1 (Timb.) *f*

Cloches tubulaires  
l.v. sempre

Perc. 2 (Cloch. T) *ff*

Piano  
*f*

# H En panique

V. I *f* détaché unis.

V. II *f* détaché unis.

A. *f* détaché unis.

Vc. *f* détaché unis.

C. B. *f* unis.

129

Fl. 1 & 2

Hrb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1 & 2

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cloch. T)

P.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*f*

*f*

*f*

div.

div.

Detailed description of the musical score: This page contains measures 129 through 132 of a symphonic score. The instrumentation includes woodwinds (Flute, Horns, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais), brass (Trumpets, Trombones), percussion (Timpani, Crochets), piano, and strings. Measures 129 and 130 feature sustained notes in the woodwinds and brass, with a rhythmic pattern in the bassoon and piano. Measure 131 shows a change in the brass section with a forte dynamic. Measure 132 introduces a complex rhythmic pattern in the strings and a melodic line in the violins, marked with 'div.' (divisi). The score is written in a standard orchestral format with multiple staves per instrument.

133

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1 & 2

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cloch. T)

P.

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*mp* *f* *f*

*gliss.* *gliss.* *gliss.*

Et F# G# A#  
B# C# D#

137

FL. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1 & 2

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cloch. T)

P.

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*ff*

*mf*

*f*

*ff*

*mf*

aller au Celesta

E <sub>2</sub> F <sub>2</sub> G <sub>2</sub> A <sub>2</sub>
B <sub>2</sub> C <sub>3</sub> D <sub>3</sub>

F <sub>3</sub>
D <sub>3</sub>

142

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cloch. T)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*ff* *f*

*de moins en moins détaché*



I ♩ = ♩ Sombre et maléfique

147

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1 & 2

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*pp* *mf* *pp*

*pp* *mf* *pp*

*pp* *mf* *pp*

*pp* *ppp* *ff* *ppp*

**J** Tendrement ♩ = 86

151 solo prendre le hautbois

Cr. ang. *p*

Vc. sul tasto div. *pp*

C. B. *pp*



159 1.

Cl. 1 & 2 *p*

A. *p*

Vc. ord. *p*

C. B. ord. *p*



poco accel. . . . .

167 à 2

Htb. 1 & 2 *mp*

Cr. 1 & 2 *mp*

Hp. *p*

S. *mp*  
Ouh \_\_\_\_\_ (sempre)

V. II *p*

A. *mp*

Vc. *mp*

C. B. *mp*

**K** Un peu plus lyrique ♩ = 92

Musical score for woodwinds and percussion. The score includes parts for Flute 1 & 2 (Fl. 1 & 2), Horns 1 & 2 (Htb. 1 & 2), Clarinet 1 & 2 (Cl. 1 & 2), Bassoon 1 & 2 (Bsn. 1 & 2), Cor Anglais 1 & 2 (Cr. 1 & 2), Cor Anglais 3 & 4 (Cr. 3 & 4), Trombone (Tb.), Percussion 1 (Perc. 1 (Timb.)), and Soprano (S.). The tempo is marked as ♩ = 92 and the dynamics are *mf*. The score is divided into two systems. The first system covers measures 175 to 181. The second system covers measures 182 to 188. The woodwinds play melodic lines with various articulations and slurs. The percussion part consists of a steady rhythmic pattern. The Soprano part has a melodic line with slurs.

**K** Un peu plus lyrique ♩ = 92

Musical score for strings. The score includes parts for Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (A.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C. B.). The tempo is marked as ♩ = 92 and the dynamics are *mf*. The score is divided into two systems. The first system covers measures 175 to 181. The second system covers measures 182 to 188. The strings play a rhythmic accompaniment with various articulations and slurs.

Passionnément

34

183

FL. 1 & 2  
Htb. 1 & 2  
Cl. 1 & 2  
Bsn. 1 & 2  
Cr. 1 & 2  
Cr. 3 & 4  
Trp. Ut 1 & 2  
Trb. 1 & 2  
Trb. B.  
Tb.  
Perc. 1 (Timb.)  
Perc. 2 (T.-t.)  
Perc. (Gr. C.)  
Hp.  
S.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 183 through 187. The instruments listed are Flutes 1 & 2, Horns 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bassoons 1 & 2, Cor Anglais 1 & 2, Cor Anglais 3 & 4, Trumpets (Upper and Lower), Trombones (1 & 2, Bass), Tubas, Percussion 1 (Timpani), Percussion 2 (Tamtam), Percussion (Grand Cymbal), Harp, and Strings. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). A 'Tam-tam' box is present in the Percussion 1 part. The Harp part includes chord diagrams:  $E_4F_4G_4A_4 / B_4C_4D_4$  and  $E_4A_4 / B_4$ . The strings part shows a crescendo from *f* to *ff*.

Passionnément

V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C. B.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 183 through 187 for the string section. The instruments listed are Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The strings play a rhythmic pattern, with the Contrabasso part showing a clear crescendo from *f* to *ff*.

L Militaire ♩. = ♩

191

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1 & 2

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cymb.)

Perc. 3 (Gr. C.)

S.

prendre le piccolo

Cymbales frappées

L Militaire ♩. = ♩

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

This page contains the musical score for measures 198 through 202. The instruments and parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, measures 198-202.
- Fl. 1**: Flute 1, measures 198-202.
- Hrb. 1 & 2**: Horns 1 & 2, measures 198-202.
- Cl. 1 & 2**: Clarinets 1 & 2, measures 198-202.
- Bsn. 1 & 2**: Bassoons 1 & 2, measures 198-202.
- Cr. 1 & 2**: Cor Anglais 1 & 2, measures 198-202.
- Cr. 3 & 4**: Cor Anglais 3 & 4, measures 198-202.
- Trp. Ut 1 & 2**: Trumpets in E-flat 1 & 2, measures 198-202.
- Trb. 1 & 2**: Trombones 1 & 2, measures 198-202.
- Trb. B.**: Trombone Bass, measures 198-202.
- Tb.**: Tuba, measures 198-202.
- Perc. 1 (Timb.)**: Percussion 1 (Timpani), measures 198-202.
- Hp.**: Harp, measures 198-202.
- V. I**: Violin I, measures 198-202.
- V. II**: Violin II, measures 198-202.
- A.**: Viola, measures 198-202.
- Vc.**: Violoncello, measures 198-202.
- C. B.**: Contrabasso, measures 198-202.

Key features of the score include:

- Measures 198-200**: Piccolo and Flute 1 play a melodic line starting with a *mp* dynamic, moving to *f* by measure 200. Horns 1 & 2 and Clarinets 1 & 2 play sustained chords, with horns starting at *mp* and clarinets at *mp*. Bassoons play a rhythmic pattern of eighth notes. Cor Anglais 1 & 2 and 3 & 4 play sustained chords at *mp*. Trumpets in E-flat 1 & 2 are silent. Trombones 1 & 2 and Trombone Bass are silent. Tuba plays a sustained chord at *mp*. Percussion 1 (Timpani) plays a rhythmic pattern. Harp is silent.
- Measure 201**: Piccolo and Flute 1 continue their melodic line. Horns 1 & 2 and Clarinets 1 & 2 continue their sustained chords. Bassoons continue their rhythmic pattern. Cor Anglais 1 & 2 and 3 & 4 continue their sustained chords. Trumpets in E-flat 1 & 2 are silent. Trombones 1 & 2 and Trombone Bass are silent. Tuba continues its sustained chord. Percussion 1 (Timpani) continues its rhythmic pattern. Harp is silent.
- Measure 202**: Piccolo and Flute 1 conclude their melodic line. Horns 1 & 2 and Clarinets 1 & 2 conclude their sustained chords. Bassoons conclude their rhythmic pattern. Cor Anglais 1 & 2 and 3 & 4 conclude their sustained chords. Trumpets in E-flat 1 & 2 play a final chord at *mp*. Trombones 1 & 2 and Trombone Bass are silent. Tuba concludes its sustained chord at *p*. Percussion 1 (Timpani) concludes its rhythmic pattern. Harp is silent.

Chord diagrams for the Harp part are provided:

- Measures 198-200:  $E^b F_2 G_2 A^b$  /  $B^b C_2 D_2$
- Measure 201:  $B_2$
- Measure 202:  $B_2$

203

Picc. *ff*

Fl. 1 *ff*

Hrb. 1 & 2 *f* *ff*

Cl. 1 & 2 *ff*

Bsn. 1 & 2 *f* *ff*

Cr. 1 & 2 *f* *ff*

Cr. 3 & 4 *f* *ff*

Trp. Ut 1 & 2 *f* *ff*

Trb. 1 & 2 *mp* *f* *ff*

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

Tb. *f* *ff*

Perc. 1 (Timb.) *f* *ff* *pp*

Perc. 3 (Gr. C.) *pp*

Hp. *f* *ff*

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

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

A. *f* *ff* *f*

Vc. *f* *ff* *f* unis.

C. B. *f* *ff*

*E♭F♯G♯A♯*  
*B♯C♯D♯*

*E♭A♯*

rall. . . . . ♩ = 96

**M** Glorieusement

rall. . . . .

38

208

Musical score for woodwinds and percussion. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Horns 1 & 2 (Htb. 1 & 2), Clarinets 1 & 2 (Cl. 1 & 2), Bassoons 1 & 2 (Bsn. 1 & 2), Cor Anglais 1 & 2 (Cr. 1 & 2), Cor Anglais 3 & 4 (Cr. 3 & 4), Trumpets and Trombones 1 & 2 (Trp. Ut 1 & 2), Trumpets 1 & 2 (Trb. 1 & 2), Trombone Bass (Trb. B.), Trombone (Tb.), Percussion 1 (Timpani) (Perc. 1 (Timb.)), Percussion 2 (Cymbal) (Perc. 2 (Cymb.)), Percussion 3 (Gong/Cymbal) (Perc. 3 (Gr. C.)), and Celesta (Cel.). The woodwinds and strings play sustained notes with a forte (*f*) dynamic. The percussion parts feature rhythmic patterns. The Celesta part includes a *rit.* marking and a *\* rit.* marking.

**M** Glorieusement

rall. . . . .

Musical score for strings. The score includes parts for Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (A.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C. B.). The strings play a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The C. B. part includes a *f* dynamic marking.

212

Picc.

Fl. 1

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1 & 2

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cymb.)

Perc. 3 (Gr. C.)

Cel.

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*p*

*ff*

*f*

Triangle

Gliss sur les touches blanches ad. lib.

Gliss ad. lib.

E♭ F♯ G♯ A♯  
B♯ C♯ D♯

**Thierry Côté**

# **La Dame blanche**

2023

## Instrumentation

Flûte 1 & 2 (Piccolo)  
Hautbois 1 & 2 (Cor anglais)

Clarinete en Sib 1 & 2  
Basson 1 & 2 (Contrebasson)

Cors en Fa 1, 2, 3 & 4  
Trompette en Ut 1, 2 & 3  
Trombones ténors 1 & 2  
Trombone basse  
Tuba

Percussions 1  
(Cuillères, Guiro « grenouille » & Timbales)  
Percussions 2  
(Bâton de pluie, Caisse claire, Carillons à vent, Cloches tubulaires,  
Vibraphone & Triangle)  
Grosse caisse partagée entre Percussions 2 & 3  
Percussions 3  
(Cymbales suspendues, Cymbales frappées,  
Cymbale « China », Tam-tam, Glockenspiel, Xylophone)

Accordéon diatonique (en Ré et en Fa)  
Claviers (Celesta & Piano)  
Harpe

Soprano

Violons I  
Violons II  
Altos  
Violoncelles  
Contrebasses

**Durée: 55 minutes**

# Scène 1

Partition en sons réels

## 31 juillet 2009, la nuit

Thierry Côté <sup>3</sup>

*Nuit d'été, pleine lune, un jeune couple se promenant en longeant la rive nord du fleuve St-Laurent vis-à-vis Beauport*

♩ = 96 Lugubre

Flûtes 1 & 2

Hautbois 1 & 2

Clarinette en Sib

Clarinette basse en Sib

Basson 1 & 2

Cors en Fa 1 & 2

Cor en Fa 3 & 4

Trompette en Ut 1

Trompettes en Ut 2 & 3

Trombones 1 & 2

Trombone basse

Tuba

**Guïro grenouille**  
*Représente le chant des grillons*

Percussions 1

**Bâton de pluie**  
Renserver le bâton de pluie ad lib (sempre)

Percussions 2

**Grosse caisse**

Percussion 3

Guitare acoustique

Accordéon diatonique

Celesta

Harpe

Soprano

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Contrebasse

div.

**PPP**

9

Cl. 1

Cl. B.

Perc. 1 (Gro.)

Perc. 2 (B.P.)

Perc. 3 (Gr. C.)

Gr. A.

C. B.

*pp*

16

Perc. 1 (Gro.)

Perc. 2 (B.P.)

Perc. 3 (Gr. C.)

Gr. A. *en dehors*

C. B.

*p*

22

Perc. 1 (Gro.)

Perc. 2 (B.P.)

Perc. 3 (Gr. C.)

Gr. A.

C. B.

28

Perc. 1 (Gro.)

Perc. 2 (B.P.)

Perc. 3 (Gr. C.)

Gr. A.

C. B.

2

34

Perc. 1 (Gro.)

Perc. 2 (B.P.)

Perc. 3 (Gr. C.)

Gr. A.

A.

Vc.

C. B.

div.

*ppp*

*pp*

Detailed description: This system of music covers measures 34 through 39. It includes three percussion parts: Percussion 1 (Gong), Percussion 2 (Bass Drum), and Percussion 3 (Grande Caixa). The string section consists of Violin A, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Violin A part features a complex rhythmic pattern with slurs and a 'div.' (divisi) marking. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts provide a harmonic foundation with sustained notes and a 'ppp' (pianissimo) dynamic. Percussion parts consist of rhythmic patterns of eighth notes.



40

Fl. 1 & 2

Cr. ang.

Perc. 1 (Gro.)

Perc. 2 (B.P.)

Perc. 3 (Gr. C.)

Gr. A.

V. II

A.

Vc.

C. B.

1.

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*ppp*

*p*

*ppp*

*p*

*ppp*

*p*

*mp*

*ppp*

*p*

*mp*

Detailed description: This system covers measures 40 through 45. It introduces woodwinds: Flutes 1 & 2 and Clarinet in A. The percussion and string parts continue from the previous system. The woodwinds play a melodic line with slurs and a '1.' marking. Dynamics range from *p* to *mp*. The string parts maintain their harmonic support with *ppp* and *p* dynamics.



46

3

Fl. 1 & 2

Cr. ang.

Perc. 1 (Gro.)

Perc. 2 (B.P.)

Perc. 3 (Gr. C.)

Gr. A.

V. II

A.

Vc.

C. B.

*p*

*mf*

*p*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p cresc.*

*ff*

*p cresc.*

*ff*

*p*

*mf*

*p cresc.*

*ff*

*cresc.*

*p cresc.*

*ff*

*f*

div.

Detailed description: This system covers measures 46 through 51. It includes a rehearsal mark '3' above measure 46. The woodwinds (Flutes 1 & 2 and Clarinet in A) play a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*. The percussion and string parts continue. The string parts show a dynamic crescendo from *p* to *ff* across the system. The Violin II part has a 'div.' marking. Percussion parts include a *f* dynamic in measure 51.

On entend des loups au loin

54

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1

Trb. B.

Tb.

Perc. 2 (B.P.)

Perc. 3 (Gr. C.)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

(+/-) ad. lib.\*  
à2

*ff*

Plunger mute

growl gliss.

*mf* *ff*

*p* *f* *p* *ff* *p* *fff*

*p* *f* *p* *ff* *p* *fff*

sul tasto III *mf* *ff* *Il port.* *gliss.* sul pont.

sul tasto unis. *mf* *ff* *Il port.* *gliss.* sul pont.

*tr* *ff*

*tr* *ff*

\* Boucher et ouvrir l'ouverture du cor ad lib. pour créer des gliss. entre les notes de manière à imiter le hurlement d'un loup

62

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1

Perc. 2 (B.P.)

Perc. 3 (Gr. C.)

Cel.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

growl

gliss.

*p*

growl

gliss.

*p*

*p*

*mp*

*p* *ff*

*p* *ff*

*p* *ff*

*p* *ff*

*mp*

nat. div.

nat. div.

*p* *ff*

*p* *ff*

*p* *ff*

*p* *ff*

*mp*

4

$\text{♩} = \text{♩}$

70 Perc. 3 (Gr. C.)

Cel.

S.

C. B.

*mp*  
gliss.

Ou

||

78 Perc. 3 (Gr. C.)

Cel.

S.

C. B.

*pp*

*mp*  
gliss.

Ou

||

5

86 Perc. 3 (Gr. C.)

Cel.

S.

C. B.

*pp*

*mp*  
gliss.

Ou

V. I

C. B.

*ppp*

(div)

94

Perc. 3 (Gr. C.)

Cel.

S.

V. I

C. B.

*pp*

*mp* gliss. gliss.

Ou

100

Fl. 1 & 2

Hrb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Gro.)

Perc. 2 (B.P.)

Perc. 3 (Gr. C.)

Cel.

S.

V. I

C. B.

**6**  $\text{♩} = \text{♩}$   
Minuit sonne

*p*

*p*

*p*

*mf*

*mf*

*mf*

*pp*

Timbales

Cloches tubulaires  
l.v.

*ff*

*pp*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

106

Fl. 1 & 2

Hrb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

*pp*

*pp*

*pp*

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

*mf*

*mf*

*mf*

*pp*

*pp*

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cl. T.)

Perc. 3 (Gr. C.)

*cresc.*

*fff*

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*f cresc.*

*f cresc.*

*f cresc.*

*f cresc.*

(div.) ord. *p cresc.*

(div.) ord. *p cresc.*

(div.) ord. *p cresc.*

*p cresc.*

*p cresc.*

*cresc.*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

À Beauport. Danse des villageois à l'extérieur,  
dans leurs activités quotidiennes

# Scène 2

## 6 mai 1759 en après-midi

Énergique comme la musique traditionnelle québécoise

♩ = 96

1

Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Htb. 1 *f*

Htb. 2 *f*

Cl. 1 & 2 *f*

Bsn. 1 *f*

Bsn. 2 *f*

Cr. 1 & 2 *f*

Cr. 3 & 4 *f*

Perc. 1 (Timb.) *f*

Perc. 2 (Cl. T.) *ff*

Perc. 3 (T.-t.) *fff*

Cel. *f*

Detailed description: This system contains the first four measures of the score for various instruments. Piccolo and Flute 1 have melodic lines starting with a forte (*f*) dynamic. Horns 1 and 2 play sustained notes. Clarinets 1 & 2 and Bassoons 1 & 2 play rhythmic patterns. Percussion includes timpani, cymbals, and tam-tam. The Cello part is also present.

Énergique comme la musique traditionnelle québécoise

♩ = 96

V. I *f*

V. II *f*

A. *f* sans vibr. div.

Vc. *f*

C. B. *f*

Detailed description: This system contains the fifth and sixth measures of the score. Violins I and II play melodic lines. Viola has a complex rhythmic pattern. Violoncello and Contrabass play bass lines. The Viola part is marked 'sans vibr. div.'.

5

Picc.

Fl. 1

Htb. 1

Htb. 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cl. T.)

Perc. 3 (T-t.)

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*mf*

*mf*

*f*

*p*

Cymbale susp.

Eb F# G# A#  
Bb C# D#

9

Picc.

Fl. 1

Htb. 1

Htb. 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Perc. 3  
(Cymb.)

Glockenspiel

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

The musical score for page 12, measures 9-11, features the following parts and dynamics:

- Picc.**: Measures 9-11, dynamic *f*.
- Fl. 1**: Measures 9-11, dynamic *f*.
- Htb. 1**: Measures 9-11, dynamic *f*.
- Htb. 2**: Measures 9-11, dynamic *f*.
- Cl. 1 & 2**: Measures 9-11, dynamic *f*.
- Bsn. 1**: Measures 9-11, dynamic *f*.
- Bsn. 2**: Measures 9-11, dynamic *f*.
- Perc. 3 (Cymb.)**: Measure 9, dynamic *f*; Measure 11, dynamic *mf*.
- Glockenspiel**: Measure 11, dynamic *mf*.
- Hp.**: Measures 9-11, dynamic *f*.
- V. I**: Measures 9-11, dynamic *f*.
- V. II**: Measures 9-11, dynamic *f*.
- A.**: Measures 9-11, dynamic *f*.
- Vc.**: Measures 9-11, dynamic *f*.
- C. B.**: Measures 9-11, dynamic *f*.

12

Picc.

Fl. 1

Htb. 1

Htb. 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Perc. 2 (Cl. T.)

Perc. 3 (Glock.)

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

Carillons à vent

*f*

pizz.

pizz.

Detailed description: This page of a musical score contains 13 staves. The top section includes Piccolo, Flute 1, Horn 1, Horn 2, Clarinets 1 & 2, Bassoon 1, and Bassoon 2. The middle section features Percussion 2 (Cl. T.) and Percussion 3 (Glock.). The bottom section includes Harp, Violin I, Violin II, Alto, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into three measures. The Piccolo, Flutes, Horns, and Bassoons play melodic lines with various articulations and dynamics. The Clarinets play a rhythmic accompaniment. The Percussion parts include a 'Carillons à vent' (wind chimes) effect in the second measure, marked with a forte (*f*) dynamic. The Harp plays a continuous arpeggiated pattern. The Violins and Viola play melodic lines, with 'pizz.' (pizzicato) markings in the second and third measures. The Alto, Violoncello, and Contrabass provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

15

Picc.

Fl. 1

Htb. 1

Htb. 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cr.V.)

Perc. 3 (Glock.)

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

**Cloches tubulaires**  
l.v.  
*ff*

**Tam-tam**  
*ff*

**E♭F♯G♯A♯  
B♭C♯D♯**

*arco unis.* **1**

*unis. arco*

19

Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Htb. 1 *f*

Htb. 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trb. 1 & 2 *f* en dehors 1.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cl. T.) Triangle *mf*

Perc. 3 (T.-t.) Glockenspiel *mf*

Cel. *f*

V. I *mf* *f*

V. II *mf* *f*

A.

Vc.

C. B.

Poco rall.

Entrée sur scène de Mathilde, quittant sa maison pour se promener dans la forêt

2 ♩ = 86 Tendrement

23

Picc. *mf*

Fl. 1 *mf*

Htb. 1

Htb. 2 *mf*

Cl. 1 & 2 *mf*

Bsn. 1 *mf*

Bsn. 2

Cr. 1 & 2 *mf*

Trb. 1 & 2 *gliss.*

Tb. *f*

Perc. 1 (Timb.) *mf*

Perc. 2 (Tri.) *mf*

Perc. 3 (Glock.) *p* *mf*

Cel. *mf*

Hp. *mf*

*E♭F♯G♯A♯*  
*B♭C♯D♯*

Poco rall.

2 ♩ = 86 Tendrement

V. I *pizz.* *arco* *mf*

V. II *pizz.* *arco* *mf*

A. *pizz. unis.* *arco* *mf*

Vc. *pizz. unis.* *arco* *mf*

C. B. *pizz.* *arco* *mf*

Carillons à vent

Cymbale susp.

Rit.

This page of the musical score contains the following staves and performance details:

- Picc.:** Starts at measure 27. Dynamics: *f* (measures 28-30), *mf* (measures 31-32).
- Fl. 1:** Dynamics: *f* (measures 28-30), *mf* (measures 31-32).
- Htb. 1:** Dynamics: *f* (measures 28-30), *mf* (measures 31-32).
- Htb. 2:** Dynamics: *f* (measures 28-30), *mf* (measures 31-32).
- Cl. 1 & 2:** Dynamics: *f* (measures 28-30), *mf* (measures 31-32).
- Cr. 1 & 2:** Dynamics: *f* (measures 28-30), *mf* (measures 31-32).
- Perc. 3 (Cymb.):** Glockenspiel part starting at measure 28. Dynamics: *f* (measures 28-30), *mf* (measures 31-32).
- Cel.:** Dynamics: *f* (measures 28-30), *mf* (measures 31-32). Includes performance markings:  $\text{ped}$ ,  $*$ ,  $\text{ped}$ ,  $*$ ,  $\text{ped}$ ,  $*$ ,  $\text{ped}$ ,  $*$ .
- Hp.:** Dynamics: *f* (measures 28-30), *mf* (measures 31-32).
- V. I:** Dynamics: *f* (measures 28-30), *mf* (measures 31-32).
- V. II:** Dynamics: *f* (measures 28-30), *mf* (measures 31-32).
- A.:** Dynamics: *f* (measures 28-30), *mf* (measures 31-32). Includes performance marking: *div.* at the end of measure 32.
- Vc.:** Dynamics: *f* (measures 28-30), *mf* (measures 31-32).
- C. B.:** Dynamics: *f* (measures 28-30), *mf* (measures 31-32).

The tempo marking "Rit." is present at the top of the page and above the Violin I staff.

♩ = 96

31

Picc. *mp* *f*

Fl. 1 *mp* *f*

Htb. 1 *mp* *f*

Htb. 2 *mp* *f*

Cl. 1 & 2 *mp* *f*

Bsn. 1 *mp* *f*

Cr. 1 & 2 *mp* *f*

Cr. 3 & 4 *mp* *f*

Trp. Ut 1 *mp* *f*  
senza sord.

Trp. Ut 2 & 3 *mp* *f*

Trb. 1 & 2 *mp* *f*

Trb. B. *mp* *f*

Tb. *mp* *f*

Perc. 1 (Timb.) *p* *f*

Perc. 2 (Cr.V.) *f*  
Grosse caisse

Perc. 3 (Glock.) *f*  
Piatti

Cel. *f*

Hp. *f*

V. I *mp* *f*

V. II *mp* *f*

A. *mp* *f*  
sans vibr.

Vc. *mp* *f*

C. B. *mp* *f*

♩ = 96

36

Picc.

Fl. 1

Htb. 1

Htb. 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.)

Perc. 3 (Cymb.)

Hp.

V. (solo)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

en dehors

*mp*

*pp*

*mf*

Bâton de pluie

Glockenspiel

sul tasto div.

*pp*

*pp*

*pp*

*p*

*p*

*mp*

*mp*

*mp*

Molto rit.

Musical score for measures 40-44. The score includes parts for Horn 1 (Htb. 1), Percussion 2 (B.P.), Harp (Hp.), Violin solo (V. (solo)), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (A.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (C. B.). The tempo is marked 'Molto rit.' and the mood is 'Paisible' with a tempo of 60. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. The key signature has one flat and the time signature is 3/4. Measure 40 starts with a dynamic of *p*. Measure 41 has *pp*. Measure 42 has *pp*. Measure 43 has *ppp*. Measure 44 has *ppp*. The C. B. part has *p* and *pp* markings.



Musical score for measures 45-49. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Percussion 2 (B.P.), Percussion 3 (Glock.), Harp (Hp.), Violin I (V. I), and Violin II (V. II). The tempo is 'Molto rit.' and the mood is 'Paisible'. Dynamics include *mp* and *pp*. The key signature has one flat and the time signature is 3/4. Measure 45 starts with a dynamic of *mp*. Measure 46 has *mp*. Measure 47 has *pp*. Measure 48 has *pp*. Measure 49 has *pp*. The Picc. and Fl. 1 parts have *mp* markings. The Perc. 3 part has a marking 'Mésange à tête noire' above a *pp* dynamic. The Hp. part has a marking *mp* above a chord. The V. I and V. II parts have *ppp* markings.

Picc. *p* *pp* *mp*<sup>5</sup> <sup>5</sup>

Fl. 1 *p* *pp* *mp*<sup>5</sup> <sup>5</sup>

Hrb. 1 *pp*

Cl. 1 & 2 *mf* *Grand Pic*

Cr. 1 & 2 1.solo *mp*

Perc. 2 (B.P.)

Perc. 3 (Glock.)

Cel. *pp* *sm*

Hp.

V. I

V. II *perdendosi*

A. *perdendosi*  
sul tasto div. *p*

Vc. *perdendosi*  
div. sul tasto *p*

C. B. (pizz.) *p*

55

Picc. *p* *mf*

Fl. 1 *p* *mf*

Htb. 1 *p*

Cr. ang. *mp* **Cor anglais**

Cl. 1 & 2 *mf*

Cr. 1 & 2

Perc. 2 (B.P.)

Perc. 3 (Glock.)

Cel. *pp* *sw*

Hp.

V. I.

A. *mf* *p* *mf*

Vc. *mf* *p* *mf*

C. B.

60

Picc. *p*

Fl. 1 *p*

Htb. 1

Cr. ang. *p*

Cl. 1 & 2 *p*

Cr. 1 & 2

Perc. 2 (B.P.)

Perc. 3 (Glock.) *mp* 3 *pp*

Cel. *p* 3 *sw* \*

Hp.

V. I

V. II (div.) (sul tasto) *p* *mf*

A. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

C. B.

Tourterelle triste *mp*

64

**Picc.** *p* *pp*

**Fl. 1** *p* *pp*

**Htb. 1** *p* *pp*

**Cr. ang.** *pp* *pp*

**Cl. 1 & 2** *mp* *ppp*

**Cr. 1 & 2**

**Cr. 3 & 4** *mp*

**Perc. 2 (B.P.)** *perdendosi*

**Perc. 3 (Glock.)** *mp* *pp*

**Cel.** *pp* *p*

**Hp.**

**V. I** *p* *ppp* *perdendosi*

**V. II** *mp* *f* *mp*

**A.** *p* *f* *p* *mf*

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

**C. B.**

Detailed description: This page of a musical score covers measures 64 to 68. It features a variety of instruments including woodwinds, percussion, strings, and harp. The Piccolo, Flute 1, Horn 1, and Clarinet 1 & 2 parts show melodic lines with dynamic markings ranging from *ppp* to *mp*. The Percussion section includes a B.P. part with a *perdendosi* marking and a Glockenspiel part. The Cello part has a *sm* marking. The Harp part consists of sustained chords. The String section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) features sustained chords and melodic fragments, with dynamic markings from *p* to *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

71

Picc. *p*

Fl. 1 *mp*

Cr. ang. *mp*

Cel. *p*

Hp. *p*

V. I *mp* unis.

V. II *p* unis. *mf*

A. *p* unis. *mf*

Vc. *p* arco *mf*

C. B. *p* *mf*



75

Fl. 1

Cr. ang.

Cl. 1 & 2 *mp*

Cel. *p*

Hp. *p*

V. I *p*

V. II *p*

A. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

C. B. *p* *mf*



84 1.

Cr. 1 & 2 *p*

Perc. 2 (B.P.) *pp* **Bâton de pluie** *perdendosi*

Perc. 3 (Glock.) *mp* **Glockenspiel** *mp*

Cel. *p* *p*

Hp.

V. I

V. II *p* *mf* *p*

A. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

C. B. *pizz.*



**6** *Mathilde aperçoit les miliciens construisant la palissade*  
**Plus énergique, mais dans la légèreté** ♩ = ♩

88

Picc. *p* *ppp* *p*

Fl. 1 *p* *ppp* *p*

Htb. 1 *mp* *mp* *mp*

Cr. ang. *mp* *mp* *mp*

Cl. 1 & 2 *mp* *pp* *mp*

Bsn. 1 & 2 *mf*

Perc. 2 (B.P.) *mf* **Caisse claire**

Hp.

A. *p*

Vc. *p*

C. B. *mf*

92

Picc.

Fl. 1

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Perc. 2 (C. Cl.)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*mf*

(div.) *p* *f*



97

Htb. 1

Cr. ang.

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Perc. 2 (C. Cl.)

V. (solo)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*f*

*p*

*mf*

*f*

*p*

*mf*

en dehors

102

Picc. *mf*

Fl. 1 *mf*

Htb. 1

Cr. ang.

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Trp. Ut 1 *mf*

Perc. 1 (Timb.) *p*

Perc. 2 (C. Cl.)

Perc. 3 (Glock.) *p* **cymbale susp.**

V. I *mf*

V. II *mf* *unis.*

A.

Vc.

C. B. *arco*

7

107

Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Htb. 1 *f*

Cr. ang. *f*

Cl. 1 & 2 *f*

Bsn. 1 & 2 *f*

à2

*ff*

Cr. 1 & 2 *f*

Cr. 3 & 4 *f*

Trp. Ut 1 *f* en dehors

Trp. Ut 2 & 3 *f*

Trb. 1 & 2 *f* sans sourdine

Trb. B. *f* sans sourdine

Tb. *f*

Perc. 1 (Timb.) *f* Jouer seulement les accents forte, le reste mezzo-piano

Perc. 2 (C. Cl.) *f*

Perc. 3 (Cymb.) *f* l.v.

Hp.

$E_3 F_3 G_3 A_3$   
 $B_2 C_3 D_3$

7

V. I *f*

V. II *f*

A. *f*

Vc. *f*

C. B. *f*

*ff*

112

Picc. *ff*

Fl. 1 *ff*

Htb. 1 *ff*

Cr. ang. *ff*

Cl. 1 & 2 *ff*

Bsn. 1 & 2 *ff*

Cr. 1 & 2 *ff*

Cr. 3 & 4 *ff*

Trp. Ut 1 *ff*

Trp. Ut 2 & 3 *ff*

Trb. 1 & 2 *ff*

Trb. B. *ff*

Tb. *ff*

Perc. 1 (Timb.) *ff*

Perc. 2 (C. Cl.) *ff*

Perc. 3 (Cymb.) *ff* Cymbales frappées

V. I *ff*

V. II *ff*

A. *ff*

Vc. *ff*

C. B. *ff*

116

Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Htb. 1 *f*

Cr. ang. *f*

Cl. 1 & 2 *f*

Bsn. 1 & 2 *f* *mf*

Cr. 1 & 2 *f* *mf*

Cr. 3 & 4 *f* *mf*

Trb. B. *f*

Tb. *f*

Perc. 2 (C. Cl.) *f* *mf*

Perc. 3 (Glock.) *f* *mf*

Cel. *f*

Hp. *E♭F♯G♯A♯*  
*B♯C♯D♯*

V. I *f*

V. II *f*

A. *f*

Vc. *f* unis. *mf*

C. B. *f* *mf*

121

Picc. *mf*

Fl. 1 *mf*

Htb. 1 *mf*

Cr. ang. *mf*

Cl. 1 & 2 *mf*

Bsn. 1 & 2 *mp*

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Perc. 2 (C. Cl.) *ppp*

Perc. 3 (Glock.)

Cel. *mf*

Vc. *mp*

C. B. *mp*

prendre le hautbois



8

126

Fl. 1 & 2 *mf*

Perc. 3 (Glock.) *p*

Cel. *p*

Hp. *mp*

V. I *ppp*

V. II *ppp*

A. *ppp*

Vc. *mp*

C. B. *mp*



141

Fl. 1 & 2 *f* *à2*

Htb. 1 & 2 *f* *fp* *ff*

Cl. 1 & 2 *f* *ff*

Bsn. 1 & 2 *f* *ff* *f*

Cr. 1 & 2 *f* *fp* *ff*

Cr. 3 & 4 *f* *fp* *ff*

Trp. Ut 1 *f* *fp* *ff* *f*

Trp. Ut 2 & 3 *mf* *f* *fp* *ff* *f*

Trb. 1 & 2 *f* *fp* *ff* *f*

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

Tb. *f* *fp* *ff*

Perc. 1 (Timb.) *fp* *ff* *ffp* *f*

Perc. 2 (C. Cl.) *f* *f*

Perc. 3 (Gr. C.) *f* *ff*

Hp. *f* *ff*

V. I *f* *unis.* *ff* *sans div.*

V. II *f* *unis.* *ff* *sans div.*

A. *f* *unis.* *ff* *sans div.*

Vc. *f* *ff* *sans div.*

C. B. *f* *ff* *sans div.*

E	F	G	A
B	C	D	♯

Mathilde et Louis (dans la milice) reculent en sens contraire et foncent l'un sur l'autre, dos à dos.

**9** En suspense... ♩ = 70

36

145

Fl. 1 & 2 *f* *mp*

Htb. 1 & 2 *f* *mp*

Cl. 1 & 2 *f* *mp*

Bsn. 1 & 2 *f* *mp*

Cr. 1 & 2 *f* *mp*

Cr. 3 & 4 *f* *mp*

Trp. Ut 1 *mp* *f* *mp*

Trp. Ut 2 & 3 *mp*

Trb. 1 & 2 *mp*

Trb. B. *mp*

Tb. *f* *mp*

Perc. 1 (Timb.) *mp*

Perc. 2 (Vib.) *f* *mp*

Cel. *f*

**9** En suspense... ♩ = 70

V. (solo) *f* *mf* solo

V. I *f* *mp*

V. II *f* *mp*

A. *f* *mp* div.

Vc. *f* *mp* div.

C. B. *f* *mp* div.

150 37

Fl. 1 & 2 *mp* *en dehors*

Htb. 1 & 2 *mp*

Cl. 1 & 2 *mp*

Bsn. 1 & 2 *mp* *en dehors*

Trp. Ut 1 *mp*

Perc. 2 (Vib.) *p*

V. (solo)

V. II

A.

Vc.

C. B.



*Duo de Mathilde et Louis qui se rencontrent et tombent en amour*

**10** Dans une grande douceur et vulnérabilité ♩ = 60

154

Cr. ang. *p* *solo*

Cl. 1 & 2 *p* *pp*

Bsn. 1 & 2

Perc. 2 (Vib.) *pp* *pppp* *Carillons à vent*

Hp. *p* *pp*

V. II *p* *pp*

A. *p* *pp* *sul tasto*

Vc. *p* *pp* *sul tasto*

C. B. *p* *pp* *unis. sul tasto*

159

Cr. ang.

Cl. 1 & 2

Cel.

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

pp

pp

8<sup>va</sup>

unis.

pppp

165

Fl. 1 & 2

Tb.

Cel.

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

pp

pp

sul tasto div.

170

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1  
sourdine velvet solo  
*mp*

Tb.  
*p* *pp*

Hp.

V. I  
div.  
*p*

V. II  
ord.  
*p*

A.  
ord.  
*p*

Vc.  
ord.  
*p*

C. B.  
ord.  
*p*



Rit.

174

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1

Trb. 1 & 2  
Plunger mute, Growl  
Gliss. à chaque fin de note,  
2. pour imiter le cri d'une corneille  
*f*

Hp.  
*mp*

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

$E^b F G A^b$   
 $B^b C D$

Le son des cloches rappellent à Mathilde qu'elle doit rentrer à Beauport.  
Les deux personnages quittent tranquillement la scène, chacun d'un côté différent.

**10** A tempo

40

Musical score for measures 178-180, featuring woodwinds, brass, percussion, strings, and keyboard.

**178**

Fl. 1 & 2 *p*

Htb. 1 & 2 *p*

Cl. 1 & 2 *p*

Cr. 1 & 2 *mp*

Cr. 3 & 4 *mp*

Trb. 1 & 2 *mf*

Trb. B. *mf*

Perc. 1 (Timb.) *mf*

Perc. 2 (Cloch. T) *f*

Cel. *mp*

Hp.

**10** A tempo

V. I unis. *mp*

V. II unis. *mp*

A. *mp*

Vc. *mp*

C. B. *mp*

**Cloches tubulaires**

Musical score for orchestra and strings, measures 181-183. The score includes parts for Fl. 1 & 2, Htb. 1 & 2, Cl. 1 & 2, Cr. 1 & 2, Cr. 3 & 4, Trb. 1 & 2, Trb. B., Perc. 1 (Timb.), Perc. 2 (Cloch. T), Perc. 3 (Gr. C.), Cel., Hp., V. I, V. II, A., Vc., and C. B.

**Measures 181-183:**

- Fl. 1 & 2:** Sustained notes, *mf*.
- Htb. 1 & 2:** Sustained notes, *mf*.
- Cl. 1 & 2:** Sustained notes, *mf*.
- Cr. 1 & 2:** Sustained notes, *mf*.
- Cr. 3 & 4:** Sustained notes, *mf*.
- Trb. 1 & 2:** Sustained notes, *mf*.
- Trb. B.:** Sustained notes, *mf*.
- Perc. 1 (Timb.):** Sustained notes, *mf*.
- Perc. 2 (Cloch. T):** Sustained notes, *mf*.
- Perc. 3 (Gr. C.):** *Cymbales susp.* with dynamics *pp* and *mp*.
- Cel.:** Rapid sixteenth-note patterns, *mf*.
- Hp.:** Rapid sixteenth-note patterns, *mf*.
- V. I:** Sustained notes, *mf*, *unis.*
- V. II:** Sustained notes, *mf*, *unis.*
- A.:** Sustained notes, *mf*.
- Vc.:** Sustained notes, *mf*.
- C. B.:** Sustained notes, *mf*.

184

Fl. 1 & 2 *pp*

Htb. 1 & 2 *pp*

Cl. 1 & 2 *pp*

Cr. 1 & 2 *p*

Cr. 3 & 4 *p*

Trb. 1 & 2 *mf* *mp*

Trb. B. *mf* *mp*

Perc. 1 (Timb.) *mf*

Perc. 2 (Cloch. T) *mf*

Perc. 3 (Cymb.) *mf* Tam-tam

Cel.

Hp.

V. I *p*

V. II *p*

A. *p*

Vc. unis. *p*

C. B. *p*

187

Fl. 1 & 2 *ppp*

Hrb. 1 & 2 *ppp*

Cl. 1 & 2 *ppp*

Cr. 1 & 2 *pp*

Cr. 3 & 4 *pp*

Trb. 1 & 2 *p*

Trb. B. *p*

Perc. 1 (Timb.) *mp*

Perc. 2 (Cloch. T) *mp*

V. I *pppp*

V. II *pppp*

A. *pppp*

Vc. *pppp*

C. B. *pppp*

Le village entier fête à l'intérieur d'une maison.  
À l'extérieur, le vent siffle d'une manière inquiétante.  
Lumières fermées. Personne sur la scène.

# Scène 3

## Nuit du 6 mai 1759

♩ = 84 Sinistre

**Guïro grenouille**

Perc. 1 (G.G.) *p*

Hp. *p*

V. I *pp* sul tasto div.

V. II *pp* sul tasto div.

A. *ppp* div. *p*

Vc. *ppp* *p*

C. B. *ppp* *p*

Fl. 1 & 2 *p*

Cl. 1 & 2 *p*

Perc. 1 (G.G.)

Perc. 3 (T.-t.) *p*

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

11

Fl. 1 & 2

Hrb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (G.G.)

Perc. 3 (T-t)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*mp*

*p*

Straight mute

Glockenspiel



15

Fl. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Perc. 1 (G.G.)

Perc. 3 (Glock.)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

prendre la clarinette basse

À l'intérieur, les habitants du village dansent  
 sous des airs de musique traditionnelle

**1** ♩ = 112 festif

Musical score for measures 19-23, featuring woodwinds, percussion, and strings.

- Fl. 1 & 2:** Rests for measures 19-23.
- Htb. 1 & 2:** *p* (measures 19-20), *pp* (measures 21-23). Includes a triplet of eighth notes in measure 22.
- Cl. 1:** Rests for measures 19-23.
- Cl. B:** Rests for measures 19-23.
- Bsn. 1 & 2:** *p* (measures 19-20), *pp* (measures 21-23). Includes a triplet of eighth notes in measure 22.
- Perc. 1 (G.G.):** *ppp* (measures 19-20), *ppp* (measures 21-23). Includes a section labeled "Cuillères ornementer ad lib." starting in measure 21.
- Perc. 2 (Pdr.):** Rests for measures 19-20, *ppp* (measures 21-23). Includes a section labeled "Podorythmie ornementer ad lib." starting in measure 21.
- C. B. Solo:** Rests for measures 19-20, *ppp* (measures 21-23) with *pizz.* (pizzicato) marking in measure 23.
- A.:** Rests for measures 19-23.
- Vc.:** Rests for measures 19-23.
- C. B.:** Rests for measures 19-23.



Musical score for measures 24-28, featuring woodwinds, percussion, accordion, and solo violin.

- Fl. 1 & 2:** *ppp* (measures 24-25), *pppp* (measures 26-28). Includes triplet markings over measures 24-25 and 26-28.
- Htb. 1 & 2:** *ppp* (measures 24-25), *pppp* (measures 26-28). Includes a section labeled "prendre le cor anglais" starting in measure 24.
- Cl. 1:** *ppp* (measures 24-25), *pppp* (measures 26-28). Includes triplet markings over measures 24-25 and 26-28.
- Cl. B:** *ppp* (measures 24-25), *pppp* (measures 26-28). Includes triplet markings over measures 24-25 and 26-28. Includes a section labeled "prendre la clarinette" starting in measure 26.
- Bsn. 1 & 2:** *ppp* (measures 24-25), *pppp* (measures 26-28). Includes triplet markings over measures 24-25 and 26-28.
- Perc. 1 (Cuil.):** *cresc. poco a poco* (measures 24-28).
- Perc. 2 (Pdr.):** *cresc. poco a poco* (measures 24-28).
- Acc. (Accordéon en Ré):** *ppp* (measures 24-25), *cresc. poco a poco* (measures 26-28).
- V. (solo):** *ppp* (measures 24-25), *cresc. poco a poco* (measures 26-28). Includes a triplet marking over measures 27-28.
- C. B. Solo:** *cresc. poco a poco* (measures 24-28).

Perc. 1 (Cuil.) *f*

Perc. 2 (Pdr.) *f*

Acc. *f*

V. (solo) *f*

C. B. Solo *f*



Perc. 1 (Cuil.)

Perc. 2 (Pdr.)

Acc.

V. (solo)

C. B. Solo



Perc. 1 (Cuil.)

Perc. 2 (Pdr.)

Acc.

V. (solo)

C. B. Solo



Perc. 1 (Cuil.)

Perc. 2 (Pdr.)

Acc.

V. (solo)

C. B. Solo

54

Perc. 1 (Cuil.)

Perc. 2 (Pdr.)

Acc.

V. (solo)

C. B. Solo



60

Perc. 1 (Cuil.)

Perc. 2 (Pdr.)

Acc.

V. (solo)

C. B. Solo



66

Perc. 1 (Cuil.)

Perc. 2 (Pdr.)

Acc.

V. (solo)

C. B. Solo



72

Perc. 1 (Cuil.)

Perc. 2 (Pdr.)

Acc.

V. (solo)

C. B. Solo

2 Entre deux morceaux, on peut entendre  
le vent qui se déchaîne à l'extérieur

79

Perc. 1 (Cuil.)

Perc. 2 (Pdr.)

Acc.

Cel.

V. (solo)

C. B. Solo

V. I

V. II

A.

*ppp*

*Piano*

*f*

84

Perc. 1 (Cuil.)

P.

V. (solo)

C. B. Solo

V. II

A.

*♩ = ♩.*

90

Perc. 1 (Cuil.)

P.

V. (solo)

C. B. Solo

96

Perc. 1 (Cuil.)

P.

V. (solo)

C. B. Solo

102

Perc. 1 (Cuil.)

P.

V. (solo)

C. B. Solo



108

Perc. 1 (Cuil.)

P.

V. (solo)

C. B. Solo



114

Perc. 1 (Cuil.)

P.

V. (solo)

C. B. Solo



120

Perc. 1 (Cuil.)

P.

V. (solo)

C. B. Solo

126 Perc. 1 (Cuil.)

P.

V. (solo)

C. B. Solo



3 À l'extérieur, la tempête devient pire.  
On peut observer des ombres au loin.

132 Perc. 1 (Cuil.)

P.

V. (solo)

C. B. Solo

V. II

A.

*dim. poco a poco*

*dim. poco a poco*

*dim. poco a poco*

*dim. poco a poco*

*pp* *cresc. poco a poco*

*pp* *cresc. poco a poco*



138 Perc. 1 (Cuil.)

Perc. 3 (Glock.)

P.

Hp.

V. (solo)

C. B. Solo

V. II

A.

*pp*

*f*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

*f*

*cresc. poco a poco*

*dim. poco a poco*

*dim. poco a poco*

4 Cette fois, les gens commencent à remarquer qu'il se passe quelque chose d'étrange en dehors.

♩ = ♩

144

Perc. 1 (Cuil.)

P.

Hp.

V. (solo)

C. B. Solo

V. II

A.

C. B.

*f*

*mp*

*ppp*

*f*

*pp*

*pp*

*p*

150

Fl. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Perc. 3 (Glock.)

V. II

A.

Vc.

C. B.

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mf*

*mf*

*pp cresc.*

*f dim. poco a poco*

*f dim. poco a poco*

*f dim. poco a poco*

*mp*

*mp*

156

Fl. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Perc. 3 (Glock.)

P.

Hp.

V. II

A.

Vc.

C. B.

*mp*

*mp*

*mp*

*p*

*p*

*p*

*ppp*

*♩ = 112*

Celesta

5 La danse reprend, en espérant faire partir peu importe ce qu'il y a dehors.

162

Perc. 1 (Cuil.) *f*

Perc. 2 (Pdr.) *f*

V. (solo) *f* en dehors

V. II *mp*

A. *mp*

Vc. *mp*

167

Perc. 1 (Cuil.)

Perc. 2 (Pdr.)

V. (solo) *più f*

V. I arco div. *f*

V. II *pppp*

A. *pppp*

Vc. *pppp*

6

172

Perc. 1 (Cuil.)

Perc. 2 (Pdr.)

Acc. *f* Accordéon en Fa

V. (solo) *f* en dehors

V. II unis. *mf* pizz. *mf* pizz. *mf* pizz.

A. *mf* pizz.

Vc. *mf* pizz.

C. B.

178

Perc. 1 (Cuil.)

Perc. 2 (Pdr.)

Acc.

V. (solo)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

184

Perc. 1 (Cuil.)

Perc. 2 (Pdr.)

Acc.

V. (solo)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

190

Perc. 1 (Cuil.)

Perc. 2 (Pdr.)

Acc.

V. (solo)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

196

Perc. 1 (Cuil.)

Perc. 2 (Pdr.)

Acc.

V. (solo)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*più f*

**7** *Un puissant coup de tonnerre interromp la fête.*

202

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Cuil.)

Perc. 2 (Pdr.)

Acc.

V. (solo)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

à 2  
senza sord.

*ff*

*pp*

senza sord.

*ff*

*pp*

senza sord.

*ff*

*pp*

Guiro grenouille

Grosse caisse

*ff*

*pp*

*ff*

*ff*

div. arco

*p*

*ff*

arco

*p*

arco

*p*

arco

*ff*

*pp*

*ff*

*pp*

Quelqu'un cogne à la porte

56

208

Fl. 1 & 2

Perc. 1 (G.G.)

Perc. 2 (Gr. C.)

Perc. 3 (Glock.)

V. I

V. II

A.

Vc.

*f* *p*

*f*

*f* *p*

arco *pp* *f*

*f*

*f*

*f*

*f*



212

Perc. 1 (G.G.)

Perc. 2 (Gr. C.)

V. I

V. II

A.

Vc.

*ff*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*dim. poco a poco*

*dim. poco a poco*

*dim. poco a poco*

*dim. poco a poco*



216

Perc. 1 (G.G.)

Perc. 2 (Gr. C.)

V. I

V. II

A.

Vc.

*pppp*

*fff*

*perdendozi*

*perdendozi*

*perdendozi*

*perdendozi*

La porte s'ouvre. Un étranger à l'allure inquiétante entre dans la salle.

220 senza sord.

Bsn. 1 & 2

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Timbales

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*ff* *p*

*gliss.*

*div.*



L'étranger fait signe de vouloir danser avec Mathilde. Celle-ci, apeurée, refuse.

8 ♩ = 90

228

Fl. B.

Cl. 1

Cl. B.

Hp.

C. B. Solo

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*p*

*mp*

*mf*

*pppp*

*arco sans vib. solo*

*sul tasto unis.*

234

Fl. B.

Cl. I

Cl. B.

Hp.

C. B. Solo

Vc.

C. B.



*Offensé par le refus. L'étranger tente de  
s'en prendre à la soeur cadette. Mathilde lui en empêche.*

240

Fl. B.

Cl. I

Cl. B.

Perc. 2  
(Gr. C.)

Hp.

C. B. Solo

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

Carillons à vent

*pp*

III  
*pp*  
sul tasto

*p*  
sul tasto

*p*

247

Fl. B. *mp*

Cl. 1 *mp*

Cl. B *mp*

Bsn. 1 & 2 *pp* *à2* *mp*

Trb. 1 & 2 *pp* *à2* *mp* *pp*

Trb. B. *pp* *mp* *pp*

Tb. *pp* *mp* *pp*

Perc. 1 (Timb.) *pp* *mp* *pp*

Perc. 2 (Cr.V.) *f* *p*

Grosse caisse

Hp. *mp*

C. B. Solo *poco* *più* *f*

V. I

V. II *mp*

A. *mp*

Vc. *mp*

C. B. *mp*

D'un air menaçant, l'étranger quitte la maison.  
Alors qu'il quitte d'un côté de la scène, les villageois  
la quittent de l'autre, ne laissant que Mathilde et sa jeune  
soeur sur la scène

253

Fl. B. *p*

Cl. 1 *p*

Cl. B. *p*

Bsn. 1 & 2 *pp*

Perc. 3 (Glock.) *p*

Hp. *p*

C. B. Solo *mf*

V. I *pppp*

V. II *pppp*

A. *p*

Vc. *p*

C. B. *p*

prendre la flûte

prendre le contrebasson



Mathilde fait jouer une berceuse dans une boîte à musique pour  
réconforter sa soeur et danse sur l'air de la berceuse.

9 ♩ = 60

261 solo

Cel. *p*



271

Cel.



279

Cel.

287 61

Cel.



295

Cel.



303

Cel.



10

311

Cel.

V. I  
div. con sord.  
**ppp**

V. II  
div. con sord.  
**ppp**

A.  
div. con sord.  
**ppp**

Vc.  
div. con sord.  
**ppp**



319

Cel.

V. I  
*cresc. poco a poco*

V. II  
*cresc. poco a poco*

A.  
*cresc. poco a poco*

Vc.  
*cresc. poco a poco*

C. B.  
con sord.  
**ppp** *cresc. poco a poco*

327 **molto rall.**

Fl. 1 & 2 *mf* *f*

Htb. 1 & 2 *mf* *f*

Cl. 1 *mf* *f*

Cl. B *mf* *f*

Bsn. 1 & 2 *mf* *f*

C. Bsn. **Contrebasson** *mf* *f*

Cr. 1 & 2 *mf* *f*

Cr. 3 & 4 *mf* *f*

Trp. Ut 1 *mf* *f* senza sord.

Trp. Ut 2 & 3 *mf* *f*

Trb. 1 & 2 *mf* *f*

Trb. B. *mf* *f*

Tb. *mf* *f*

Perc. 1 (Timb.) *mf* *f*

V. I **molto rall.** *mf* *f* div. à4

V. II *mf* *f* div. à4

A. *mf* *f* div. à4

Vc. *mf* *f*

C. B. *mf* *f* div.

# Scène 4

## 26 juin 1759 en après-midi

La chute. Personne sur la scène

♩ = 43 Majestueux

**Picc.** *mp* *mf* *ppp*

**Fl. 1** *mp* *ppp*

**Htb. 1** *mp* *ppp*

**Cr. ang.** *ppp*

**Cl. 1 & 2** *mp* *ppp*

**Bsn. 1** *mp* *p*

**C. Bsn.** *mp* *p*

**Perc. 2 (B.P.)** *pp* *mp*

**Perc. 3 (Gr. C.)** *pp* *mp*

**V. I** *pppp* *pp*

**V. II** *pppp* *p*

**A.** *pppp* *mp*

**Vc.** *pppp* *mf*

**C. B.** *pppp* *f*

*div. arco*

7

Picc. *mp* *mf* *ritard.* 3

Fl. 1 *mp* *ppp*

Hrb. 1 *mp* *ppp*

Cr. ang. *mp* *ppp*

Cl. 1 & 2 *mp* *ppp*

Bsn. 1 *mp* *p*

C. Bsn. *mp* *p*

Perc. 2 (B.P.)

Perc. 3 (Gr. C.) *pp* *mp*

V. I *pp* *pp* *pp* *pp*

V. II *p* *p*

A. *mp* *mp*

Vc. *mf* *mf*

C. B. *div. arco* *f* *div. arco* *f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 64, contains 24 staves. The top section includes woodwinds: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Horn 1 (Hrb. 1), Clarinet 1 & 2 (Cl. 1 & 2), Bassoon 1 (Bsn. 1), and Contrabassoon (C. Bsn.). The middle section features Percussion 2 (B.P.) and Percussion 3 (Gr. C.). The bottom section covers strings: Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (A.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (C. B.). The Piccolo part begins at measure 7 with a melodic line starting at *mp*, reaching *mf* by measure 8, and ending with a triplet and *ritard.* in measure 9. The woodwinds and strings play sustained notes with various dynamics, including *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *f*. The percussion parts consist of rhythmic patterns. The string parts are marked *div. arco* and play sustained chords.

13

Picc. *mf* *f*

Fl. 1 *mf* *ppp*

Htb. 1 *mf* *ppp*

Cr. ang. *mf* *ppp*

Cl. 1 & 2 *mf* *ppp*

Bsn. 1 *mf* *p*

C. Bsn. *mf* *p*

Cr. 1 & 2 *mf* *ppp*

Cr. 3 & 4 *mf* *ppp*

Trp. Ut 1 *f* *à2*

Trp. Ut 2 & 3 *f*

Trb. 1 & 2 *mf* *ppp*

Trb. B. *mf* *p*

Tb. *mf* *p*

Perc. 1 (Timb.) *pppp* *ff* *ppp*

Perc. 2 (B.P.)

Perc. 3 (Gr. C.) *ppp*

V. I *p*

V. II *mp*

A. *mf*

Vc. *f*

C. B. *ff*

arco div.



Flûte

2

33

Picc. *pp*

Fl. 1

Cr. 1 & 2

Tb. *p*

Hp. *p*

V. I

V. II *p*

A.

Vc.

C. B.



37

Fl. 1 *p*

Htb. 1

Cl. B. *p*

Bsn. 1 *p*

Cr. 1 & 2

Tb.

Hp.

V. I

V. II

A. *p*

Vc.

C. B.

**Piccolo**

en dehors

prendre la clarinette

Cloches tubulaires  
l.v.



Arrivé de Mathilde et Louis sur la scène. Les deux personnages débordent d'enthousiasme alors qu'ils se dirigent vers les chûtes.

**3** Sautillant

51

Picc. *en dehors*

Fl. 1 *f*

Perc. 3 (Glock.) *Glockenspiel* *mf*

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.



57

Picc.

Fl. 1

Cr. 1 & 2 *f*

Cr. 3 & 4 *f*

Perc. 1 (Timb.) *f*

Perc. 3 (Glock.)

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

62

Picc. *f*

Fl. 1 *mf* *mp*

Htb. 1 *mf* *mp*

Cr. ang. *mf* *mp*

Cl. 1 *en dehors* *f*

Cl. 2 *mf* *mp*

Bsn. 1 *mf* *mp*

C. Bsn. *mf* *mp*

Cr. 1 & 2 *f* *p*

Cr. 3 & 4 *f* *p*

Trp. Ut 1 *f* *p*

Trp. Ut 2 & 3 *f* *p*

Trb. 1 & 2 *f* *p*

Trb. B. *f* *p*

Tb. *f* *p*

Perc. 1 (Timb.)

Grosse caisse

Perc. 2 (Gr. C.) *f*

Hp. *f subito* *mf subito* *mp*

V. I *f subito* *mf* *mp*

V. II *f subito* *mf* *mp*

A. *f subito* *mf* *mp*

Vc. *f subito* *mf* *mp*

C. B. *f subito* *mf* *mp*

68

Fl. 1 *f subito*

Htb. 1 *f subito*

Cr. ang. *f subito*

Cl. 1 *f subito*

Cl. 2 *f subito*

Bsn. 1 *f subito*

C. Bsn. *f subito*

Trp. Ut 1 *f*

Trp. Ut 2 & 3 *f*

Trb. 1 & 2 *f*

Trb. B. *f*

Tb. *f*

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.) *f*

Perc. 3 (Glock.) *mf*

Hp. *f subito*

V. I arco *f subito* non div.

V. II arco *f subito* non div.

A. arco *f subito* non div.

Vc. arco *f subito*

C. B. *f subito*

Caisse claire  
garder en main la mailloche  
de la grosse caisse

Cymbales frappées

E♭F♯G♯A♯  
B♭C♯D♯

74

Picc. *ff* *f*

Fl. 1 *ff* *f*

Htb. 1 *ff* *f*

Cr. ang. *ff* *f*

Cl. 1 *ff* *f*

Cl. 2 *ff* *f*

Bsn. 1 *ff* *f*

C. Bsn. *ff* *f*

Cr. 1 & 2 *ff* *mf*

Cr. 3 & 4 *ff* *mf*

Trp. Ut 1 *ff*

Trp. Ut 2 & 3 *ff*

Trb. 1 & 2 *ff*

Trb. B. *ff*

Tb. *ff* *mf*

Perc. 1 (Timb.) *ff*

Grosse caisse

Perc. 2 (Gr. C.) *ff*

l.v.

Perc. 3 (Cymb.) *ff*

Hp. *ff*

V. I *ff* *f*

V. II *ff* *f*

A. *ff* *f*

Vc. *ff* *f*

C. B. *ff* *f*

This page of a musical score, numbered 73, contains the following parts and markings:

- Picc.** (Piccolo): Starts at measure 80 with a triplet of sixteenth notes.
- Fl. 1** (Flute 1): Features a triplet of sixteenth notes at the beginning.
- Htb. 1** (Horn 1): Part of the horn section.
- Cr. ang.** (Cor Anglais): Part of the woodwind section.
- Cl. 1** (Clarinet 1): Part of the woodwind section.
- Cl. 2** (Clarinet 2): Part of the woodwind section.
- Bsn. 1** (Bassoon 1): Part of the woodwind section.
- C. Bsn.** (Cello/Bassoon): Part of the woodwind section.
- Cr. 1 & 2** (Corni 1 & 2): Part of the brass section.
- Cr. 3 & 4** (Corni 3 & 4): Part of the brass section.
- Trp. Ut 1** (Trumpet 1): Part of the brass section.
- Trp. Ut 2 & 3** (Trumpets 2 & 3): Part of the brass section.
- Trb. 1 & 2** (Trombones 1 & 2): Part of the brass section.
- Trb. B.** (Trombone B): Part of the brass section.
- Tb.** (Tuba): Part of the brass section.
- Perc. 1 (Timb.)** (Percussion 1 - Timpani): Includes dynamic markings *p*, *f*, and *ff*.
- Perc. 2 (Gr. C.)** (Percussion 2 - Grand Cymbal): Includes dynamic marking *ff*.
- Perc. 3 (Cymb.)** (Percussion 3 - Cymbal): Includes dynamic marking *ff*.
- Cel.** (Cello/Double Bass): Part of the string section.
- Hp.** (Harp): Includes a chord box with notes E/F/G/A and B/C/D. Dynamic markings *f* and *ff* are present.
- V. I** (Violin I): Part of the string section.
- V. II** (Violin II): Part of the string section.
- A.** (Viola): Part of the string section.
- Vc.** (Violoncello): Part of the string section.
- C. B.** (Contrebasse): Part of the string section. Includes the instruction *arco*.

Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte) are used throughout the score to indicate volume. Some parts include performance instructions like *prendre le hautbois* (pick up the oboe) and *arco* (arco).

86

Fl. 1 *p* *f*

Cl. 1 *f*<sup>3</sup>

V. I *p*

V. II *ppp*

A. *p*

Vc. *ppp*



5 *Duo romantique de Mathilde et de Louis sur le bord des chûtes.*

*Majestueux et romantique*

93

Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Htb. 1 & 2 *f*

Cl. 1 *n*

Cl. 2 *f*

Perc. 1 (Timb.) *p* *f* *p*

Perc. 2 (Gr. C.) *f*

Vibraphone *f*

Hp. *f*

A. *pppp* *f*

Vc. *pppp* *f* *div.*

C. B. *pppp* *f*

*pppp* *p* *f*

98

Picc. *p*

Fl. 1 *p*

Htb. 1 & 2 *p*

Cl. 1 *mp*

Cl. 2 *mp*

Bsn. 1 *f*

C. Bsn. *f*

Cr. 1 & 2 *mp*

Cr. 3 & 4 *mp*

Trb. 1 & 2 *mp*

Trb. B. *mp*

Tb. *mp*

Perc. 2 (Vib.) *mp*

Perc. 3 (T.-t.) *pppp* Tam-tam *p*

Hp. *mp*

V. I *pppp* *pp*

V. II *pppp* *p*

A. *mp*

Vc. *mf*

C. B. *mf*

101

Picc.  
Fl. 1  
Htb. 1 & 2  
Cl. 1  
Cl. 2  
Bsn. 1  
C. Bsn.  
Cr. 1 & 2  
Cr. 3 & 4  
Trb. 1 & 2  
Trb. B.  
Tb.  
Perc. 2 (Vib.)  
Perc. 3 (T.-t.)  
Hp.  
V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C. B.

*mp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 101, contains 21 staves. The woodwind section (Piccolo, Flute 1, Horns 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bassoon 1, and Contrabassoon) features complex rhythmic patterns with many triplets and slurs. The brass section (Trumpets 1 & 2, Trumpet B, and Trombone) plays sustained notes with long slurs. The percussion section includes Vibraphone 2 and Tom-toms 3. The piano part (Hp.) has a steady eighth-note accompaniment. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass) consists of sustained notes with long slurs. A dynamic marking of *mp* is present in the Clarinet 2 staff.

104

Picc.

Fl. 1

Htb. 1 & 2

Cl. 1

Cl. 2

Bsn. 1

C. Bsn.

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1

Trp. Ut 2 & 3

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 2 (Vib.)

Perc. 3 (T.-t.)

Hp.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 104 through 107. The woodwind section (Piccolo, Flute 1, Horns 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bassoon 1, and Contrabassoon) plays a complex rhythmic pattern of eighth notes, often in groups of three. The brass section (Trumpets 1 & 2, Trombones 1 & 2, and Tuba) plays a sustained harmonic line. The percussion section includes a Vibraphone (Perc. 2) with a sixteenth-note pattern and a Tom-tom (Perc. 3) with a simple pulse. The piano (Hp.) provides a steady accompaniment. Dynamics markings of *mp* and *mf* are present for the brass parts.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

Detailed description: This block contains the musical score for the string section in measures 104 through 107. The Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso parts are written with long, sweeping lines, indicating a sustained or glissando effect. The texture is dense and harmonic, typical of a string section in a symphony.

A tempo

108

Picc. *mf*

Fl. 1 *mf*

Htb. 1 & 2 *mf*

Cl. 1 *mf*

Cl. 2 *mf*

Bsn. 1 *f*

C. Bsn. *f*

Cr. 1 & 2 *mf*

Cr. 3 & 4 *mf*

Trb. 1 & 2 *mf*

Trb. B. *mf*

Tb. *mf*

Perc. 1 (Timb.) *mf*

Perc. 2 (Vib.) *mf*

Perc. 3 (T.-t.)

Cel. *mf*

Hp. *mf*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 108, 109, and 110. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute 1, Horns 1 & 2, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon 1, Contrabassoon, Cor Anglais 1 & 2, Cor Anglais 3 & 4, Trumpets 1 & 2, Trumpet B3, Trombone, Percussion 1 (Timpani), Percussion 2 (Vibraphone), Percussion 3 (Tamtam), Cymbal, and Harp. The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The harp part shows a steady eighth-note accompaniment.

A tempo

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

Detailed description: This block contains the musical score for the string section (Violins I, Violins II, Violas, Violas, Cellos, and Double Basses) for measures 108, 109, and 110. The notation is primarily sustained notes with long slurs, indicating a harmonic accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

111

Picc.

Fl. 1

Htb. 1 & 2

Cl. 1

Cl. 2

Bsn. 1

C. Bsn.

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Vib.)

Perc. 3 (T.-t.)

Cel.

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

114

Picc.

Fl. 1

Htb. 1 & 2

Cl. 1

Cl. 2

Bsn. 1

C. Bsn.

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1

Trp. Ut 2 & 3

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Vib.)

Perc. 3 (T.-t.)

Cel.

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*f*

*ff*

prendre la trompette en Ré

\*

Musical score for measures 117-122. The score includes parts for Perc. 2 (Vib.), Cel., Hp., V. I., and C. B. Perc. 2 (Vib.) has a melodic line with trills and triplets, marked *p* and *pp*. Cel. and Hp. have sustained chords. V. I. and C. B. play a sustained harmonic accompaniment, marked *molto dim.*, *pp*, *ppp*, and *p*. Dynamic markings include *pp*, *ppp*, and *p*. Performance instructions include *unis.* and *unis. sul tasto*.

Musical score for measures 123-126. The score includes parts for Htb. 1 & 2, Perc. 1 (Timb.), Perc. 2 (Vib.), Cel., V. I., A., Vc., and C. B. Htb. 1 & 2 has a melodic line marked *p* and *solo*. Perc. 1 (Timb.) and Perc. 2 (Vib.) have melodic lines with triplets, marked *ppp* and *mp*. Cel. has a melodic line with triplets, marked *mp*. V. I., A., and Vc. play sustained harmonic accompaniment, marked *ppp* and *p*. Performance instructions include *sul tasto div.* and *ppp*.

Musical score for measures 127-132. The score includes parts for Cr. 1 & 2, Cr. 3 & 4, Trb. 1 & 2, Perc. 1 (Timb.), V. I., V. II, A., Vc., and C. B. Cr. 1 & 2, Cr. 3 & 4, and Trb. 1 & 2 have sustained harmonic accompaniment, marked *p*. Perc. 1 (Timb.) has a melodic line marked *p*. V. I. has a sustained harmonic accompaniment marked *p*. V. II, A., and Vc. play rhythmic accompaniment, marked *ppp* and *p*. Performance instructions include *unis.* and *ppp*.

130

Picc. *f*<sup>3</sup>

Fl. 1 *f*<sup>3</sup>

Cr. ang. *f*<sup>3</sup>

Cl. 1 & 2 *f* à2 en dehors

Bsn. 1 *f*

C. Bsn. *f*

Cr. 1 & 2 *f* à2 en dehors

Cr. 3 & 4 *f* à2 en dehors

Trp. Ut 1 *f*<sup>3</sup> Trompette en Ré

Trp. Ut 2 & 3 *f*<sup>3</sup>

Trb. 1 & 2 *mp* *f*

Tb. *f*

Perc. 1 (Timb.) *f*

Perc. 2 (Vib.) *f* Triangle

Perc. 3 (T.-t.) *p* *f* Lv.

V. I *f*

V. II *f*

A. *f*

Vc. *f*

C. B. *f*

rall.

7 ♩ = 64 Aussi tendrement que possible

Mathilde et Louis s'embrassent.

134

Picc. *ff* *p*

Fl. 1 *ff* *p* solo (représente Mathilde)

Htb. 1 & 2 *mp*

Cr. ang. *ff* *p*

Cl. 1 & 2 *ff* *p*

Bsn. 1 *ff* *p*

C. Bsn. *ff* *p* prendre le basson

Cr. 1 & 2 *ff* *p*

Cr. 3 & 4 *ff* *p*

Trp. Ré 1 *ff* *p*

Trp. Ut 2 & 3 *ff* *p*

Trb. 1 & 2 *ff* *p*

Tb. *ff* *p*

Perc. 1 (Timb.) *ff* *p*

Perc. 2 (Tri.) *ff* Triangle

Perc. 3 (Cymb.) *ff* Cymbales l.v.

7 ♩ = 64 Aussi tendrement que possible

V. I *ff* *p* rall.

V. II *ff* *p*

A. *ff* *p* sul tasto

Vc. *ff* *p* sul tasto

C. B. *ff* *p* sul tasto

139

Fl. 1 *mp*

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2 1. *p*

Bsn. 1 & 2 *mp* à2

Perc. 3 (Cymb.)

Hp. *mp*

V. I *mp*

V. II *p* ord. unis. *sul tasto*

A. *p* *mp*

Vc. *mp*

C. B. *mp*

144

Fl. 1 *p*

Htb. 1 & 2 *p*

Cl. 1 & 2 *p*

Bsn. 1 & 2 *p*

Cr. 1 & 2 1. *p*

Cr. 3 & 4 3. *p*

Tb. *mp*

Perc. 3 (Cymb.) l.v. *mp*

Hp. *p*

V. I *p*

V. II ord. *mp* *p*

A. *p*

Vc. ord. *mp* *p*

C. B. ord. *mp* *p*

Le duo est interrompu par  
des hurlements de loups.

Accel.

150

Respirer imperceptiblement  
et à tour de rôle

Respirer imperceptiblement  
et à tour de rôle

Plunger mute \* *ff* growl *gliss.* *ff*

(+◦) ad. lib. \*\*  
à2 *ff*

(+◦) ad. lib. \*\*  
à2 *ff*

sul tasto III *ff subito* II *port.* *gliss.* sul pont.

sul tasto III *ff subito* II *port.* *gliss.* sul pont.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

\*Ouvrir et fermer la plunger mute ad lib. pour créer des gliss. entre les notes de manière à imiter le hurlement d'un loup

\*\* Boucher et ouvrir l'ouverture du cor ad lib. pour créer des gliss. entre les notes de manière à imiter le hurlement d'un loup



♩ = 96

154

détaché à2 *mf* *ff*

détaché à2 *p* *mf* *ff*

détaché à2 *p* *mf*

growl *gliss.* *p*

growl *gliss.* *p*

nat. div *p* *ff*

nat. div *p* *ff*

div *ff*

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

8 Mathilde et Louis s'enfuient vers le village.  
En panique

86

158

Fl. 1 & 2 *mp*

Htb. 1 & 2 *mp*

Cl. 1 & 2 *mp*

Bsn. 1 & 2 *f*

Cr. 1 & 2 *mp*

Cr. 3 & 4 *mp*

Trp. Ré 1 *ff* *growl* *gliss.* *p*

Trb. 1 & 2 1. senza sord. *f*

Trb. B. *f*

Perc. 1 (Timb.) *f* l.v. sempre

Perc. 2 (Cloch. T) *ff* l.v. sempre

Piano *f*

8 En panique

V. I *f* détaché unis.

V. II *f* détaché unis.

A. *f* détaché unis.

Vc. *f* détaché unis.

C. B. *f* unis.

162

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cloch. T)

P.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.





90

174

Fl. 1 & 2  
Htb. 1 & 2  
Cl. 1 & 2  
Bsn. 1 & 2  
Cr. 1 & 2  
Cr. 3 & 4  
Trb. 1 & 2  
Trb. B.  
Perc. 1 (Timb.)  
Perc. 2 (Cloch. T)  
V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C. B.

*mf* *ff* *f* *f* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

de moins en moins détaché

**||**

Le couple aperçoit des soldats qui parcourent le village. Ils apprennent que les troupes britanniques sont débarquées sur l'île d'Orléans.

180

Cr. 1 & 2  
Cr. 3 & 4  
Perc. 1 (Timb.)  
V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C. B.

*f* *growl* *gliss.* *p* *growl* *pp* *p* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

à2 + + + + +  
Contre le chevalet

186

Cr. 3 & 4

Trb. 1 & 2

Perc. 1 (Timb.)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*p*

*mf*

*ppp*

*pppp*

dans les coulisses

à2

growl

Fin du premier acte

Au campement de la milice canadienne, prêt de Beauport,  
l'ordre est donné de se préparer au combat. Les troupes  
britanniques attaquent.

# Scène 5

## 31 juillet 1759 à midi

♩ = 125 Militaire

1

Fl. 1 & 2 *mp*

Htb. 1 & 2 *mp*

Cl. 1 & 2 *mp*

Cr. 1 & 2 *mp*

Cr. 3 & 4 *mp*

Trb. 1 & 2 *f*

Trb. B. *f*

Tb. *pp*

Perc. 1 (Timb.) *f*

Perc. 2 (Cloch. T) *f*



10

Htb. 1 & 2 *pp* *mp*

Cl. 1 & 2 *pp* *mp*

Bsn. 1 & 2 *p* *à2*

Cr. 1 & 2 *pp* *mp*

Cr. 3 & 4 *pp* *mp*

Perc. 1 (Timb.) *p sempre*

Perc. 2 (Cloch. T) *Grosse caisse* *pp*

C. B. *p*

1

18

Hrb. 1 & 2 *pp*

Cl. 1 & 2 *pp*

Bsn. 1 & 2 *p* *mf* *à2*

Cr. 1 & 2 *pp*

Cr. 3 & 4 *pp*

Trb. 1 & 2 *mf* *à2*

Trb. B. *p*

Tb. *p*

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.) *mf* *pp*

Perc. 3 (Xyl.) *p*

P.

Hp.

1

V. I *pp* *mp* *pp*

V. II *p* *f*

A. *p* *f*

Vc. *p*

C. B. *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 18 through 25. It features a full orchestral and percussion ensemble. The woodwinds (Horn, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Tuba) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are all present. The percussion section includes Timpani, Grand Cauldron, and Xylophone. The score is marked with various dynamics such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The woodwinds and strings play sustained notes, while the percussion and strings provide rhythmic accompaniment. A first ending bracket is shown at the beginning of the page (measure 18) and at the end of the section (measure 25).

26

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.)

Perc. 3 (Xyl.)

P.

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

En dehors 1. *mf*

1. En dehors *mf*

Grosse caisse

*f* — *p*     *ff* — *p*     *fff*

Div. *pp* — *ff*     *pp* — *ff*     *pp* — *ff*

Div. *pp* — *ff*     *pp* — *ff*     *pp* — *ff*

Div. *pp* — *ff*     *pp* — *ff*     *pp* — *ff*

*p*

34

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.)

Perc. 3 (Xyl.)

P.

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

sul tasto div.

unis.

p

40

Fl. 1 & 2 *pp* *pp* *ff*

Htb. 1 & 2 *pp* *pp* *ff*

Cl. 1 & 2 *pp* *pp* *ff*

Bsn. 1 & 2 *pp* *pp* *ff*

Cr. 1 & 2 *pp* *pp* *ff*

Cr. 3 & 4 *pp* *pp* *ff*

Trp. Ut 1 *pp* *pp* *ff*

Trp. Ut 2 & 3 *pp* *pp* *ff*

Trb. 1 & 2 *pp* *pp* *ff*

Trb. B. *pp* *pp* *ff*

Tb. *pp* *pp* *ff*

Perc. 1 (Timb.) *ff*

Perc. 2 (Gr. C.) *p* *ff*

Perc. 3 (Xyl.)

P. *ff*

Hp. *ff*

V. I *ff*

V. II *ff*

A. *ff*

Vc. *ff*

C. B. *ff*

Fl. 1 & 2  
 Perc. 1 (Timb.)  
 Perc. 2 (Gr. C.)  
 Perc. 3 (Xyl.)  
 Vc.  
 C. B.

Bsn. 1 & 2  
 Cr. 1 & 2  
 Cr. 3 & 4  
 Perc. 1 (Timb.)  
 Vc.  
 C. B.

Mathilde et Louis entrent sur la scène. Louis enfle son uniforme, prend ses armes et se prépare à se battre. Le climat est tendu.

Htb. 1 & 2  
 Cl. 1 & 2  
 Bsn. 1 & 2  
 Cr. 1 & 2  
 Cr. 3 & 4  
 Perc. 1 (Timb.)  
 V. I  
 C. B.

3

57

Fl. 1 & 2 *mp*

Htb. 1 & 2 *pp* *mp*

Cl. 1 & 2 *pp*

Bsn. 1 & 2

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 3 (Xyl.) *pp*

P. *p*

V. I

A. *p*

Vc. *arco* *p*

C. B. *div.*

Cymbale susp.  
Avec l'archet

\*



61

Bsn. 1 & 2

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 3 (Cymb.) *mf*

Hp. *p*

V. I *ord. unis.* *p*

V. II *p*

A. *p*

Vc. *p*

C. B. *p*

65

Fl. 1 & 2  
*ppp* *mp* *ppp*

Htb. 1 & 2  
*ppp* *mp* *ppp*

Cl. 1 & 2  
*ppp* *mp* *ppp*

Bsn. 1 & 2

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.)  
*ff* *p*

Perc. 3 (Cymb.)  
*ppp* (maillottes molles)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.



4 Mathilde supplie Louis de rester avec elle et de ne pas aller se battre.

69

Fl. 1 & 2  
*p* *tr*

Htb. 1 & 2  
*p*

Cl. 1 & 2  
*p*

Bsn. 1 & 2

Perc. 1 (Timb.)  
*pp*

Perc. 3 (Cymb.)  
*p* l.v.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

Louis refuse, alors qu'il prend son fusil.

100

Musical score for measures 75-80. The score includes parts for Fl. 1 & 2, Htb. 1 & 2, Cl. 1 & 2, Bsn. 1 & 2, Cr. 1 & 2, Cr. 3 & 4, Tb., Perc. 1 (Timb.), Perc. 2 (Gr. C.), Perc. 3 (Cymb.), V. I, V. II, A., Vc., and C. B. The key signature is one flat (B-flat). The score features various dynamics such as *mp*, *pp*, *ff*, and *p*. Percussion parts include *Grosse caisse* and *Tam-tam*. The string parts are marked *mp* and *unis.*

101

Musical score for measures 81-86. The score includes parts for Fl. 1 & 2, Htb. 1 & 2, Cl. 1 & 2, Bsn. 1 & 2, Cr. 1 & 2, Cr. 3 & 4, Tb., Perc. 1 (Timb.), V. I, V. II, A., Vc., and C. B. The key signature is one flat (B-flat). The score features various dynamics such as *ppp*, *mp*, and *pp*. The woodwind parts (Flute, Horn, Clarinet, Bassoon) play a complex rhythmic pattern of triplets. The string parts are marked *pp* and *mp*.

85

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

prendre le cor anglais

*pp*

*pp*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

unis.



Les miliciens quittent la scène

91

Bsn. 1 & 2

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.)

V. I

V. II

A. IV

Vc. III

C. B.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

Passer d'un quart de ton à l'autre avec la pédale

*dim. poco a poco*

*ppp*

97

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*pp*

*p*

*pp*

*p*

*gliss.*

*gliss.*



6 Mathilde est seule sur la scène.

103

P.

solo

*p*

sul tasto div.

*pppp*

sul tasto div.

*pppp*

*pp*

*pp*

*pp*

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.



106

P.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

109 103

Htb. 1 & 2 *pp* 1.

P.

V. I \*

V. II

A.

Vc.

C. B.

112

Htb. 1 & 2

V. I *mp dim.*

V. II *mp dim.*

A. *mp dim.*

Vc. *mp dim.*

C. B. *mp dim.* div.

**Rall.**

115

V. I *pppp* *perdendosi*

V. II *pppp* *perdendosi*

A. *pppp*

Vc. *pppp*

C. B. *pppp*

Mathilde rejoint les femmes et les enfants du village dans la forêt  
(ils arrivent peu à peu sur la scène). Tout le monde est anxieux.

7

♩ = 110 Dans l'angoisse et le chagrin

104

119

Fl. 1 & 2 *p*

P. *p* *Celesta*

Hp. *ritard.* *p*

V. I *pp* *p*

V. II *pp* *p*

A. *pp* *p*

Vc. *pp* *p*

C. B. *pp* *p*

125

Fl. 1 & 2 *mp*

Cr. ang. *mp*

Perc. 1 (Timb.) *mp*

V. I *mp*

V. II *mp*

A. *mp*

Vc. *mp*

C. B. *mp*

132

Fl. 1 & 2 *f* *p* *poco* *p*

Cr. ang. *f* *p* *poco* *p*

Perc. 1 (Timb.) *f*

Cel. *p*

Hp.

V. I *f* *p* *poco* *p*

V. II *f* *p* *poco* *p*

A. *f* *p* *poco* *p*

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

C. B. *f* *p* *poco* *p*

Un coup de canon se fait entendre.

Le vent se lève.

8

♩ = 125

139

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

à2

mf

mf

à2

mf

ff

mf

ff

mf

mf

mf

mf subito senza vibr.

mf subito senza vibr.

mf subito

sul tasto div.

div. sul tasto

p

mf

105

144

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trb. 1 & 2

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

mf

mf

mf

mf

148

Fl. 1 & 2  
Htb. 1 & 2  
Cl. 1 & 2  
Cr. 1 & 2  
Cr. 3 & 4  
Trb. 1 & 2  
Perc. 1 (Timb.)  
Perc. 2 (Gr. C.)  
V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C. B.

9 **A tempo** *Mathilde essaie de réconforter les enfants.*

153

Fl. 1 & 2  
Htb. 1 & 2  
Cl. 1 & 2  
Cel.  
Hp.  
V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C. B.

159

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.)

Hp.

A.

Vc.

C. B.

*p*

*pp*

*mp*



164

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*ppp*

*p*

*mf*

*sul pont.*

Musical score for orchestra and strings, measures 167-170. The score includes parts for Flutes (Fl. 1 & 2), Horns (Htb. 1 & 2), Clarinets (Cl. 1 & 2), Bassoons (Bsn. 1 & 2), Cor Anglais (Cr. 1 & 2, Cr. 3 & 4), Trumpets (Trb. 1 & 2, Trb. B.), Trombone (Tb.), Percussion (Perc. 1 (Timb.), Perc. 2 (Gr. C.), Perc. 3 (T.-t.)), Harp (Hp.), Violins (V. I, V. II), Viola (A.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (C. B.).

Measures 167-170:

- Fl. 1 & 2:** Measure 167: *pp* (pianissimo), triplet of eighth notes. Measure 168: *mf* (mezzo-forte), sustained notes. Measure 169: *mf*. Measure 170: *mf*.
- Htb. 1 & 2:** Measure 167: *pp*, eighth notes. Measure 168: *pp*. Measure 169: *pp*. Measure 170: *pp*.
- Cl. 1 & 2:** Measure 167: *pp*. Measure 168: *pp*. Measure 169: *mf*. Measure 170: *mf*.
- Bsn. 1 & 2:** Measure 167: *pp*. Measure 168: *pp*. Measure 169: *p* (piano), *à2* (two parts). Measure 170: *mp* (mezzo-piano).
- Cr. 1 & 2:** Measure 167: *pp*. Measure 168: *pp*. Measure 169: *p*. Measure 170: *mp*.
- Cr. 3 & 4:** Measure 167: *pp*. Measure 168: *pp*. Measure 169: *p*. Measure 170: *mp*.
- Trb. 1 & 2:** Measure 167: *pp*. Measure 168: *pp*. Measure 169: *p*. Measure 170: *mp*.
- Trb. B.:** Measure 167: *pp*. Measure 168: *pp*. Measure 169: *p*. Measure 170: *mp*.
- Tb.:** Measure 167: *pp*. Measure 168: *pp*. Measure 169: *p*. Measure 170: *mp*.
- Perc. 1 (Timb.):** Measure 167: *pp*. Measure 168: *pp*. Measure 169: *f* (forte). Measure 170: *p*.
- Perc. 2 (Gr. C.):** Measure 167: *pp*. Measure 168: *pp*. Measure 169: *f*. Measure 170: *f*.
- Perc. 3 (T.-t.):** Measure 167: *pp*. Measure 168: *pp*. Measure 169: *f*. Measure 170: *f*. Includes a **Tam-tam** marking in measure 169.
- Hp.:** Measure 167: *pp*. Measure 168: *pp*. Measure 169: *pp*. Measure 170: *pp*.
- V. I:** Measure 167: *pp*, triplet of eighth notes. Measure 168: *pp*. Measure 169: *p*, *sul tasto* (sul tasto). Measure 170: *p*.
- V. II:** Measure 167: *pp*, triplet of eighth notes. Measure 168: *pp*. Measure 169: *p*, *sul tasto*. Measure 170: *p*.
- A.:** Measure 167: *pp*. Measure 168: *pp*. Measure 169: *p*. Measure 170: *p*.
- Vc.:** Measure 167: *pp*. Measure 168: *pp*. Measure 169: *p*. Measure 170: *p*.
- C. B.:** Measure 167: *pp*. Measure 168: *pp*. Measure 169: *p*. Measure 170: *p*.

171

Fl. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*mp* *mf* *f*

Detailed description of the musical score: The score is for page 109, measures 171-173. It features a variety of instruments. The woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons, Cor Anglais, Trumpets, Trombone, Trombone, and Trombone) play sustained notes with dynamic markings of *mf* and *f*. The Percussion 1 (Timpani) part has dynamic markings of *mp* and *mf*. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) play a rhythmic pattern of triplets, with dynamic markings of *mp* and *mf*. The score includes a rehearsal mark '171' at the beginning of the first system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is written in a standard orchestral format with a grand staff for each instrument.

174

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.)

Perc. 3 (Cymb.)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*p*

*f*

*gliss.*

*growl*

*ad lib.*

*à 2*

**Cymbale « China »**

179

Fl. 1 & 2  
Htb. 1 & 2  
Cl. 1 & 2  
Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2  
Cr. 3 & 4  
Trp. Ut 1

Perc. 1 (Timb.)  
Perc. 2 (Gr. C.)

Hp.

V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C. B.

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

growl *gliss.* *p*

*ppp* *ppp*

*p*

*p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

EsF#G#A#  
B#C#D#

Mathilde pense à la nuit où l'étranger a essayé de prendre sa soeur cadette et s'approche tristement vers celle-ci.

Rit.

184

Perc. 1 (Timb.)  
Perc. 2 (Gr. C.)

Hp.

C. B. Solo

V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C. B.

*mp* *ppp* *mp* *ppp*

*p*

Solo *mp*

*pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

11 Mathilde danse avec sa soeur dans ses bras.  
♩ = ♩. Avec délicatesse

A tempo

189

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Perc. 2 (Gr. C.)

Cel.

Hp.

*p*

*pp*

Carillons à vent

A tempo

C. B. Solo

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.



197

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Perc. 3 (Cymb.)

Hp.

V. II

A.

Vc.

C. B.

solo 1.

*p*

*pp*

Glockenspiel

pizz.

arco

205

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Perc. 3 (Glock.)

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*mp*

*pp*

unis.

*f dim.*

211 1.

Fl. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1

Trp. Ut 2 & 3

Trb. 1 & 2

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cr.V.)

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*f*

*mp cresc.*

*mp cresc.*

*mp cresc.*

*mp cresc.*

*mp cresc.*

*ff dim.*

Grosse caisse

*ff dim.*

*pp*

217

Cr. 1 & 2  
*ff dim.*

Cr. 3 & 4  
*ff dim.*

Trp. Ut 1  
*ff dim.*

Trp. Ut 2 & 3  
*ff dim.*

Trb. 1 & 2  
*ff dim.*

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.)

V. II

A.

Vc.

C. B.

221

Cr. 1 & 2  
*pp*

Cr. 3 & 4  
*pp*

Trp. Ut 1  
*pp*

Trp. Ut 2 & 3  
*pp*

Trb. 1 & 2  
*pp*

Perc. 1 (Timb.)  
*pp cresc.*

Perc. 2 (Gr. C.)  
*pp cresc.*  
Tam-tam

Perc. 3 (Glock.)  
*pp cresc.*

V. II  
*p*

A.  
*p*

Vc.  
*p*

C. B.  
*p*

13 Résolu et tragique

Musical score for measures 227-234. The score includes parts for Fl. 1 & 2, Htb. 1 & 2, Cl. 1 & 2, Bsn. 1 & 2, Cr. 1 & 2, Cr. 3 & 4, Trp. Ut 1, Trb. 1 & 2, Trb. B., and Tb. The percussion section includes Perc. 1 (Timb.), Perc. 2 (Gr. C.), and Perc. 3 (T.-t.). The score is marked with a forte (*f*) dynamic and includes performance instructions such as *à2*, *growl*, and *gliss.*

13 Résolu et tragique

Musical score for measures 235-242. The score includes parts for V. I, V. II, A., Vc., and C. B. The score is marked with a forte (*f*) dynamic and includes performance instructions such as *legato* and *div.*

Fl. 1 & 2  
Htb. 1 & 2  
Cl. 1 & 2  
Bsn. 1 & 2

*più f*

Cr. 1 & 2  
Cr. 3 & 4  
Trp. Ut 1  
Trb. 1 & 2  
Trb. B.  
Tb.

*più f*

prendre la trompette en Ré

*p*

*più f*

Perc. 1 (Timb.)  
Perc. 2 (Gr. C.)  
Perc. 3 (T.-t.)

*più f*

V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C. B.

*più f*

*più f*

*più f*

*più f*

243 *ff* *à2*

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut 1

Trp. Ut 2 & 3

**Trompette en Ré**

*ff*<sup>3</sup>

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

*ff*

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.)

Perc. 3 (T.-t.)

**Caisse claire**

*ff*

**Piano**

P.

*ff*

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*ff*

unis.

251

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ré

Trp. Ut 2 & 3

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (C. Cl.)

P.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

259

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ré

Trp. Ut 2 & 3

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (C. Cl.)

Perc. 3 (T.-t.)

P.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

Mathilde est seule dans la forêt  
(avec sa soeur dans ses bras).

265

Fl. 1 & 2 *ppp*

Htb. 1 & 2 *ppp*

Cl. 1 & 2 *ppp*

Bsn. 1 & 2 *ppp*

Cr. 1 & 2 *ppp*

Cr. 3 & 4 *ppp*

Trp. Ré *f*  
Plunger mute growl  
Gliss. à chaque fin de note,  
pour imiter le cri d'une corneille

Perc. 1 (G. G.) *pp*  
Guïro grenouille

Perc. 3 (T.-t.) *pp* — *mp*  
Cymbale susp.  
Avec l'archet l.v.

V. I *ppp*  
div. poco sul pont.

V. II *ppp*  
div. poco sul pont.

A. *ppp*  
div. poco sul pont.

Vc. *ppp*  
div. poco sul pont.

C. B. *ppp*  
poco sul pont.

15 L'Étranger entre sur scène.

271

Fl. 1 & 2 *ppp* — *p* — *mp*

Htb. 1 & 2 *ppp* — *p* — *mp*

Cl. 1 & 2 *ppp* — *p* — *mp*

Bsn. 1 & 2 *ppp* — *p* — *mp*

Perc. 1 (G. G.) *ppp*

Hp. *p* — *mp*

V. I *ppp* — *ff*

V. II *ppp* — *ff*  
ord. *ppp* — *p* — *mp*

A. *ppp* — *ff*  
ord. *ppp* — *p* — *mp*

Vc. *ppp* — *ff*  
ord. div. *ppp* — *p* — *mp*

C. B. *ppp* — *ff*  
ord. *ppp* — *p* — *mp*

Danse de l'Étranger. Mouvements lents, sombres et étranges,  
qui pointent vers la soeur de Mathilde.

279 1.

Htb. 1 & 2 *p*

Bsn. 1 & 2 *p*

C. B. Solo ord. *p*

V. I ord. *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

V. II ord. *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

A. *pp*  
Effleurer rapidement la corde afin de faire émerger des harmoniques de manière aléatoire  
molto sul pont. unis.

Vc. *pp*  
Effleurer rapidement la corde afin de faire émerger des harmoniques de manière aléatoire  
molto sul pont.

C. B. *pp*

Mathilde reproduit les mouvements de l'Étranger (avec plus de grâce).

282

Fl. 1 & 2 *mp*

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2 *mp*  
prendre le contrebasson

Bsn. 1 & 2

Perc. 1 (G. G.) Glockenspiel *mp* Timbales *ppp*

Perc. 3 (Glock.) *mp*

Hp. *mp*

C. B. Solo

V. I *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

V. II *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

A. *pp* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

Vc. *pp* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

C. B. *pp* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

perdendosi

perdendosi

perdendosi

286

Fl. 1 & 2

Htb. 1  
*mp*

Cr. ang.  
*mp*  
Clarinette basse en Si $\flat$

Cl. B.  
*mp*

Bsn. 1  
*mp*

C. Bsn.  
*mp*

Cr. 1 & 2  
*mf*  
à 2

Cr. 3 & 4  
*mf*  
à 2

Perc. 1 (Timb.)  
*mp*

Carillons à vent

Perc. 2 (Cr.V.)  
*mp*

Cel.  
*mp*  
Celesta

Hp.

16

V. I  
*mp*  
unis.

V. II  
*mp*  
div.

A.  
*mp*  
div. ord.

Vc.  
*mp*  
ord. div.

C. B.  
*mp*  
ord.

This page of a musical score, numbered 123, features a variety of instruments. At the top left, the number '289' is written. The instruments are arranged in several systems:

- Flutes (Fl. 1 & 2):** Play a sustained note starting at *mf* and ending at *p*.
- Horn 1 (Htb. 1):** Play a sustained note starting at *mf* and ending at *p*.
- Clarinet in A (Cr. ang.):** Play a sustained note starting at *mf* and ending at *p*.
- Clarinet in B (Cl. B):** Play a sustained note starting at *mf* and ending at *p*.
- Bassoon 1 (Bsn. 1):** Play a sustained note starting at *mf* and ending at *p*.
- Contrabassoon (C. Bsn.):** Play a sustained note starting at *mf* and ending at *p*.
- Clarinets 1 & 2 (Cr. 1 & 2) and Clarinets 3 & 4 (Cr. 3 & 4):** Play a sustained note starting at *mf* and ending at *p*.
- Percussion 2 (Perc. 2 (Tri.)):** Features a **Triangle** instrument. It plays a sustained note starting at *mf* and ending at *p*.
- Cello (Cel.):** Features a complex melodic line starting at *mf* and ending at *p*, with sixteenth-note patterns and slurs.
- Harp (Hp.):** Features a melodic line starting at *mf* and ending at *p*.
- Violin I (V. I):** Features a complex melodic line starting at *mf* and ending at *p*, with sixteenth-note patterns and slurs.
- Violin II (V. II):** Play a sustained note starting at *mf* and ending at *p*.
- Viola (A.):** Play a sustained note starting at *mf* and ending at *p*.
- Violoncello (Vc.):** Play a sustained note starting at *mf* and ending at *p*.
- Contrabass (C. B.):** Play a sustained note starting at *mf* and ending at *p*.

291

Htb. 1

Cr. ang.

Bsn. 1

C. Bsn.

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Perc. 2 (Tri.)

Perc. 3 (Glock.)

Cel.

Hp.

C. B. Solo

Vc.

C. B.

*p* *mp* *p* *mp* *p*

sourdine

*p* *pp*

sourdine

*p* *pp*

Carillons à vent

*p*

Cymbale susp.

Avec l'archet l.v.

*pp* *mp*

*p*

*p*

en dehors

*p* *mp* *p* *mp* *p*

unis.

*p* *mp* *p* *mp* *p*

*p* *mp* *p* *mp* *p*

299

Fl. 1 & 2

Htb. 1

Cr. ang.

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

C. Bsn.

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 3 (Cymb.)

Cel.

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*mp*

*f*

*ff*

*p*

*à2*

Glockenspiel

Rit.

17 A tempo

♩ = ♩. Alors que la petite soeur est seule dans le cercle, les loups (danseurs déguisés) entrent sur la scène et se rapprochent tranquillement du cercle.

305

Fl. 1 & 2

Htb. 1 *en dehors* *mp*

Perc. 1 (G. G.) *p* *sim.*

Perc. 3 (Glock.) *p*

Cel. *p*

17 A tempo

V. I

Vc. *pp*

C. B. *pp*

Taper rapidement sur différents harmoniques de manière aléatoire molto sul pont. unis.

Taper rapidement sur différents harmoniques de manière aléatoire molto sul pont.

Toutes les lumières devraient  
s'éteindre subitement  
sur le troisième temps de la 27<sup>e</sup> mesure.

Musical score for orchestra and percussion, measures 310-317. The score includes parts for Htb. 1, Cl. 1 & 2, Bsn. 1, Cr. 1 & 2, Cr. 3 & 4, Trp. Ré, Trp. Ut 2 & 3, Trb. 1 & 2, Trb. B., Tb., Perc. 1 (G. G.), Cr. V., Perc. 3 (Glock.), Cel., Hp., V. I, V. II, A., Vc., and C. B. The score features dynamic markings (p, pp, mf, mp, ff) and performance instructions such as "à2", "senza sord.", and "Grosse caisse". The percussion part includes a section for "Grosse caisse" starting at measure 314. The woodwind and brass parts have various articulations and dynamics. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with the cellos and double basses playing a triplet figure. The score concludes with a final measure at measure 317, marked with a double bar line and repeat sign.

La petite soeur  
se fait dévorer.  
**Très agressif**

Une lumière stroboscopique pourrait clignoter à chaque coup  
de l'orchestre pour représenter les loups qui dévorent le bébé.

128

316

Fl. 1 & 2 *à2 Flz.* *ff* *ffff* *Flz. à2* *Flz. à2*

Htb. 1 & 2 *ffff*

Cl. 1 & 2 *à2 Flz.* *ff* *ffff* *Flz. à2* *Flz. à2*

Bsn. 1 *ffff*

C. Bsn. *ffff*

Cr. 1 & 2 *ffff*

Cr. 3 & 4 *ffff*

Trp. Ré *ffff*

Trp. Ut 2 & 3 *ffff*

Trb. 1 & 2 *ffff*

Trb. B. *ffff*

Tb. *ffff*

Perc. 1 (G. C.) **Timbales** *ffff*

Perc. 2 (Gr. C.) **Caisse claire** *ffff*

Hp. *non div.* *ffff*

**18 Très agressif**

V. I *unis.* *ffff*

V. II *non div.* *ffff*

A. *non div.* *ffff*

Vc. *ord. non div.* *ffff*

C. B. *non div. ord.* *ffff*

320

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

C. Bsn.

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ré

Trp. Ut 2 & 3

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (C. Cl.)

Hp.

S.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*p* *ffff*

*ffff*

prendre le cor anglais

♩ = 85

Guiro grenouille

130 Perc. I (G. G.) 325 *pp* *ppp*

S. *p* (possibile)

V. I unis. *ppp*

V. II unis. *ppp*

C. B. sul tasto *ppp* *ff* *ppp*

19 Mélancolique

Plus personne sur la scène. La mise en scène (l'éclairage, par exemple) devrait symboliser l'arrivée de la magie et du surnaturel alors que le pacte entre Mathilde et le diable prend forme. Le bleu devrait être mis en valeur pour représenter l'eau, la chute, et l'orage à venir.

332 Cr. ang. *p*

Vc. sul tasto div. *pp*

C. B. *pp*

340 1. Cl. 1 & 2 *p*

A. unis. *p*

Vc. ord. *p*

C. B. ord. *p*

Poco accel.

348 Htb. 1 & 2 *mp* à 2

Cr. 1 & 2 1. *mp*

Hp. *p*

S. *mp*

V. II *p*

A. *mp*

Vc. *mp*

C. B. *mp*

20 *Il commence à pleuvoir.*

♩ = 92

Fl. 1 & 2  
Htb. 1 & 2  
Cl. 1 & 2  
Bsn. 1 & 2

Musical score for Flute 1 & 2, Horn 1 & 2, Clarinet 1 & 2, and Bassoon 1 & 2. The score is in 3/4 time with a tempo of 92. The dynamics are marked *mf*. The Flute and Clarinet parts include a *à2* marking. The Horn and Bassoon parts feature long, sustained notes with phrasing slurs.

Cr. 1 & 2  
Cr. 3 & 4  
Tb.

Musical score for Cor Anglais 1 & 2, Cor Anglais 3 & 4, and Trombone. The Cor Anglais parts include a *à2* marking. The Trombone part features long, sustained notes with phrasing slurs. The Tuba part has a few notes at the end of the system.

Timbales

Perc. 1 (Timb.)

Musical score for Timbales. The part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and rests, starting with a *mf* dynamic.

S.

Musical score for Soprano voice. The part features a melodic line with phrasing slurs and a *mf* dynamic.

20 ♩ = 92

V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C. B.

Musical score for Violin I, Violin II, Alto, Violoncello, and Contrabasso. The Violin and Viola parts feature melodic lines with phrasing slurs. The Alto part has a similar melodic line. The Violoncello and Contrabasso parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with phrasing slurs. All parts are marked *mf*.

La pluie devient torrentielle.

132

Fl. 1 & 2  
*f*

Htb. 1 & 2  
*f*

Cl. 1 & 2  
*f*

Bsn. 1 & 2  
*f*

Cr. 1 & 2  
*f*

Cr. 3 & 4  
*f*

Trb. 1 & 2  
*f*

Trb. B.  
*f*

Tb.  
*f*

Perc. 1 (Timb.)  
*f*

Perc. 2 (Gr. C.)  
*f*  
Grosse caisse

Perc. 3 (T.-t.)  
*f*  
Tam-tam

P.  
*f*  
doit rester en arrière plan

Hp.  
*f*  
E: F# G# A#  
B: C# D#

S.  
*f*

V. I  
*f*

V. II  
*f*

A.  
*f*

Vc.  
*f*

C. B.  
*f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 132, is titled "La pluie devient torrentielle." It features a full orchestral arrangement and a vocal line. The woodwind section includes Flutes 1 & 2, Horns 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bassoons 1 & 2, Cor Anglais 1 & 2, Cor Anglais 3 & 4, Trumpets 1 & 2, Trumpet Basso, and Trombones. The percussion section consists of three parts: Timpani, Grand Cymbal (with a "Grosse caisse" label), and Tom-tom (with a "Tam-tam" label). The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and triplets, marked with a forte (*f*) dynamic and the instruction "doit rester en arrière plan" (must remain in the background). The harp part has a forte (*f*) dynamic and a specific chord voicing: E: F# G# A# and B: C# D#. The vocal line (S.) is marked with a forte (*f*) dynamic. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass, all marked with a forte (*f*) dynamic. The score is written in a common time signature and spans measures 364 to 367.

368

This page of a musical score contains measures 368 through 371. The instruments and parts are as follows:

- Fl. 1 & 2:** Flute parts with melodic lines and long slurs.
- Htb. 1 & 2:** Horn parts with sustained notes and some melodic movement.
- Cl. 1 & 2:** Clarinet parts with sustained notes.
- Bsn. 1 & 2:** Bassoon parts playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cr. 1 & 2:** Cor Anglais parts with melodic lines.
- Cr. 3 & 4:** Corni parts with melodic lines.
- Trp. Ré:** Trumpet in D part, mostly silent with some notes in the final measure.
- Trp. Ut 2 & 3:** Trumpet in C parts, mostly silent with some notes in the final measure.
- Trb. 1 & 2:** Trombone parts with sustained notes.
- Trb. B.:** Trombone part with sustained notes.
- Tb.:** Tuba part with sustained notes.
- Perc. 1 (Timb.):** Timpani part with a few notes, including a *p* dynamic marking.
- P.:** Piano part with a complex rhythmic accompaniment of sixteenth notes and slurs.
- Hp.:** Harp part, mostly silent.
- S.:** Vocal soloist part with a melodic line and a *ff* dynamic marking.
- V. I:** Violin I part with melodic lines and slurs.
- V. II:** Violin II part with melodic lines and slurs.
- A.:** Viola part with melodic lines and slurs.
- Vc.:** Violoncello part with a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- C. B.:** Contrabasso part with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Les soldats sont sur la scène. Danse aux mouvements très systématiques et ordonnés pour représenter les combats

21 Militaire

134

372

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ré

Trp. Ut 2 & 3

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.)

Perc. 3 (Cymb.)

Cymbales frappées

P.

S.

21 Militaire

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.



383 prendere le piccolo

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Perc. 1 (Timb.)

P.

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.



388

1.

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Trb. 1 & 2

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

P.

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

La pluie mouille la poudre à canon des troupes anglaises,  
alors que les troupes franco-canadiennes sont à l'abris

392 **Piccolo**

Picc. *mf*

Fl. 1 *mf*

Htb. 1 & 2 *mf* *à2*

Cl. 1 & 2 *mf* *à2*

Bsn. 1 & 2 *mf*

Trb. 1 & 2 *mf*

Tb. *mf*

Perc. 1 (Timb.) *mf*

Perc. 3 (Cymb.) *ppp* *mf*

P. *mf*

Hp. *mf* *doit rester en arrière plan*

V. I *mf*

V. II *mf*

A. *mf*

Vc. *mf*

C. B. *mf* *pizz.*



399

Picc.

Fl. 1

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut

Trp. Ut 2 & 3

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.)

Perc. 3 (Cymb.)

P.

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

arco

402

Picc.

Fl. 1

Hrb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut

Trp. Ut 2 & 3

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.)

P.

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*mp*

405

Picc. *mp* *cresc.*

Fl. 1 *mp* *cresc.*

Htb. 1 & 2 *mp* prendre le Cor anglais

Cl. 1 & 2 *mp* *cresc.*

Bsn. 1 & 2 *mp* *cresc.*

Cr. 1 & 2 *mp*

Cr. 3 & 4 *mp*

Trp. Ut *mp*

Trp. Ut 2 & 3 *mp*

Perc. 1 (Timb.) *mp*

Perc. 2 (Cr.V.) *mp* Carillons à vent

Perc. 3 (T.-t.) *mp* Glockenspiel

P. *mp* Sur les touches blanches *stacc.*

Hp. *mp* E♭F♯G♯A♭ B♭C♯D♯

V. I *mp* *cresc.*

V. II *mp* *cresc.*

A. *mp* *cresc.*

Vc. *mp* *cresc.*

C. B. *mp* *cresc.*

*♩ = ♩.*

24 La victoire appartient aux troupes franco-canadiennes  
Glorieusement

411

Picc.

Fl. 1

Htb. 1

Cr. ang.

Cl. 1 & 2

Cl. B  
Clarinette en Si $\flat$

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut  
*mp*

Trp. Ut 2 & 3  
*mf*

Trb. 1 & 2  
*mf*

Trb. B.  
*mf*

Tb.  
*mf*

Perc. 1 (Timb.)  
*p*

Perc. 2 (Cr.V.)  
*f*  
Grosse caisse

Perc. 3 (Glock.)  
*f*  
Tam-tam

24 Glorieusement

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

Rit.

416

Picc.

Fl. 1

Hrb. 1

Cr. ang.

Cl. 1

Cl. 2

Bsn. 1 & 2

This block contains the first system of the musical score, measures 416-419. It includes staves for Piccolo, Flute 1, Horn 1, Cor Anglais, Clarinet 1, Clarinet 2, and Bassoon 1 & 2. The Piccolo and Flute 1 parts feature melodic lines with slurs and accents. The Horn 1 and Cor Anglais parts play sustained notes with slurs. The Clarinet 1 and 2 parts play rhythmic patterns of eighth notes. The Bassoon 1 & 2 part provides a steady bass line of eighth notes.

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

This block contains the second system of the musical score, measures 416-419. It includes staves for Cornet 1 & 2, Cornet 3 & 4, Trumpet 1 & 2, Trumpet B., and Trombone. The Cornet and Trumpet parts play sustained notes with slurs. The Trombone part plays sustained notes with slurs.

Rit.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

This block contains the third system of the musical score, measures 416-419. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Violin I and II parts play melodic lines with slurs and accents. The Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Contrabasso parts play sustained notes with slurs.

A tempo

421

Picc. *mp*

Fl. 1 *mp*

Htb. 1 *mp*

Cr. ang. *mp*

Cl. 1 & 2 *mp*

Bsn. 1 & 2 *mp*

Cr. 1 & 2 *mp*

Cr. 3 & 4 *mp*

Trb. 1 & 2 *mp*

Trb. B. *mp*

Tb. *mp*

Perc. 1 (Timb.) *mp*

*p*

A tempo

V. I *mp*

V. II *mp*

A. *mp* div.

Vc. *mp* unis.

C. B. *mp*



425

Htb. 1 *p*

Cr. ang. *p*

Cl. 1 & 2 *p*

Bsn. 1 & 2 *p*

Cr. 1 & 2 *p*

Cr. 3 & 4 *p*

Trb. 1 & 2 *p*

Trb. B. *p*

Tb. *p*

Perc. 1 (Timb.) *p*

A. *p*

Vc. *p*

C. B. *p*

# Scène 6

## 31 juillet 1759 en soirée

Beauport après la bataille. Les blessés se font soigner.

♩ = 90 faussement paisible

Fl. 1  
Htb. 1  
Cr. 1 & 2  
Cr. 3 & 4  
Trp. Ut  
Trp. Ut 2 & 3  
Tb.  
Perc. 1 (Timb.)  
Hp.  
V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C. B.

en dehors (1.) mp  
en dehors (1.) mp  
sourdine p  
sourdine p  
Trompette en Ut en dehors mp  
en dehors 2. mp  
sourdine p  
p  
p  
p  
p  
ppp p  
ppp p  
ppp p  
ppp p  
ppp p

**1** Mathilde entre sur scène.  
Elle revient de la forêt, sous le choc.

Fl. 1

Htb. 1

Cl. 1 & 2

Bsn. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Hp.

S.

**1**

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

17

Picc. *mp* *3* *f* *rall.* *p*

Fl. 1

Htb. 1

Cl. 1 & 2 *prendre la clarinette basse*

Bsn. 1 & 2

Trb. 1 & 2 *p* *f* *p*

Trb. B. *p* *f* *p*

Tb. *p* *f* *p*

Hp. *mf* *f*

S. *3*

V. I *rall.* *f*

V. II *f*

A. *div.* *f*

Vc. *f*

C. B. *f*



30

Fl. 1

Htb. 1

Cr. ang.

Cl. 1

Cl. B.

Bsn. 1

C. Bsn.

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut

Trp. Ut 2 & 3

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Gr. C.)

Perc. 3 (T.-t.)

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*mf*

*f*

*p*

*ppp*

*à2*

sans sourdine

ord.

Grosse caisse

Cymbales

sliss

Ré Do Si / Mib Fa# Sol# La

Mathilde se déplace vers l'avant  
de la scène. Elle s'effondre en pleurs.

Elle s'approche du coffre où  
repose sa robe de mariage.

**3** Aussi vulnérable et mélancolique que possible

150

Fl. 1 & 2: *en dehors* 1. *mf* à2

Htb. 1 & 2: *en dehors* 1. *mp* *mf* à2

Cl. 1 & 2: *en dehors* 1. *p* *mp*

Bsn. 1: *mp*

C. Bsn.: *mp*

Cr. 1 & 2: *p*

Cr. 3 & 4: *p*

Tb.: *mp*

Perc. 1 (Timb.): *p*

Perc. 2 (Gr. C.): *pp* Carillons à vent

Perc. 3 (Cymb.): *pp*

Cel.: *p*

Hp.: *mp* *E♭F♯G♯A♯*  
*B♭C♯D♯*

**3** Aussi vulnérable et mélancolique que possible

V. I: *sul tasto* *mp* *ord.* 6

V. II: *sul tasto* *mp* *ord.*

A.: *sul tasto* *mp* *ord.*

Vc.: *sul tasto* *mp* *legato ord.* (non div.)

C. B.: *sul tasto* *mp* *ord.*



47

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

C. Bsn.

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Hp.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*p* *mf*

*mp* *mf*

*8<sup>va</sup>*

*div.*

E<sub>4</sub>F<sub>4</sub>G<sub>4</sub>A<sub>4</sub>  
B<sub>4</sub>C<sub>5</sub>D<sub>5</sub>

50

Fl. 1 & 2

Hrb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

C. Bsn.

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

4 Mathilde prend son voile et le place par dessus son visage

Sinistre, presque morbide...

54 1.

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

C. Bsn.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cr. V.)

Perc. 3 (Cymb.)

Cel.

Hp.

S.

Guiro grenouille

Bâton de pluie

Glockenspiel

Celesta

E♭F♯G♯A♯  
B♭C♯D♯

4

Sinistre, presque morbide...

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

sul tasto

sul tasto

sul tasto

sul tasto unis.

sul tasto

60 155

En dehors

1. *mp* *p*

Htb. 1 & 2 *mp* *p*

Cl. 1 & 2 *mp* *p*

Bsn. 1 *mp* *p*

C. Bsn. *mp* *p*

Cr. 1 & 2

En dehors  
sourdine

1. *p*

Perc. 1 (G.G.)

Perc. 2 (B.P.)

Perc. 3 (Glock.) *mp* *p*

Hp. *p*

S. *p* *mp* *p*

V. I *mp* *p*

V. II *mp* *p*

A. *mp* *p*

Vc. *mp* *p*

C. B. *mp* *p*

The image shows a page of a musical score for a symphony. The title is 'Mathilde marche dans la forêt vers la chute'. The page number is 155. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes 1 & 2, Horns 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bassoon 1, Contrabassoon, Cor Anglais 1 & 2, Percussion 1 (Gong), Percussion 2 (Bells), Percussion 3 (Glockenspiel), Harp, Snare Drum, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 3/4 time and features various dynamics such as mp (mezzo-piano) and p (piano). There are also performance instructions like 'En dehors' and 'En dehors sourdine'. The page number 60 is written at the top left, and 155 is at the top right.



72

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

C. Bsn.

Trp. Ut

Trp. Ut 2 & 3

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (G.G.)

Perc. 2 (B.P.)

Cel.

Hp.

S.

*p*

*pp*

*f*

sourdine

senza sord.

Trilles d'un quart de ton

V. I

Vc.

C. B.

*ppp*

*pp*

*f*

78

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

C. Bsn.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut

Trp. Ut 2 & 3

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

senza sord.

*pp*

senza sord.

*pp*

senza sord.

*pp*

senza sord.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

sul tasto

*mf*

sul tasto

*mf*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

80

Fl. 1 & 2  
*f* *pp*

Htb. 1 & 2  
*f* *pp*

Cl. 1 & 2  
*f* *pp*

Bsn. 1  
*f* *pp*

C. Bsn.  
*f* *pp*

Cr. 1 & 2  
*f* *pp*

Cr. 3 & 4  
*f* *pp*

Trp. Ut  
*f* *pp*

Trp. Ut 2 & 3  
*f* *pp*

Trb. 1 & 2  
*f* *pp*

Trb. B.  
*f* *pp*

Tb.  
*f* *pp*

V. I

V. II  
*pp*

A.  
*pp*

Vc.  
*f* *pp*

C. B.  
*f* *pp*

6  $\text{♩} = \text{♩}$  Mélancoliquement féérique

La voix que Mathilde entend depuis la mort de sa soeur lui chante sa berceuse

Perc. 1 (G. G.)  $p$

Perc. 3 (Glock.)  $p$

Cel.  $p$

S.  $mp$   
La nuit, je tombe en - core

V. I  $ppp$

V. II

A.

Vc.  $p$



Perc. 1 (G. G.)

Perc. 3 (Glock.)

Cel.

S.  $mp$   
Pri - son - nière de mon sort La nuit, je tombe en - core

V. I

V. II

A.

Vc.



prendre la flûte

94

Picc.

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

C. Bsn.

Perc. 1 (G. G.)

Perc. 3 (Glock.)

Cel.

Hp.

S.

Même si tu m'as tra - his La nuit, je t'aime en - core

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

This page of a musical score, numbered 163, contains the following parts and markings:

- Cl. 1 & 2:** Clarinet parts with long, sustained notes.
- Bsn. 1:** Bassoon part with eighth-note patterns.
- C. Bsn.:** Contrabassoon part with eighth-note patterns.
- Cr. 1 & 2:** Cor Anglais part with a triplet and a *p* dynamic marking.
- Cr. 3 & 4:** Cor Anglais part with a *p* dynamic marking.
- Trp. Ut:** Trumpet part with a *p* dynamic marking.
- Trp. Ut 2 & 3:** Trumpet part with a *p* dynamic marking.
- Trb. 1 & 2:** Trombone part with a *p* dynamic marking.
- Trb. B.:** Trombone part with a *p* dynamic marking.
- Tb.:** Tuba part with a *p* dynamic marking.
- Perc. 1 (G. G.):** Percussion part with triplet patterns.
- Perc. 3 (Glock.):** Glockenspiel part with eighth-note patterns.
- Cel.:** Celesta part with eighth-note patterns and asterisk markings.
- Hp.:** Harp part with triplet patterns.
- S.:** Solo voice part with the lyrics "Au - de - là de la vie".
- V. I:** Violin I part with chords.
- V. II:** Violin II part with eighth-note patterns.
- A.:** Viola part with eighth-note patterns.
- Vc.:** Violoncello part with a triplet and a *pizz.* marking.
- C. B.:** Contrabass part with a *pizz.* marking.



106

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

C. Bsn.

Cr. 1 & 2

Trp. Ut

Tb.

Perc. 3 (Glock.)

Cel.

Hp.

E:FsG:A  
B:C:D

S.

Sous les é - toiles, le - ver le voile

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

110

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

C. Bsn.

Cr. 1 & 2

Tb.

Perc. 3  
(Glock.)

Cel.

Hp.

S.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

t'emp - por - te - ra vers un nou - veau monde      Sous les é - toiles,      le ver le voile

Un peu plus dramatique

Fl. 1 & 2  
Htb. 1 & 2  
Cl. 1 & 2  
Bsn. 1  
C. Bsn.

Cr. 1 & 2  
Cr. 3 & 4  
Trb. 1 & 2  
Trb. B.  
Tb.

Perc. 1 (G.G.)  
Perc. 2 (B.P.)  
Perc. 3 (Glock.)

Cel.  
Hp.

S.  
t'em - por - te - ra dans ta tombe

Un peu plus dramatique

V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C. B.



124

Fl. 1 & 2

Hrb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cloch. T)

Hp.

S.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

Chan - tent tous les di - man - - ches Les clo - ches des é - glises

E: F# G# A  
B: C# D#

128

Fl. 1 & 2

Htb. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 2 (Cloch. T)

Hp.

S.

chantent pour la Da - me blanche chantent pour la Da - me blanche

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

Mathilde s'approche du haut de  
la chute et contemple le vide

Fl. 1 & 2  
Htb. 1 & 2  
Cl. 1 & 2  
Cr. 1 & 2  
Cr. 3 & 4  
Trb. 1 & 2  
Trb. B.  
Perc. 1 (Timb.)  
Perc. 2 (Cloch. T)  
Perc. 3 (Glock.)  
V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C. B.

133

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

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

*mf* *mf* *mf*

*mf* *mf*

*p*

*fff* *p* *pp* *mf* *pp* *mf* *p* *f* *p* *f* *mp*

*fff* *p* *pp* *mf* *pp* *mf* *p* *f* *p* *f* *mp*

*fff* *p* *pp* *mf* *pp* *mf* *p* *f* *p* *f* *mp*

*fff* *p* *pp* *mf* *pp* *mf* *p* *f* *p* *f* *mp*

sul pont.  
*fff* *mp*

*gliss.* *gliss.*

*pp* *mf* *pp* *mf* *p* *f* *p* *f* *mp*

*pp* *mf* *pp* *mf* *p* *f* *p* *f* *mp*

*pp* *mf* *pp* *mf* *p* *f* *p* *f* *mp*

*pp* *mf* *pp* *mf* *p* *f* *p* *f* *mp*

*fff* *mp*



152

Fl. 1 & 2  
Htb. 1 & 2  
Cl. 1 & 2  
Bsn. 1  
C. Bsn.  
Cr. 1 & 2  
Cr. 3 & 4  
Trp. Ut  
Trp. Ut 2 & 3  
Trb. 1 & 2  
Trb. B.  
Tb.  
Perc. 1 (Timb.)  
Perc. 2 (Cloch. T)  
Perc. 3 (Glock.)  
V. I  
V. II  
A.  
Vc.  
C. B.

*à2*  
*f*  
*fff*  
*f*  
*fff*  
*f*  
*fff*  
*f*  
*fff*  
*p*  
*fff*  
*ppp cresc.*  
*f cresc.*  
*fff*  
*p cresc.*  
*(div.) ord.*  
*fff*  
*p cresc.*  
*fff*  
*cresc.*  
*f*  
*fff*

Les lumières s'éteignent.  
Plus personne sur la scène

10 Avec la douceur mélancolique du deuil

161

Perc. 1 (Timb.) *dim.* *ppp*

Perc. 2 (Gr. C.) **Tam-tam**

Perc. 3 (T.-t.) *ppp*

Hp. *pp*

Vc. *div.* *ppp* *pp ord.* *sul tasto unis.*

C. B. *dim.* *ppp* *pp*



170

Hp. *pp*

A. *pp* *unis.*

Vc. *pp*

C. B. *pp*



178

Hp. *pp*

V. I *pp* *unis.*

V. II *pp* *unis.*

A. *pp*

Vc. *pp*

C. B. *pp*



11

185

P. *pp*

Hp. *pp*

V. I *pp*

V. II *pp*

A. *pp*

Vc. *pp*

C. B. *pp*

191 175

Htb. 1 & 2 *p*

Bsn. 1 *p*

C. Bsn. *p*

Trp. Ut *p* 1. solo

P. *p*

V. I *(pp)*

V. II *p*

A. *p*

Vc. *p*

C. B. *p*

196

Fl. 1 & 2 *mp*

Htb. 1 & 2

Bsn. 1

C. Bsn.

Trp. Ut

Perc. 3 (T.-t.) Glockenspiel *p*

P. *p*

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

201

Fl. 1 & 2

Cl. 1 & 2  
1.  
*mp*

Bsn. 1  
*mp*

C. Bsn.  
*mp*

Trb. 1 & 2  
*mp*

Trb. B.  
*mp*

Tb.  
*mp*

Perc. 3 (Glock.)  
*pp*

P.  
*mp*

Hp.  
*mp*

V. I  
*mp*

V. II  
*mp*

A.  
*mp*

Vc.  
*mp*

C. B.  
*mp*

205

Fl. 1 & 2

Cl. 1 & 2  
*mp*

Bsn. 1  
*mp*

C. Bsn.  
*mp*

Trb. 1 & 2  
*mp*

Trb. B.  
*mp*

Tb.  
*mp*

Perc. 1 (Timb.)  
*pp*

Perc. 3 (Glock.)  
*pp*

V. I  
*mp*

V. II  
*mp*

A.  
*mp*

Vc.  
*mp*

C. B.  
*mp*

209

Picc. *mf*

Fl. 1

Htb. 1 *mf*

Cr. ang. *mf*

Cl. 1 & 2 *mf*

Bsn. 1 *mf*

C. Bsn. *mf*

Cr. 1 & 2 *mf*

Cr. 3 & 4 *mf*

Trp. Ut *mf*

Trb. 1 & 2 *mf*

Trb. B. *mf*

Tb. *mf*

Perc. 1 (Timb.) *mf*

Perc. 3 (T.-t.) *mf*

Tam-tam

V. I *mf*

V. II *mf*

A. *mf*

Vc. *mf*

C. B. *mf*

Poco rall.

213

Musical score for woodwinds and brass instruments. The instruments listed on the left are Picc., Fl. 1, Htb. 1, Cr. ang., Cl. 1 & 2, Bsn. 1, C. Bsn., Cr. 1 & 2, Cr. 3 & 4, Trp. Ut, Trp. Ut 2 & 3, Trb. 1 & 2, Trb. B., and Tb. The score consists of four measures. The Picc. and Fl. 1 parts feature a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by a rest in the second measure, and then a continuation of the eighth-note pattern in the third and fourth measures. The Htb. 1 part has a rest in the first three measures and a melodic phrase in the fourth measure. The Cr. ang. part has a long, sustained note across all four measures. The Cl. 1 & 2, Bsn. 1, and C. Bsn. parts have a melodic line with a slur over the first three measures and a final note in the fourth measure. The Cr. 1 & 2 and Cr. 3 & 4 parts have a similar melodic line. The Trp. Ut and Trp. Ut 2 & 3 parts have a rest in the first three measures and a melodic phrase in the fourth measure, marked *mp*. The Trb. 1 & 2, Trb. B., and Tb. parts have a long, sustained note across all four measures. The Perc. 1 (Timb.) part has a rest in the first three measures and a final note in the fourth measure, marked *p*.

Poco rall.

Musical score for string instruments. The instruments listed on the left are V. I, V. II, A., Vc., and C. B. The score consists of four measures. The V. I part features a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by a rest in the second measure, and then a continuation of the eighth-note pattern in the third and fourth measures. The V. II, A., Vc., and C. B. parts have a long, sustained note across all four measures.

♩ = 110

217

*tr*

Picc. *f* *mp*

Fl. 1 *f* *mp*

Htb. 1 *f* *mp*

Cr. ang. *f* *mp*

Cl. 1 & 2 *f* *mp* 1. 2. *77*

Bsn. 1 *f* *mp*

C. Bsn. *f* *mp*

Cr. 1 & 2 *f* *mp*

Cr. 3 & 4 *f* *mp*

Trp. Ut *f* *mp*

Trp. Ut 2 & 3 *f* *mp*

Trb. 1 & 2 *f* *mp*

Trb. B. *f* *mp*

Tb. *f* *mp*

Perc. 1 (Timb.) *f*

Perc. 2 (Gr. C.) *f* *mp* Carillons à vent

Perc. 3 (Cymb.) *f* Cymbales frappées

B♭F♯G♯A♯
B♭C♯D♯

Hp. *mf* *mp*

♩ = 110

V. I *f* *mp*

V. II *f* *mp*

A. *f* *mp*

Vc. *f* *mp*

C. B. *f* *mp*

This page contains the musical score for measures 223 through 226. The instruments and parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Fl. 1**: First Flute, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Hrb. 1**: First Horn, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Cr. ang.**: English Horn, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Cl. 1 & 2**: Clarinets 1 and 2, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Bsn. 1**: Bassoon 1, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- C. Bsn.**: Contrabassoon, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Cr. 1 & 2**: Cor Anglais 1 & 2, playing sustained notes with a *mf* dynamic.
- Cr. 3 & 4**: Cor Anglais 3 & 4, playing sustained notes with a *mf* dynamic.
- Trp. Ut**: Trumpet in C, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Trp. Ut 2 & 3**: Trumpets in C 2 & 3, playing sustained notes.
- Trb. 1 & 2**: Trombones 1 & 2, playing a melodic line with a *mp* dynamic that increases to *mf* (marked *à 2*).
- Trb. B.**: Trombone B, playing a melodic line with a *mp* dynamic that increases to *mf*.
- Tb.**: Tuba, playing a melodic line with a *mp* dynamic that increases to *mf*.
- Perc. 1 (Timb.)**: Timpani 1, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Perc. 2 (Cr. V.)**: Cymbal 2, playing sustained notes.
- Perc. 3 (Cymb.)**: Cymbal 3, playing a melodic line with a *mf* dynamic, including a *Glockenspiel* section.
- V. I**: Violin I, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- V. II**: Violin II, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- A.**: Viola, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- C. B.**: Contrabasso, playing a melodic line with a *mf* dynamic.

228

Picc. *f* *p subito*

Fl. 1 *f* *p subito*

Htb. 1 *f* *p subito*

Cr. ang. *f* *p subito*

Cl. 1 & 2 *f* *p subito*

Bsn. 1 *f* *p subito*

C. Bsn. *f* *p subito*

Cr. 1 & 2 *f* *p subito*

Cr. 3 & 4 *f* *p subito*

Trp. Ut *f* *p subito*

Trp. Ut 2 & 3 *f* *p subito*

Trb. 1 & 2 *f* *p subito*

Trb. B. *f* *p subito*

Tb. *f* *p subito*

Perc. 1 (Timb.) *f* *p subito*

Perc. 2 (Cr. V.)

Perc. 3 (Glock.)

Hp. *f*

V. I *f* *p subito*

V. II *f* *p subito*

A. *f* *p subito*

Vc. *f* *p subito*

C. B. *f* *p subito*

E: F# G# A#  
B: C# D#

13 ♩ = 96 Dans la joie et l'énergie

233

Picc. *ff*

Fl. 1 *ff*

Htb. 1 *ff*

Cr. ang. *ff*

Cl. 1 & 2 *ff*

Bsn. 1 *ff*

C. Bsn. *ff*

Cr. 1 & 2 *ff*

Cr. 3 & 4 *ff*

Trp. Ut *ff*

Trp. Ut 2 & 3 *ff*

Trb. 1 & 2 *ff*

Trb. B. *ff*

Tb. *ff*

Perc. 1 (Timb.) *ff* *pp*

Perc. 3 (Gr. C.) *pp*

Perc. 3 (Glock.) *f*

P. *f*

Hp. *ff*

Grosse caisse

Cymbales

Celesta

13 ♩ = 96 Dans la joie et l'énergie

V. I *ff* non div.

V. II *ff* non div.

A. *ff* non div.

Vc. *ff* non div.

C. B. *ff*

Rit.

A tempo

Picc. 237

Fl. 1

Htb. 1

Cl. 1 & 2

Bsn. 1

C. Bsn.

Cr. 1 & 2

Cr. 3 & 4

Trp. Ut

Trp. Ut 2 & 3

Trb. 1 & 2

Trb. B.

Tb.

Perc. 1 (Timb.)

Perc. 3 (Gr. C.)

Perc. 3 (Cymb.)

Cel.

Hp.

Gliss sur les touches blanches ad. lib.

Gliss ad. lib.

E♭F♯G♯A♯  
B♭C♯D♯

Rit.

A tempo

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

# La prison de glace

Musique et paroles de

Thierry Côté

## I

1 ♩ = 114 Mécanique, comme une vieille boîte à musique

Baryton

Piano

*p*

una corda

P.

*p*

Red.

Bar.

*p*

C'é-tait un soir de no - - vem - - bre

P.

\* Red. \*

Bar.

En re - ve - nant \_\_\_\_\_ chez\_ moi

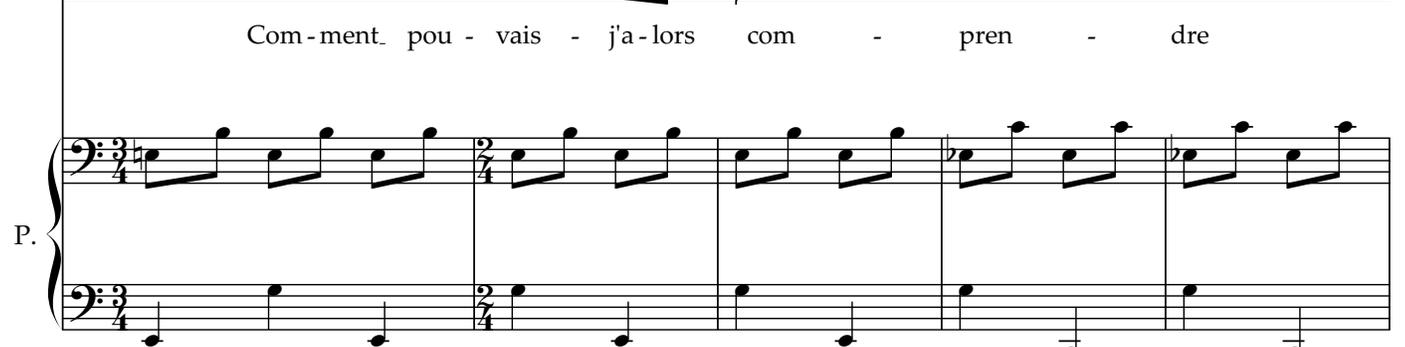
P.

Red. \* Red. \*

24

Bar. 

Com-ment pou - vais - ja - lors com - pren - dre

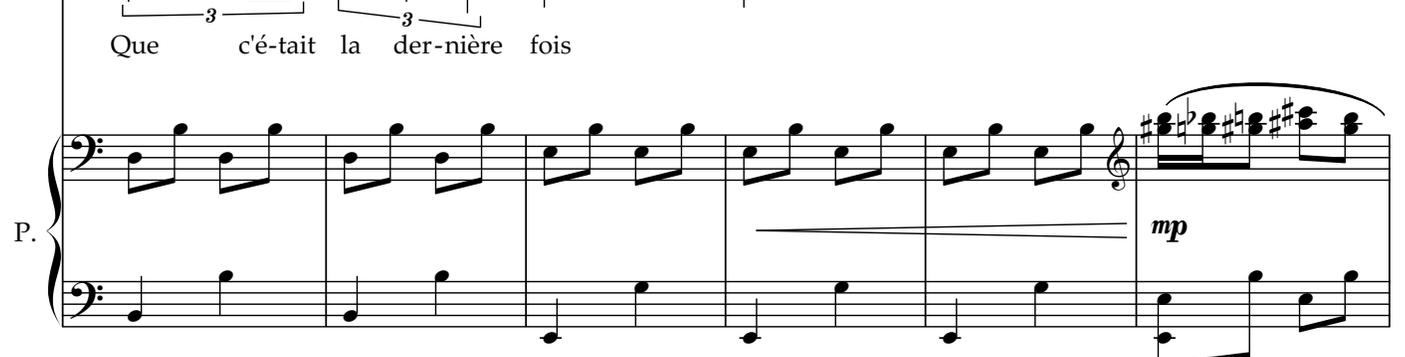
P. 

*Red.* \* *Red.* \*

29

Bar. 

Que c'é-tait la der-nière fois

P. 

*mp*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

35

Bar. 

Oh

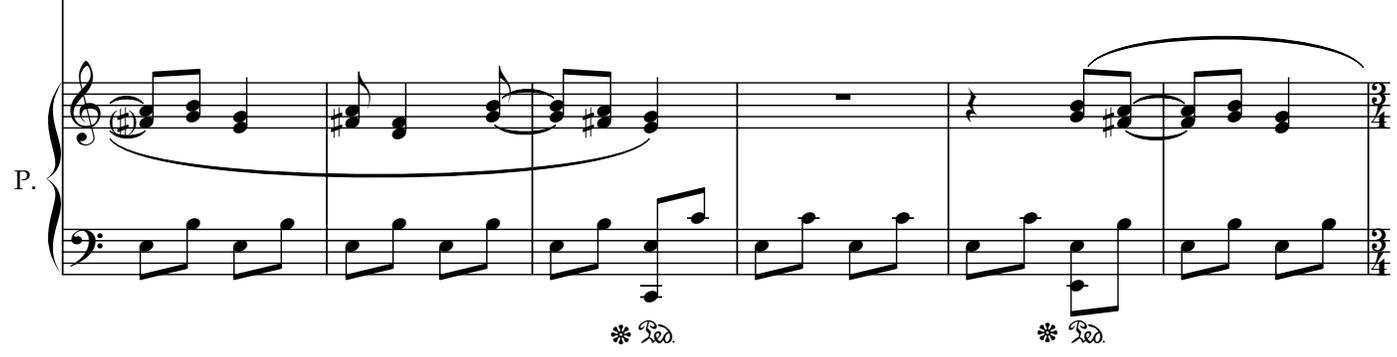
P. 

*p*

\* *Red.*

41

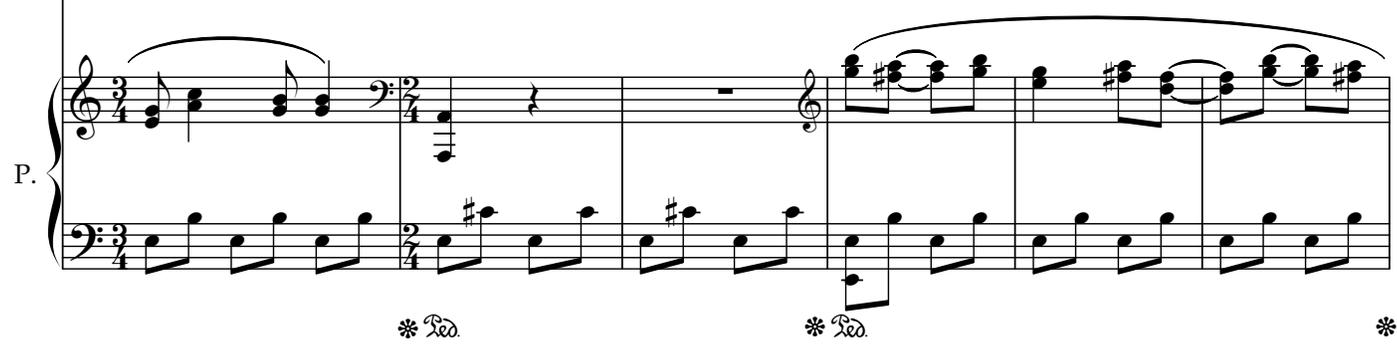
Bar. 

P. 

\* Red

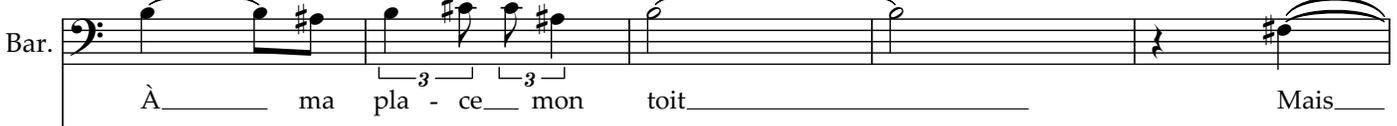
47

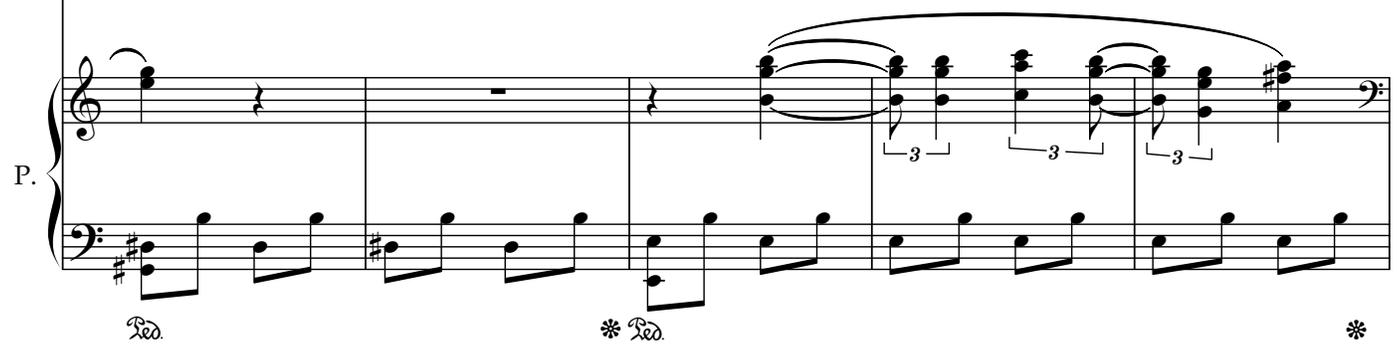
Bar. 

P. 

\* Red

53

Bar. 

P. 

\* Red

4

58

rall. -

Bar.

vint le pa - ran - gon:

P.

*Red.*

\*

Mystique

63 ♩ = 95 Libre

Au mouvement

(p) Sur un ton faussement rassurant, partenaliste

Bar.

"Si ta mi-sère est de gla - ce

P.

*pp*

*Red.*

\* *Red.*

\* *Red.*

\*

66

Bar.

c'est qu'il y'a fort long-temps Un sor-ti - lè - ge prit pla - ce mais tout n'est pas noir mon

P.

*Red.*

\* *Red.*

\* *Red.*

\*

Bar. *grand* Ton vi - sage te fait dé-faut

Bar. Mais un grand des-tin t'at - tend Ton vil - lage te sait hé-

Bar. - ros Tu se - ras prince char - mant..."

6

79 **Libre** *3*

P.

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

84 **Au mouvement**

P.

*p*

*Red.*

88

P.

*cresc.*

\* *Red.*

91

P.

*(cresc.)*

\* *Red.*

94 **Dans un sentiment d'urgence**

P.

*mf*

\* *Red.*

96 *f*  $\text{♩} = 171 (\text{♩} = \text{♩})^3$  7

Bar. *Oh*

P.

99 *f*

Bar. *C'est au son de sa voix que*

P. *mp* *red.*

103

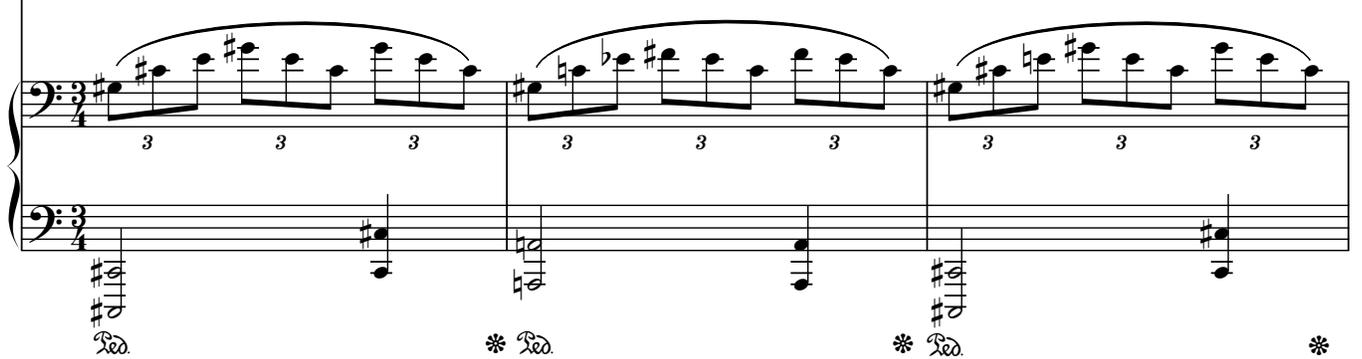
Bar. *s'af-fais-sait mon toit cet - te ré - vé - la - tion ré - duit ain - si les fon - da - tions et en un*

P. *red.*

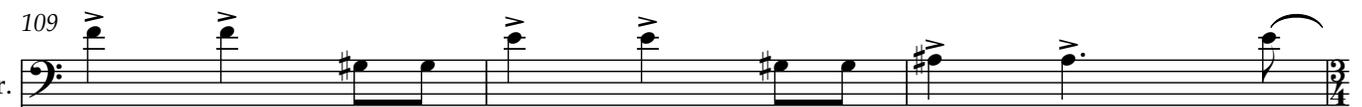
106

Bar. 

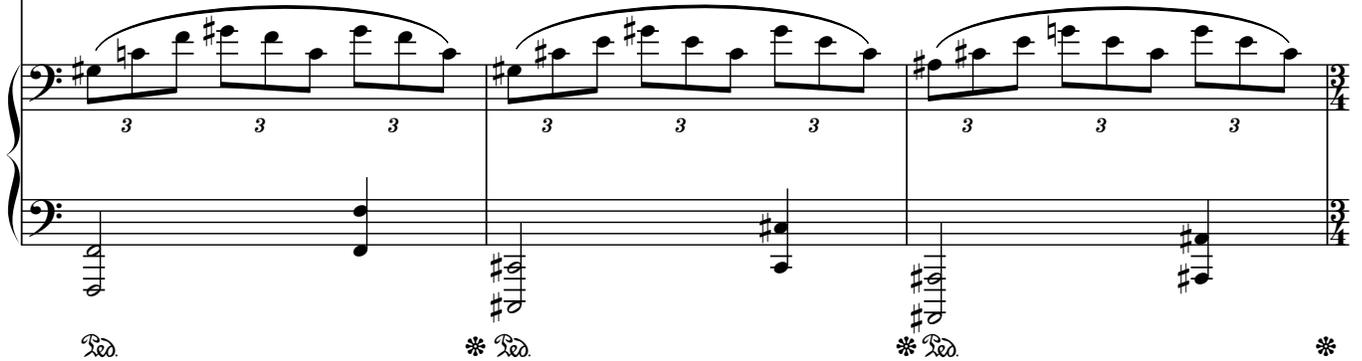
batt' - ment j'é - tais par - tant Dé - jà, mar - chant, mon coeur

P. 

109

Bar. 

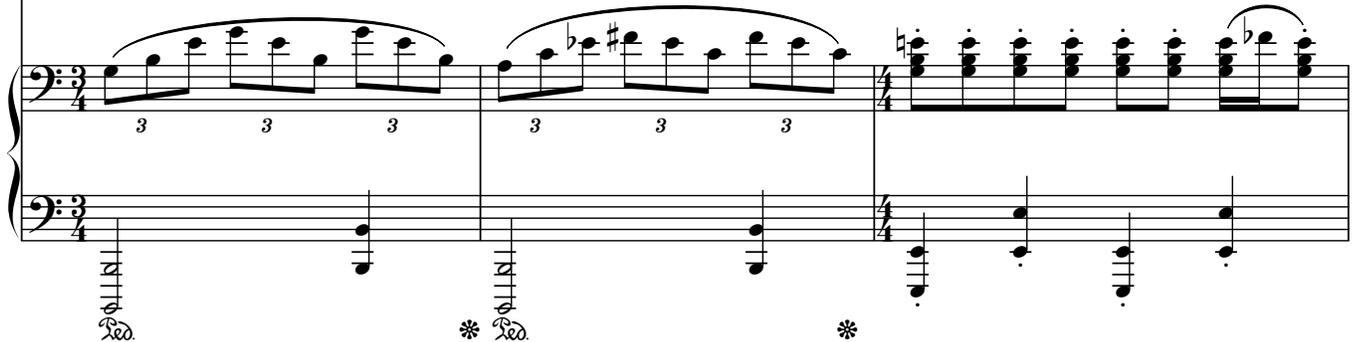
ar - dant ré - vait brave - ment de vie mar - quante au

P. 

112

Bar. 

jour où j'au - rai ju - ré jouir de dou - leur ab - sente

P. 

115

P.

Ped. \*

**Tempo primo** ♩ = 114 (♩ = <sup>3</sup>♩)      ♩ = 171 (♩ = <sup>3</sup>♩)

118 *mf*

Bar. *mf* <sup>3</sup> <sup>3</sup> <sup>3</sup> <sup>3</sup> <sup>3</sup>

Ça ne se - ra pas en vain

P.

Ped. \*

121 ♩ = <sup>3</sup>♩      ♩ = <sup>3</sup>♩

Bar. <sup>3</sup> <sup>3</sup> <sup>3</sup> <sup>3</sup> <sup>3</sup>

Cet - te souffrance cette em - preinte

P.

Ped. \*

124 ♩ = <sup>3</sup>♩      ♩ = <sup>3</sup>♩

Bar. *presque chuchoté* <sup>3</sup> <sup>3</sup> <sup>3</sup> <sup>3</sup> <sup>3</sup>

ma - lé - fi - que dans mon être

P.

Ped. \*

10 127  $\text{♩} = \text{♩}$   $\text{♩} = \text{♩}$

Bar. *En - fin! Je me vois re - naître*

P. *3 3 3 3 3*

*Red. \**

130 *mp*  $\text{♩} = \text{♩}$

Bar. *A - lors que sonne mi - nuit, l'an - née qua - torze, j'y suis! Oui, ce se - ra à mon*

P. *mp*

*Red. \**

133 *rall.* *p*

Bar. *tour de me lais - ser par - ler d'a - mour*

P. *3 3 3 3 p pp*

*Red. \**

*♩ = 50 Libre* *pp*

P. *Red. \**

# II

Tourmenté ♩ = 56

11

*mp* 5

Bar. *3* La ma - lé - di - ction ram - pe rô - de dans mes *3*

*Comme un orage lointain*

P. *pp* *sfz*

6

Bar. *3* vei - nes Tou - te gué - ri - son *3*

P. *p* *sfz*

9

Bar. *3* sem - ble sombre et à pré - sent vai - ne *3*

P. *p*

12

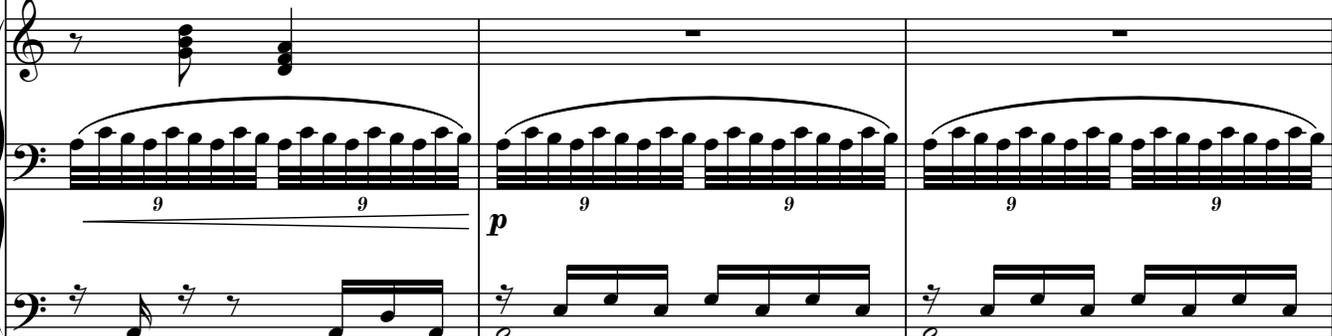
*Plus désespéré*

*mf*

12

Bar. 

C'est une <sup>3</sup>ad - dic - tion sans \_\_\_\_\_

P. 

*p*

*sfz*  
\* *Red.*

15

Bar. 

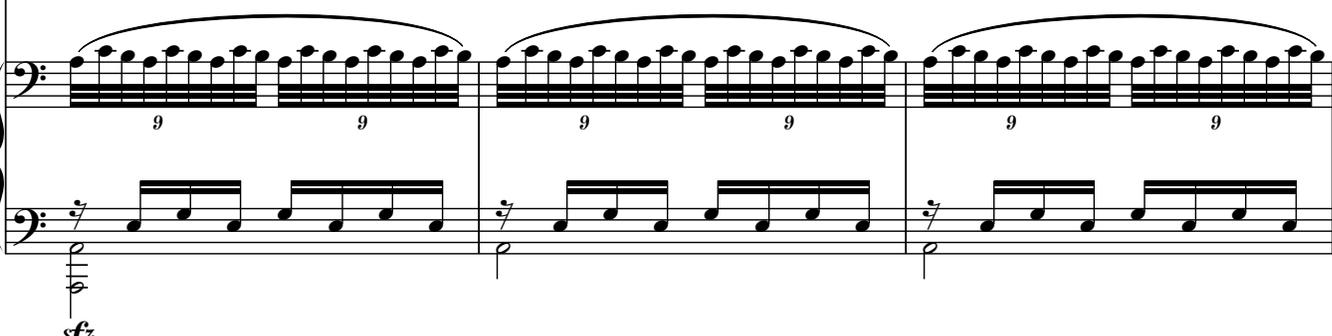
L'om - bre d'un re - mè - de U -

P. 

18

Bar. 

- ne <sup>3</sup>sé - di - tion al - lant \_\_\_\_\_ con - tre <sup>3</sup>moi \_\_\_\_\_

P. 

*sfz*

Bar. *mp* (h) mê - - - me Cette a - ven - ture qui au dé -

P. *pp*

\* *Red.*

Bar. - part Ra - yon - nait de mille pro - messes Oh!

P.

\* *Red.* \*

Bar. N'au - ra me - né qu'à la mort La seule is - sue qu'elle con -

P.

\* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

Au mouvement

En panique

30 rit. - - - - - ♩ = 112

*mf*

Bar. *rit.* - - - - - *mf*

- nais - - - se Pro-gres-

P. *ppp*

33

Bar. *mp*

- sant d'heure en heure, elle trou-ve - ra d'i - ci peu le che -

P. *mp*

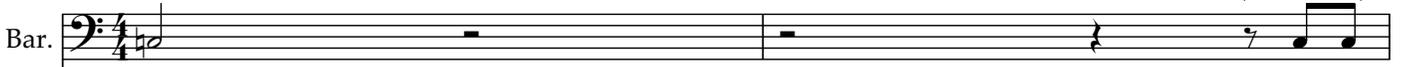
35

Bar. *mp*

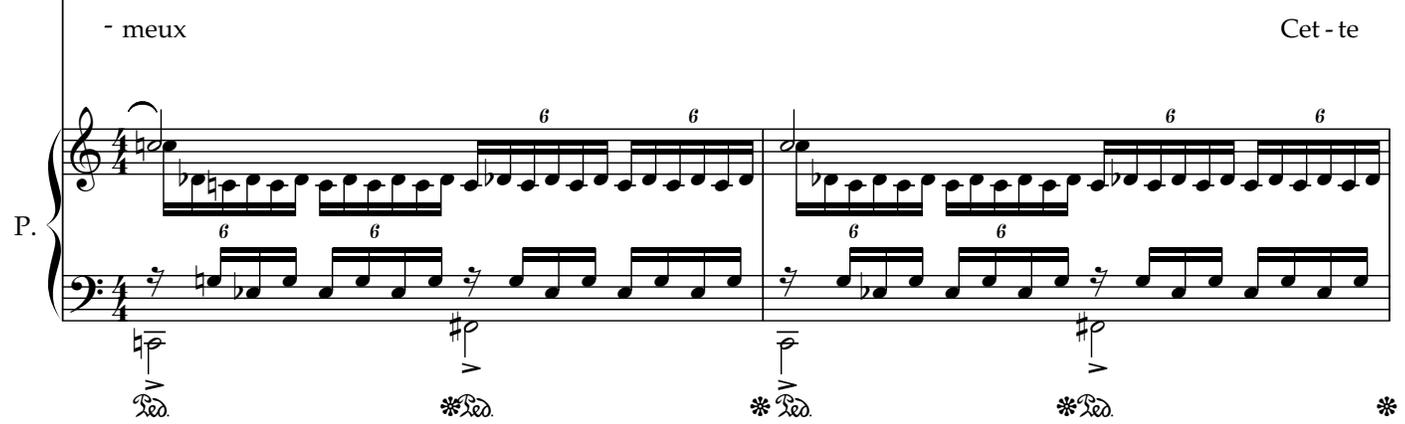
- min vers mon coeur dans son coeur ve - ni -

P. *mp*

37

Bar. 

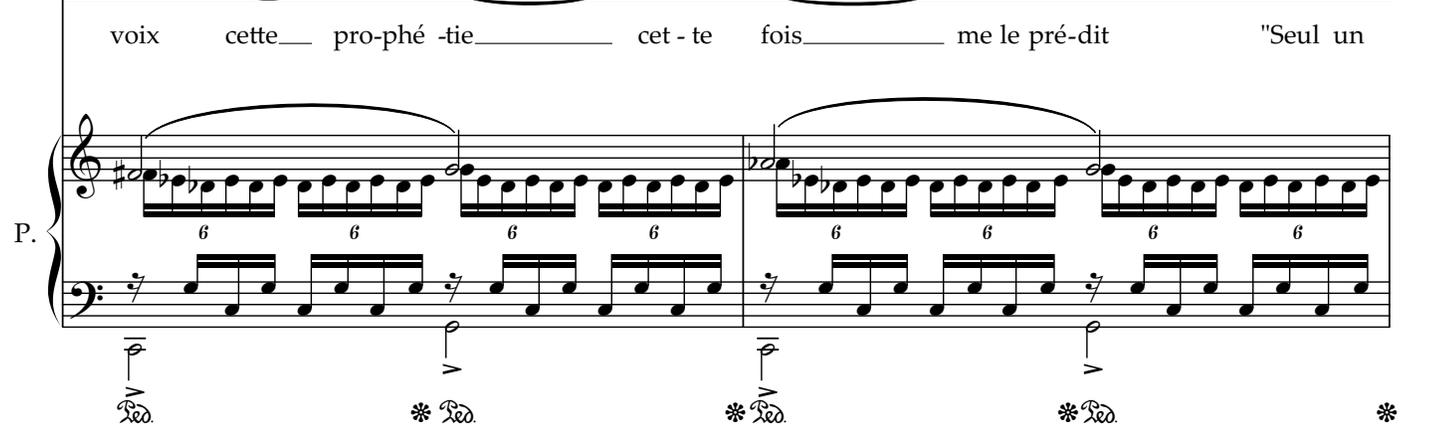
- meux Cet - te

P. 

39

Bar. 

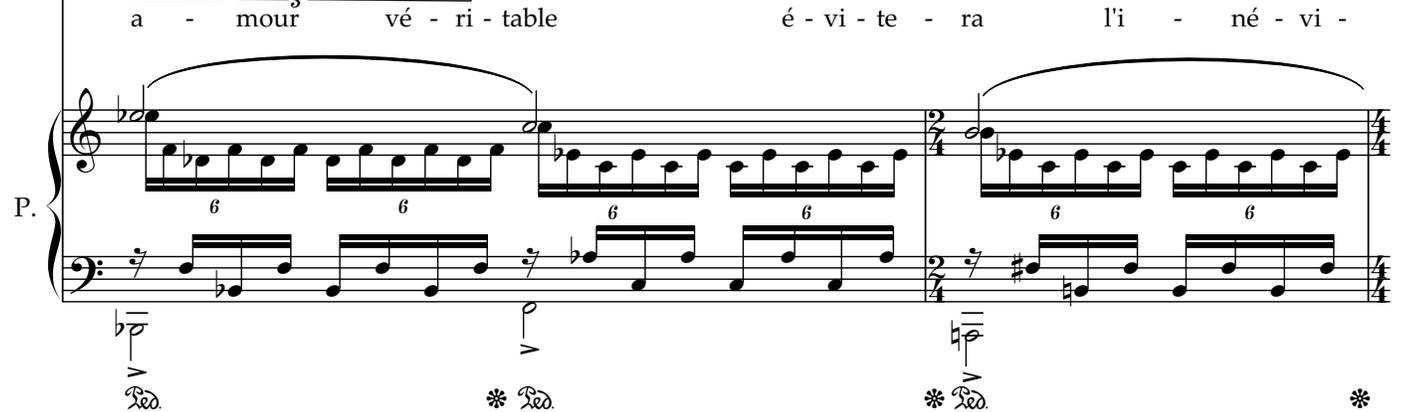
voix cette pro-phé -tie cet - te fois me le pré-dit "Seul un

P. 

41

Bar. 

a - mour vé - ri - table é - vi - te - ra l'i - né - vi -

P. 

Bar.

P.

*pp*

*Red.*

Bar.

P.

*mp*

*pp*

*mp*

*Red.*

Bar.

P.

*pp cresc. poco a poco*

*f*

*Red.*

49

Bar. *lure* qu'à l'as-cen-sion de cha-que

P. *ff*

51

Bar. *tour!*

P.

♩ = 56 **Tendrement**

54

P. *p*

58

Bar. *Et en-fin, je la vis* com-me la neige au so - leil

P.

62

Bar. Et en - fin, je la pris goû - tant ain - si au som -

P.

65

Plus tourmenté

mp

Bar. - meil Mais au fil des jour, je le sen - tais dans mon coeur c'é-tait

P.

68

Bar. un vil dé - tour ne pou-vant frei - ner la fu - reur

P.

Avec désespoir

70 *mf*

Bar. *mf*

Car la ma - gie est si noire et la haine si

P. *mf*

72

Bar.

for - te! Je ne peux que la re - voir cet - te scè - ne

P.

74 *ff*

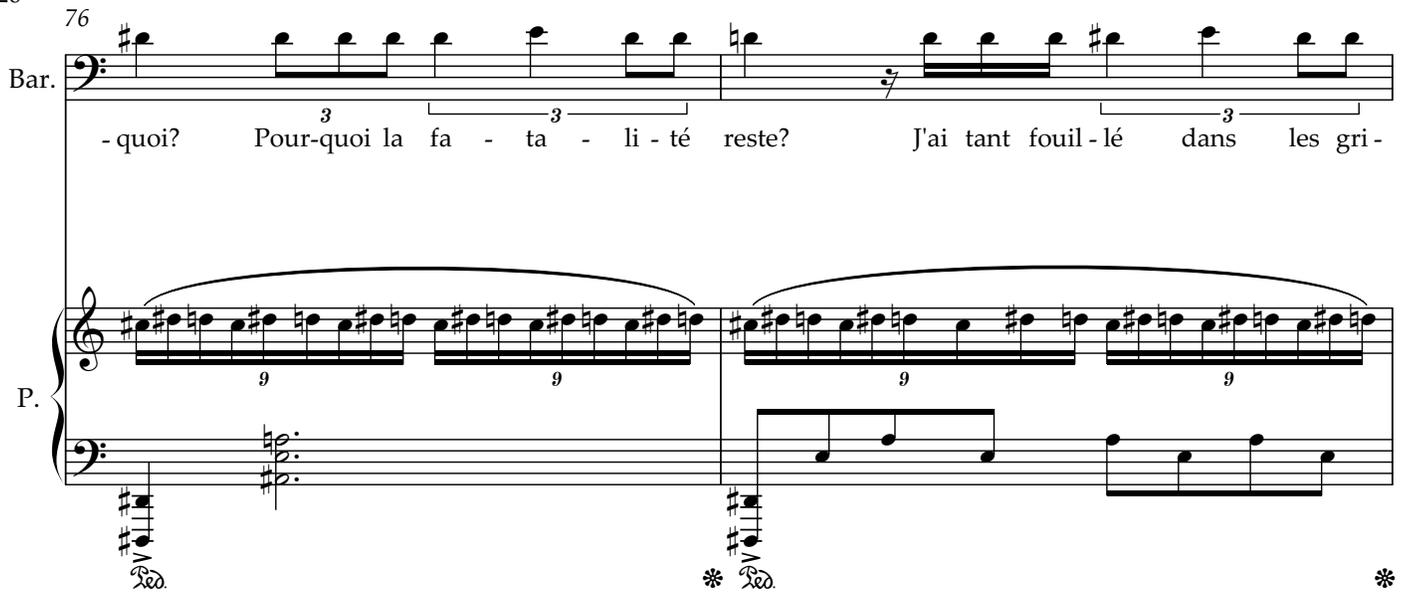
Bar. *ff*

mor - - - - - te! Pour -

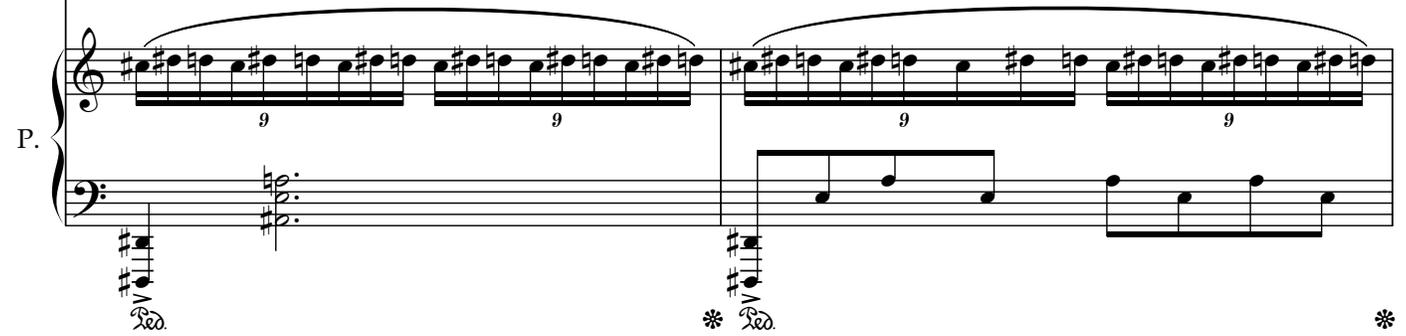
P. *ff*

Complètement  
paniqué et désespéré

76

Bar. 

- quoi? Pour-quoi la fa - ta - li - té reste? J'ai tant fouil - lé dans les gri -

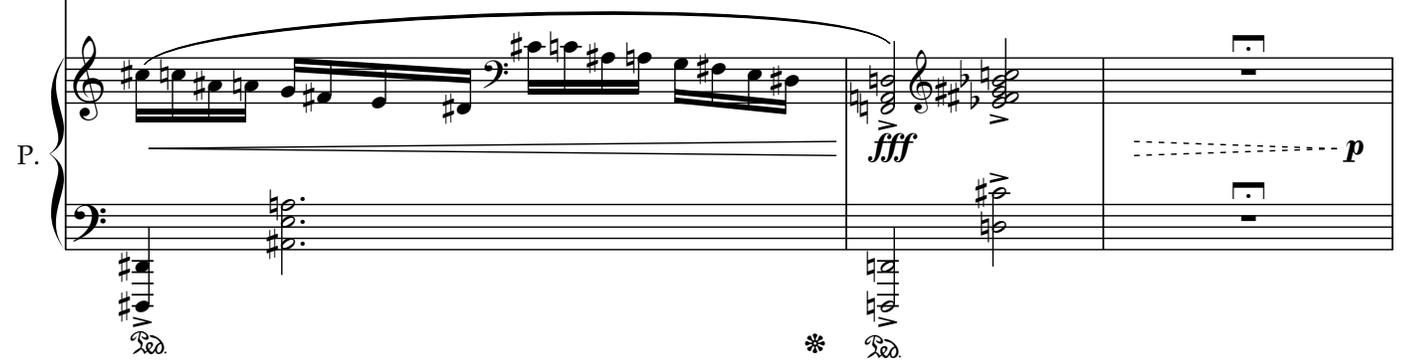
P. 

*Red* \* *Red* \*

78

Bar. 

- moires! La seule pos - si - bi - li - té c'est que...

P. 

*fff* *p*

*Red* \* *Red*

♩ = 56 Libre

81 *p* Résigné, profondément mélancolique

Bar. 

Je suis le mé-chant de l'his toi - re Oh \_\_\_\_\_

*p*

# III

♩ = 40 avec douleur, tristesse et résignation

1 *una corda*

P. *pp*

*Red* \*

3 ♩ = 50 *p*

Bar. *3* Ce - lui que je fus n'est qu'un rêve in - si - pi - de

P.

*Red* \* *Red* \*

5

Bar. *3* Je ne res - sens plus Tout me sem - ble si vi - de

P.

*Red* \* *Red* \*

7

Bar. *3* D'un cœur des - sé - ché Le mal\_ prit la pla - ce

P.

*Red* \* *Red* \*

Bar. *mf*  
 De mes an-ciens pé-chés Je re cons truis la gla -

P.  
*red.* \*

Bar. *mf*  
 - ce Les spec - tres du jour qui pré - ten - dent

P.  
 tre corde *mp* l.v.  
*red.* \* *red.* \* *red.* \*

Bar. *mf*  
 vivre n'of-frent nul se - cours dans cet é - tang de gi - vre

P.  
*red.* \* *red.* \* *red.* \*

16 *p* 3

Bar. Lan - cés dans l'a-bîme, mes hur - le - ments sourds

P. *pp* una corda

18

Bar. Sont il - lé - gi - times seul le vent m'en - toure

P.

20

Bar. *mp* 3 Mon ê -

P. tre corde

22

Bar. *-tre cu-pide cher - che l'é - tin - celle*

P. *Red.* \* *Red.* \*

24

Bar. *a - lors qu'en lui ré-side l'hi-ver é - ter - nel\_\_*

P. *mp* *p* \* *Red.* \*

26

Bar. *Je suis un sou - ve - nir a - yant ja - dis vé - cu*

P. *p sempre* \* *Red.* \*

28 *mf* *f*

Bar. *mf* *f*

Ne pou - vant re - ve - nir je n'ex - i - ste plus

P.

*Red.* \* *Red.* \*

30

Bar.

P. *subito f*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

34 *p*

Bar. *p*

Je ne veux plus lut - ter Tous ces vieux rê - ves mentent

P. *p*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

36

Bar. *p*  
 J'ai tant vou - lu ju - ger Mais ses yeux verts me hantent

P.  
 \* *red.* \* *red.* \* *red.* \*

38

Bar. *f*  
 Pour me

P.  
 \* *red.* \*

39

Bar.  
 sen - tir vi - vant j'ai be - soin de ma lame. Si c'est en sur - vi - vant, je mau - di - rai les lar - mes

P.

41

P. *sempre f al fine*

# IV

1 Frénique ♩ = 90

P. *p*

2

P. *p*

3

P. *mp* *f*

5

*mf*

Bar. *mf*

A - ni - mé par la haine que je veux tant dé - truire

P. *p* *mf*

7

Bar. *p* *mf*

Je re-cons - truis la scène, si c'est pour me gué-rir

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

9 *f* *sempre*

Bar. *f* *subito p*

Mais cette marque noire est tou-jours en mon cœur Ce ve -

*Red.* \*

11

Bar. *f* *p*

- nin dans mon corps, ces sou-ve-nirs trom-peurs

*Red.* \*

Suspendu

13

P.

*ppp* *p*

*red.* \*

Au mouvement (♩ = 45)

16

Bar. *p*

Si je lut - te cet - te fois J'ai peur des con - sé-

P.

*red.* \* *red.* \* *red.* \* *red.* \* *red.* \*

19

Bar. *p*

quen - ces Que ma chû - te dé-ploie Le

P.

*red.* \* *red.* \* *red.* \* *red.* \* *red.* \* *red.* \*

Bar.   
mal de mon es - sen - - - - ce

P.   
Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

P.   
Red. \* Red. \* Red. \*

P.   
mf Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

31 *mf*

Bar. *mf*  
Mais je dois, pour mon bien, abandon-ner l'en - fer

P. *mf*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

33 *f*

Bar. *f*  
Car j'a-per-çois au loin cette ombre sans fron - tiè - - res Le

P. *p* *mf*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

35

Bar. *f*  
spectre s'ap-proche et je ne peux que fuir! Si je reste ma force ne fe - ra que ré duire

P. *f*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

32 37

*p*

Bar.

Vocal line in bass clef, measures 32-37. The melody starts with a whole rest in measure 32, then begins in measure 33. It features eighth and sixteenth notes with slurs and triplets. The lyrics are: "À travers les mon-tagnes, je cours pour ma".

À travers les mon-tagnes, je cours pour ma

P.

Piano accompaniment for measures 32-37. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern with slurs and triplets, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand plays a simple bass line with quarter notes. There are dynamic markings *Red.* and *\* Red.* at the bottom.

39 *mf*

Bar.

Vocal line in bass clef, measures 39-40. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 39. The lyrics are: "vie! Les lar - mes m'ac-com - pagent, Ô des - ti - née, me\_\_\_\_\_".

vie! Les lar - mes m'ac-com - pagent, Ô des - ti - née, me\_\_\_\_\_

P.

Piano accompaniment for measures 39-40. The right hand features a sixteenth-note pattern with slurs and triplets, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The left hand plays a simple bass line. There are dynamic markings *Red.* and *\* Red.* at the bottom.

41

Bar.

Vocal line in bass clef, measure 41. The melody consists of a single note with a long, horizontal line indicating a sustained note. The lyrics are: "voi - ci!..."

voi - ci!...

P.

Piano accompaniment for measure 41. The right hand features a sixteenth-note pattern with slurs and triplets. The left hand plays a simple bass line. There are dynamic markings *Red.* and *\* Red.* at the bottom.

43 *p*

P.

Piano accompaniment for measures 43-46. The right hand features a sixteenth-note pattern with slurs and triplets, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand plays a simple bass line with some chords. There are dynamic markings *Red.* and *\* Red.* at the bottom.

45 *pp* *cresc. poco a poco*

47 *p*

Bar. La fa - laise à mes pieds

50 *poco accel.*

Bar. La na - tu - re der - riè - - - re

P. *p* (*cresc. poco a poco*)

53 (*poco accel.*) *mp*

Bar. Je re - pense aux é - tés,

P. *mp* (*cresc. poco a poco*)

56 ♩ = 135

Tempo primo (♩ = 90)

Bar. *mf* *f*

l'en - fant dans la clai - rière.

P.

Red. \*

59 *f*

Bar. Ce temps est... ré-vo-lu

P.

Red. \*

61

Bar. Car le temps me fait faute Le

P.

Red. \*

63

Bar. *spec - tre re - con - nu*

P.

*ff*

*Red.* \* *Red.* \*

65

Bar. *Ça y'est...*

P.

*ff*

*Red.* \* *Red.* \*

67

Bar. *Je sau - - -*

P.

*Red.* \*

36

69

Bar.

P.

\* *red.* \* *red.* \* *red.* \* *red.* \*

71

Bar.

P.

-te

*mf*

\* *red.* \* *red.* \* *red.* \* *red.* \*

rall.

73

P.

*mp*

\* *red.* \*

76 A Tempo (♩ = 90)

P.

*p*

♩ = 114

82 Mécanique, comme une vieille boîte à musique

P.

una corda

rall. . . . .  
*comme si la boîte à musique  
arrêtait de fonctionner*

88

P.

93

P.

ppp

Thierry Côté

# L'épinière noire

Pour quatuor à cordes

Durée approximative : 5 minutes

# L'épINETTE noire

Sombre et solonel ♩ = 45

Composé par Thierry Côté

Musical score for Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The score is in 3/2 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Sombre et solonel' with a quarter note equal to 45 (♩ = 45). The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The Violon I part starts with a first finger (I) and a forte (*f*) dynamic. The Violon II part starts with a second finger (II) and a forte (*f*) dynamic. The Alto part starts with a third finger (III) and a forte (*f*) dynamic. The Violoncelle part starts with a fourth finger (IV) and a forte (*f*) dynamic. The score includes various articulations, including slurs and accents, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). There are also triplet markings (3) in the Violon II and Alto parts.

Musical score for Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The score is in 3/2 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Sombre et solonel' with a quarter note equal to 45 (♩ = 45). The dynamics range from *p* (piano) to *mp* (mezzo-piano). The Violon I part starts with a first finger (I) and a piano (*p*) dynamic. The Violon II part starts with a second finger (II) and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Alto part starts with a third finger (III) and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Violoncelle part starts with a fourth finger (IV) and a piano (*p*) dynamic. The score includes various articulations, including slurs and accents, and dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). There are also triplet markings (3) in the Violon II and Alto parts.

A

Archet en dessous des cordes

12

Placer l'archet en-dessous des cordes

V. I *p* *p*

V. II *pp* *p* *p* *mp*

A. *pp* *p* *p* *mp* *p*

Vc. *p*

18

V. I *p* *mp* *mp*

V. II *p* *mp*

A. *mp* *p* *mp*

Vc. *p*

## B

23

V. I

V. II

A.

Vc.

*p*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

29

**Riten.**

**A tempo**

Replacer l'archet  
au-dessus des cordes

V. I

V. II

A.

Vc.

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

**C** Avec vigueur ♩ = ♩

35

V. I sul tasto ord. *pp* *mp* *f* *fpp* *ff*

V. II sul tasto ord. *pp* *mp* *f* *fpp* *ff*

A. sul tasto ord. *pp* *mp* *f* *fpp* *ff*

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

42

V. I II *mf* *f* *gliss.*

V. II III *mf* *f* *gliss.*

A. II *mf* *f* *gliss.*

Vc. arco *mf* *f*

47 D

V. I *ff*

V. II *ff*

A. *ff*

Vc. *ff*

51 Poco riten.

V. I *mf* — *ff* *p* *ff* *mf*

V. II *mf* — *ff* *p* *ff* *mf*

A. *mf* — *ff* *p* *ff* *mf*

Vc. *mf* — *ff* *p* *ff* *mf*

A tempo

Musical score for measures 55-58, featuring four staves: V. I, V. II, A., and Vc. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *p* and *ff subito*, and performance instructions like *au talon* and *3*.

55

V. I *p* *ff subito* *au talon* 3

V. II *p* *ff subito* *au talon* 3

A. *p* *ff subito* *au talon* 3

Vc. *p* *ff subito* 3

E

Musical score for measures 59-62, featuring four staves: V. I, V. II, A., and Vc. The score includes dynamic markings such as *p* and performance instructions like *pizz.* and *arco*.

59

V. I *pizz.* *arco* *p*

V. II *pizz.* *arco* *p*

A. *pizz.* *arco* *p*

Vc. *pizz.* *arco* *p*

F

64

V. I

V. II

A.

Vc.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

68

V. I

V. II

A.

Vc.

poco sul pont.

*fff*

*ff*

**G** Sombre et solonel

72

V. I sul tasto *mp*

V. II sul tasto *mp* 6 6 6 6 6 6 6 6

A. sul tasto *mp*

Vc. ord. *f*

74

V. I

V. II ord. *f* 6 6 6

A. ord. *f*

Vc.

76 ord.

*ff* *mp* *f* *p*

*ff* *mp* *f* *p*

*ff* *mp* *f* *p* pizz. 3

*ff* *f* *p*

**H**

83 sul tasto

*pp* *p*

sul tasto

*pp* *p*

arco sul tasto

*pp* *p* ord.

*pp* III

85

V. I

V. II

A.

Vc.

ord.

ord.

6

6

6

6

6

6

6

6

poco sul pont

II

III

*mp*

87

V. I

V. II

A.

Vc.

poco sul pont

6

6

6

6

6

6

6

6

I

II

*mf*

poco sul pont

89

V. I

V. II

A.

Vc.

II

III

*f*

6 6 6 6 6 6 6 6

91

V. I

V. II

A.

Vc.

détaché

détaché

détaché

3

6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6

93

V. I

V. II

A.

Vc.

*p*

poco a poco sul pont.

molto sul pont.

95

V. I

V. II

A.

Vc.

*ff*

*ff*

*ff*

*p* sempre

ord.

ord.

ord.

ord.

*p* sempre

*p* sempre

**I**

Musical score for measures 97-100. The score is for four staves: V. I (Violin I), V. II (Violin II), A. (Arpeggiator), and Vc. (Violoncello). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is marked *mf* (mezzo-forte). Measure 97 starts with a half note B-flat in V. I, followed by a half note G in V. II, and a half note F in A. A triplet of eighth notes (G, A, B-flat) is marked with a '3' in V. II. Measure 98 continues the melodic lines in V. I and V. II, with the triplet in V. II. Measure 99 features a half note B-flat in V. I, a half note G in V. II, and a half note F in A. Measure 100 concludes with a half note B-flat in V. I, a half note G in V. II, and a half note F in A. The Vc. staff contains a long, sustained note in the bass register, likely a C2, with a fermata over it.

Musical score for measures 99-102. The score is for four staves: V. I (Violin I), V. II (Violin II), A. (Arpeggiator), and Vc. (Violoncello). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is marked *mf* (mezzo-forte). Measure 99 starts with a half note B-flat in V. I, followed by a half note G in V. II, and a half note F in A. A triplet of eighth notes (G, A, B-flat) is marked with a '3' in V. II. Measure 100 continues the melodic lines in V. I and V. II, with the triplet in V. II. Measure 101 features a half note B-flat in V. I, a half note G in V. II, and a half note F in A. Measure 102 concludes with a half note B-flat in V. I, a half note G in V. II, and a half note F in A. The Vc. staff contains a long, sustained note in the bass register, likely a C2, with a fermata over it.

**J** ♩ = ♩

101

V. I *p* *ppp* *pp* sul tasto *ppp*

V. II *ppp* *pp* sul tasto *ppp*

A. *ppp* *pp* sul tasto *ppp*

Vc. *ppp* *pp* sul tasto *ppp*

105

V. I *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pppp*

V. II *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pppp*

A. *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pppp*

Vc. *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pppp*