

Université de Montréal

Les outils d'unité et de continuité
Analyse de trois œuvres pour grand ensemble

par Louis Desjarlais

Faculté de musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maître
en composition instrumentale et vocale (M.Mus)
option Musique de Création

avril 2016

© Louis Desjarlais, 2016

Résumé

Ce mémoire de maîtrise analyse trois projets développés au courant de mes trois années de maîtrise à l'Université de Montréal en composition instrumentale et vocale, de même que certains outils utilisés pour assurer à chacune de mes créations une continuité et une unité.

En plus de l'analyse de trois œuvres orchestrales et chorales, ce mémoire aborde en premier lieu les notions de caractère et son rôle dans un discours uniforme et continu. Il présente ensuite l'usage du motif à des fins d'unités dans chacune de mes œuvres. Il offre enfin des alternatives à la tonalité classique pour assurer un pôle tonal aux œuvres telles le pandiatonisme, les enchaînements harmoniques par note commune, l'enrichissement d'enchaînements tonaux par la coloration d'accords et la cohabitation de ces différents outils.

Mots clefs : Unité, Continuité, Tonalité, Motif, Caractère, Chorale, Orchestre, Orchestre à Vents.

Abstract

This master's thesis analyses three different works, composed during my studies in vocal and instrumental composition at Université de Montréal, and discusses a few of the techniques I have used to assure unity and continuity in my music.

In addition to analyzing three orchestral and choral pieces, this thesis first addresses the notion of character, and its role in my music. It also discusses the way I use motives in my composition for purposes of unity. It then offers a few alternatives to classical tonality, which assure tonal attraction in my pieces, such as pandiatonicism, chords progressions by common notes, enrichment of tonal progressions by addition of color notes to chords, and the combined use of these different techniques.

Key words : Unity, Continuity, Tonality, Motif, Character, Choir, Orchestra, Wind Orchestra.

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract	iv
Liste des tableaux.....	vii
Liste des figures.....	viii
Liste des annexes.....	ix
Remerciements	x
Introduction.....	1
Chapitre 1 : La continuité à travers l'unité de caractère.....	6
1.1 La théorie des affects en musique baroque.....	6
1.2 Cibler l'émotion.....	7
1.3 La miniature.....	9
Chapitre 2 : Le motif.....	11
2.1 Le Leitmotiv	12
2.2 L'unique phrase génératrice de motifs	13
2.3 Le motif générateur.....	14
Chapitre 3 : L'unité par l'harmonie et l'emploi de toniques.....	17
3.1 Le système harmonique tonal classique	18
3.2 Le pandiatonisme	19
3.3 Tonalité élargie.....	21
3.4 La cohabitation des systèmes.....	24
Chapitre 4 : Analyse des œuvres.....	26
4.1 Analyse des œuvres : <i>l'Épitaphe de Chronos</i>	26
4.1.1 Contexte de création.....	26
4.1.2 Propos de l'œuvre	27
4.1.3 Caractéristiques du langage : la mélodie	30
4.1.4 Caractéristiques du langage : l'harmonie.....	30
4.1.5 Caractéristiques du langage : Texture et orchestration.....	31
4.2 Analyse des œuvres : <i>le Bestiaire</i>	33
4.2.1 Contexte de création.....	33
4.2.2 Vue d'ensemble.....	33

4.2.3 Analyse des mouvements : <i>Le Hibou</i>	36
4.2.4 Analyse des mouvements : <i>Le Chat</i>	36
4.2.5 Analyse des mouvements : <i>Sunny</i>	37
4.2.6 Analyse des mouvements : <i>Le Lion</i>	38
4.2.7 Analyse des mouvements : <i>L'Éphémère</i>	39
4.2.8 Analyse des mouvements : <i>L'Écureuil</i>	40
4.2.9 Analyse des mouvements : <i>Le Paresseux</i>	41
4.2.10 Analyse des mouvements : <i>Papillon</i>	42
4.2.11 Synthèse	43
4.3 Analyse des œuvres : <i>Blanche</i>	44
4.3.1 Contexte de création	44
4.3.2 Propos de l'œuvre	44
4.3.3 Caractéristiques du langage mélodique	48
4.2.4 Caractéristiques du langage harmonique et de l'orchestration.....	49
Conclusion	51
Bibliographie.....	53

Liste des tableaux

Tableau 1 : <i>L'Épitaphe de Chronos</i> , tableau de la forme	30
Tableau 2 : <i>Blanche</i> , tableau de la forme.....	48

Liste des figures

Figure 1: <i>Blanche</i> , motif récurrent	12
Figure 2, <i>l'Épitaphe de Chronos</i> , mélodie centrale et génératrice	13
Figure 3, <i>Le Hibou dans le Bestiaire</i> , motif d'introduction	15
Figure 4, <i>le Hibou dans le Bestiaire, première</i> transformation du motif	15
Figure 5, <i>Le Tombeau de Couperin : Rigaudon</i> , par Maurice Ravel, mesures 1 et 2, pandiatonisme référant au discours tonal traditionnel	21
Figure 6, <i>Valses nobles et sentimentale : 1 Modéré-très franc</i> par Maurice Ravel, mesures 56 à 60, Cycle de quinte à la ligne de basse et chromatisme ascendant à la ligne de soprano	22
Figure 7, <i>le Chat</i> , extrait du <i>Bestiaire</i> , mesures 7 et 8, glissement chromatique de deux voix	23
Figure 8, <i>Blanche</i> , mes. 54 à 58, cohabitation des systèmes.	24
Figure 9, <i>Blanche</i> , motif récurrent.....	49

Liste des annexes

Annexe 1, **L'Épitaphe de Chronos (partition)**, pièce pour orchestre à vents (format tabloïd)

Annexe 2, **Le Bestiaire (partition)**, pièce pour chœur mixte SATB et piano, (format lettre)

Annexe 3, **Blanche (partition)**, pièce pour orchestre, chœur mixte SATB et soprano (format concerto)

Annexe 4, **Enregistrements des œuvres (CD)**,

Piste 1- *l'Épitaphe de Chronos* (9:14)

- 7 juin 2014, salle Oscar Peterson, par l'Orchestre à Vents Non Identifiés sous la direction de Jonathan Dagenais

Piste 2- *Le Bestiaire* (16 :23)

- 13 mars 2015, chapelle Historique du Bon-Pasteur, par le Chœur du Brouhaha, dirigé et accompagné par Jean-Sébastien Lévesque

Piste 3- *Blanche* (11 :26)

- 31 janvier 2015, Église d'Oka, par l'ensemble Choral St-Eustache et l'Ensemble Vocal Vivace, avec Jana Miller (soprano) sous la direction de Jean-Sébastien Lévesque

Remerciements

Je tiens à remercier les précieux conseils et le perpétuel soutien de mon professeur et directeur de maîtrise Alan Belkin.

J'aimerais également remercier l'Orchestre à Vents Non Identifiés (OVNI) et son chef Jonathan Dagenais pour la réalisation de *l'Épitaphe de Chronos*, ainsi que le Chœur du Brouhaha, l'Ensemble Choral Vivace et l'Ensemble Vocal St-Eustache et leur chef Jean-Sébastien Lévesque pour les créations du *Bestiaire* et de *Blanche*.

Je voudrais enfin souligner la contribution de tous les musiciens et choristes qui ont participé de près ou de loin à la construction et à l'interprétation de mes œuvres pour leur constant soutien, leurs inestimables commentaires et le partage de leur passion.

Introduction

L'annonce d'un emballant projet en septembre 2013 marque les débuts de mon cheminement de compositeur pour la scène. J'ai approché le conseil d'administration de l'Orchestre à Vents Non Identifié (OVNI) afin d'obtenir une résidence d'un an (de septembre à juin) auprès de cet ensemble. La demande a été reçue, je me retrouvais donc en contrôle d'un ensemble de soixante musiciens de très haute performance, avec comme mandat dix minutes de musique pour orchestre à vents. Aucune contrainte stylistique ou formelle, peu ou pas de frein technique, un terrain de jeu complètement ouvert. Afin de répondre le plus honnêtement possible à ce mandat, j'ai dû, pour la première fois de ma vie, définir mes goûts, mes buts, mon rôle auprès de l'ensemble, du public et, par extension, de la société. En bref, définir ce que je voulais être en tant que compositeur.

J'ai rapidement donné une importance capitale aux notions d'unité et de continuité. Il me paraissait essentiel, au début de mon parcours, d'apprendre à créer une œuvre unie, d'un seul geste, d'un seul message. Je suis donc allé chercher, dans le cadre de ma maîtrise, des outils et des inspirations pour m'aider à construire des formes plus grandes, pour ne pas me contenter d'agglomérer des fragments afin d'en faire une pièce plus longue.

En musique baroque, ce principe appelé « affects theory » ou « théorie des affects » veut, grosso-modo, que par son caractère la musique soit rattachée à une

émotion ciblée. Chacun des mouvements de la musique de Bach, par exemple, tend à conserver une unité et une uniformité du caractère, et les changements brusques au sein d'un même mouvement sont rares. Il était clair que l'unité de caractère devait, à ma manière, être un aspect important de mon esthétique. J'éclaircirai donc quelques aspects de cette théorie des affects et de quelle manière je l'exploite, ainsi que ma définition et mon traitement des caractères.

J'ai également recherché l'unité et la continuité à travers le développement de motifs : utiliser une mélodie ou un fragment mélodique comme matériel générateur d'une pièce complète. Des sonates de Beethoven au leitmotiv wagnérien, le motif crée ce sentiment d'unité, ce repère connu et reconnu de l'auditeur à travers la pièce. Je ciblerai les exemples du répertoire qui exploitent le motif d'une manière similaire à la mienne afin de mieux comprendre comment je l'emploie.

Les pièces dont traite mon mémoire sont toutes tonale dans le sens premier du terme (par opposition à la tonalité classique, régie par certaines règles strictes), c'est-à-dire que l'harmonie est axée autour d'une seule note ou d'un accord, et que l'attraction vers ce pôle crée la direction musicale. Si l'harmonie tonale classique est un modèle établi de musique tonale, il existe une panoplie de procédés pour créer des pôles, et je présenterai dans cet ouvrage plusieurs de ces procédés employés dans ma musique afin d'élargir ma palette de couleur. Créer cette assise, cette zone de confort dans une note ou un accord que l'on reconnaît est pour moi un autre moyen de parvenir à créer une continuité dans ma musique.

Ce mémoire analysera trois pièces de mon répertoire. La première pièce, *l'Épitaphe de Chronos*, est celle qui a lancé mon intérêt pour les pièces de moyenne durée à développement lent. Composée pour l'OVNI dès septembre 2013, elle fut créée en juin 2014 sous la direction de Jonathan Dagenais. Je voulais, à travers la composition de cette pièce, apprendre à communiquer avec le chef, les musiciens et l'auditoire. Je voulais faire passer un message : la nécessité de prendre son temps. Prendre le temps de soigner son travail, ne pas travailler dans la hâte. Prendre également le temps de partager le propos, en invitant les musiciens et le chef à prendre le temps de le comprendre correctement. Enfin, comment faire pour que la musique elle-même semble prendre son temps sans ennuyer l'auditeur. Cette pièce m'a permis d'établir d'avantage quel genre de musique je voulais partager en me penchant sur les caractéristiques de mon propre langage.

Le second opus est un ensemble de huit courtes pièces pour chœur et piano sur des thématiques animales. *Le Bestiaire* a été créé par le Choeur du Brouhaha en mars 2015 sous la direction de Jean-Sébastien Lévesque. Toujours dans la thématique de l'unité, chacune des pièces est un geste bref partant d'un unique motif développé en une courte forme. Explorant divers procédés d'écriture, cette pièce est le fruit d'un travail sur les différents éléments de continuité dans la miniature. Étude sur les formes courtes, les contrastes, le « punch » ou appui dynamique à un endroit précis, l'ensemble des pièces se doit aussi être unifié par certains éléments récurrents, des similarités et des complémentarités dans le traitement, les thématiques et le caractère pour en faire un opus insécable.

Le troisième et dernier projet, bien que composé plus tard, a été créé tout juste avant *Le Bestiaire*, en février 2014, également sous la direction de Jean-Sébastien Lévesque. En effet, j'eus quelques mois auparavant une commande pour une pièce de durée moyenne (5 à 10 minutes) qui serait interprétée conjointement par l'Ensemble Choral Saint-Eustache et l'Ensemble Vocal Vivace, avec comme effectif une chorale de cinquante choristes et un orchestre mozartien (voir annexe 3, p.2 : composition de l'orchestre de *Blanche*). Outre la durée, une seule contrainte me fut imposée : la pièce doit être facile à monter. Le chœur n'avait que quelques semaines pour apprendre la musique, et l'orchestre n'avait qu'un peu plus d'une heure de répétition. La pièce ressemble un peu dans la forme à *l'Épitaphe de Chronos*; la durée et le tempo y sont similaires, mais le caractère, et surtout les procédés pour la créer, sont bien différents. Basé sur une correspondance épistolaire entre mon arrière-grand-mère et mon arrière-grand-père, alors prisonnier de guerre des allemands en 1940, *Blanche* est une pièce fondée sur la tendresse réciproque de mes ancêtres. J'ai cherché des mécanismes musicaux pour exprimer cette tendresse, et la thématique, à l'instar de *l'Épitaphe de Chronos*, justifiait également une recherche sur le développement lent d'une pièce de dix minutes. Comment jumeler accessibilité aux interprètes, continuité musicale, rapidité et efficacité de la composition, et somme toute avoir une œuvre qui représente ce que je suis et ce que j'ai envie de partager en tant que compositeur.

Ces recherches et ces projets combinés m'ont permis de m'approprier un langage. Dans les trois pièces comme dans le reste de mon répertoire, des accords, des

sonorités, des gestes reviennent de manière récurrente. Me pencher sur ces constantes me permet, aujourd'hui, de mieux les juger et les comprendre.

Chapitre 1 : La continuité à travers l'unité de caractère

En haut de la première page de *Blanche*, sous le titre, apparaît « tendre et posé » : c'est une indication de tempo, de dynamique et une consigne d'interprétation, mais c'est avant tout la définition du caractère. La pièce sera, de la première à la dernière note, une pièce au caractère tendre, ou chaque geste, chaque intention, chaque événement aura été composé dans le but d'évoquer des itérations de tendresse entre les protagonistes. Dans le même ordre d'idée, les premières mesures de *l'Épitaphe de Chronos* en annonceront le ton de la pièce au complet, sans contraste flagrant de caractère.

Enfin, dans *le Bestiaire*, le début de chacune des pièces est marqué d'une indication de caractère qui sera valide pour l'entièreté de la pièce. Ainsi, *le Hibou* sera « modéré et mystérieux », *le Chat* sera « intrigué et vif », *Sunny* et *le Lion* verront apparaître l'indication « lent et inconfortable », etc. Dans ma conception du caractère, cette indication sera déterminante, et elle permettra aux interprètes d'avoir, avant même une première lecture, une idée globale du caractère de la pièce au complet.

1.1 La théorie des affects en musique baroque

L'idée d'une unité de caractère persistante à travers un mouvement n'est pas nouvelle. George J. Buelow, dans un article publié sur le Grove Dictionary Online, décrit ainsi l'utilisation des affects en musique baroque :

« After 1600 composers generally sought to express in their vocal music such affects as were related to the texts, for example sadness, anger, hate, joy, love and jealousy. During the 17th and early 18th centuries this meant that most compositions (or, in the case of longer works, individual sections or movements) expressed only a single affect. Composers in general sought a rational unity that was imposed on all the elements of a work by its affect. »¹

Concrètement, dans le travail des compositeurs de la période baroque, les textes référés de manière implicite ou explicite dans l'œuvre en dictent le caractère, et ce pour l'ensemble de la pièce ou du mouvement. Prenons en exemple la *Messe en Si mineur* de Jean-Sébastien Bach, chacun des 27 mouvements a un caractère uni, sans contraste marquant, correspondant au texte ou au fragment de texte chanté par le chœur ou les solistes. Alors que le *Crucifixus* (La crucifixion) est triste et résigné, le *Et Resurrexit* (Il est ressuscité) est au contraire jubilatoire.

1.2 Cibler l'émotion

Dans mon processus créateur, afin de parvenir à cette unité de caractère souhaitée, il me faut cibler précisément l'émotion que je désire communiquer. À travers des réflexions sur le message que je veux passer, aussi aidé par des textes (soit directement le texte utilisé lors des pièces vocales ou des textes connexes qui m'ont aidé à concevoir une pièce), je commence généralement par définir cette émotion. Dans le cas de *Blanche*, elle est claire et facile à décrire verbalement. Suite à la lecture des carnets de guerre de mon arrière-grand-père, je voulais mettre en musique la tendresse issue de la correspondance épistolaire entre mes arrière-grands-parents. Alors que

¹ Buelow, George J., « Theory of the Affects », *Oxford Music Online*
www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253?q=Affects&search=quick&pos=2&_st=1#firsthit, consulté le 15 mars 2016.

Marius, mon arrière-grand-père, était prisonnier des Allemands en 1940, et que Blanche, sa femme, s'occupait seule de leurs quatre enfants, mes aïeux se communiquaient régulièrement cette tendresse emprunte d'espoir de jours meilleurs. J'ai donc cherché les outils qui étaient, selon moi, le plus propices à exprimer cette émotion, et le résultat de cette recherche m'a donné une banque de matériel suffisante pour la conception de la pièce. Avant même d'entreprendre l'écriture, je me suis muni d'un document sur lequel apparaissaient, classé par catégories (orchestration, mélodies, nuances, etc.) des éléments représentant la tendresse : un tempo lent et une nuance générale assez douce créeront l'ambiance générale, des solos aux bois, des tapis de cordes utilisant leur registre grave, les registres les plus adéquats de chacun des instruments et des voix allaient guider mon orchestration, des harmonies aux couleurs majeures et plus lumineuses et un rythme harmonique lent, ainsi que certains enchaînements particuliers seront ma palette harmonique. En utilisant presque exclusivement les éléments de cette banque, je m'assurais un caractère tendre et posé tout au long de la pièce.

Alors que, dans la théorie des affects, chaque émotion employée est clairement définie, il arrive dans un contexte créatif que l'émotion transmise ne soit pas aussi claire et puisse difficilement être formulée en mot. Sur cela, Victor Hugo aurait dit : « La musique exprime ce qui ne peut être dit et sur quoi il est impossible de rester silencieux. ». En effet, certaines émotions semblent mieux transmises par la musique elle-même que par l'explication qui la précède ou la suit. Dans *l'Épitaphe de Chronos*, le message est plus complexe (voir chapitre 4.1.2), et se réduit difficilement à une seule

indication de caractère. Cependant, malgré les variations d'intensité dans la pièce, elle est dénuée de contrastes forts dans le caractère. Du début à la fin, elle véhicule de manière narrative une seule ligne conductrice, un seul guide émotif qui varie en intensité. Chaque section est directement rattaché non seulement à la précédente et à la suivante, mais à chacun des autres fragments de la pièce par son caractère.

1.3 La miniature

Dans le livre Heinemann *Advanced Music*, la miniature romantique est ainsi décrite :

« The Romantic miniatures or « character » pieces, are generally short lyrics pieces for piano wich describe a mood or a character... »²

Les auteurs nomment en exemple entre autre les bagatelles, les préludes, les impromptus, les mazurkas, les nocturnes et les valse. Alors qu'à l'époque romantique on composait des miniatures, ou pièces de caractères, presque exclusivement pour le piano, on retrouve aujourd'hui dans le répertoire des ensembles de miniatures pour presque tous les instruments et toutes les formations. Elle est contrainte, par définition, à un seul caractère, et se doit par sa courte durée et sa forme de limiter les contrastes trop forts.

En chant choral, les ensembles de miniatures, parfois appelés « chansons », sont chose courante dans le répertoire. Que l'on pense aux *trois chansons sur des poèmes de Charles d'Orléans* de Debussy, ou encore l'opus 68 de Camille Saint-Saëns contenant

² Hurry, Pam, Mark Phillips et Mark Richards, *Heinemann Advanced Music*, Oxford, Grande-Bretagne, Heinemann Educational Publishers, 2001.

Calme des nuits et les fleurs et les arbres. Certains de ces opus sont liés par une même thématique, issus d'un ensemble de poèmes. C'est le cas de la mise en musique par plusieurs compositeurs (Jean Absil, Francis Poulenc, Louis Durey, etc) d'une œuvre littéraire de Guillaume Apollinaire appelée *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*. Chacun a choisi quelques-uns des textes du bestiaire d'Apollinaire, les regroupant en un ensemble de miniatures à caractère contrastant. Mon propre *Bestiaire* est directement inspiré par ces œuvres, abordant une forme et une thématique similaire.

Chaque mouvement du *Bestiaire* porte son propre message, endossé par un ou plusieurs animaux, et se doit donc d'avoir son propre caractère. Si garder une unité de caractère dans chacune des pièces était établi par leur statut de miniature, l'ensemble des huit pièces du *Bestiaire* se devait, quant à lui, de correspondre à un certain équilibre dans les contrastes de caractère. Tantôt « intrigué et vif », tantôt « lent et inconfortable » en passant par « moqueur » ou « dynamique », l'unité du *Bestiaire* est justifiée par l'unité de la thématique et par ces mêmes contrastes. En effet, certaines des pièces sont si courtes, si contrastantes, qu'elles n'acquièrent leur sens seulement qu'au sein de l'ensemble.

Chapitre 2 : Le motif

Le motif est l'élément caractéristique d'une pièce ou d'un passage musical. Souvent très bref, il peut être défini, entre autre, par un rythme, un contour mélodique particulier, une harmonie, un contraste de nuance ou d'articulation, ou encore un effet musical (glissando, trille, etc.). L'emploi de motifs et le développement de ceux-ci est un des moyens utilisés dans ma musique pour assurer une continuité au courant de toute la pièce. Je présenterai donc dans ce chapitre quelques concepts et outils différents pour chacune des œuvres présentées dans ce mémoire qui m'ont permis d'utiliser le motif comme moyen d'unité et de continuité.

2.1 Le Leitmotiv

« In its primary sense, a theme, or other coherent musical idea, clearly defined so as to retain its identity if modified on subsequent appearances, whose purpose is to represent or symbolize a person, object, place, idea, state of mind, supernatural force or any other ingredient in a dramatic work. »³

Dans l'entièreté de *Blanche*, à travers les développements de la pièce, un petit motif de trois notes apparaît de manière récurrente.



(figure 1: *Blanche*, motif récurrent)

Ce court motif composé d'un saut de quinte puis d'une seconde descendante apparaît un grand nombre de fois dans la pièce. Deux variations lui seront appliquées : le saut de quinte sera occasionnellement un saut de quarte ou de sixte, et la seconde descendante sera parfois mineure. Cela dit, la plupart du temps, le motif est non seulement tel quel mais il sera attaché à ces mêmes hauteurs de note (la, mi, ré), et transposé seulement à l'octave.

Exposé puis répété dès le début, ce motif sera retenu par l'auditeur, et celui-ci l'associera probablement à un référent émotif, un personnage ou une idée, similaire à l'emploi wagnérien du leitmotiv ou à l'« idée fixe » dans la *Symphonie Fantastique* de Berlioz. Le motif ci-haut, cependant, n'est pas explicitement rattaché à un symbole par

³ Whittall Arnold, « Leitmotiv », *Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16360?q=leitmotiv&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit, consulté le 25 mars 2016.

une note de programme ou autre document. Sa signification est laissée à la discrétion de l'auditeur.

Il est souvent bien en évidence, parfois au second plan, parfois même dissimulé dans la masse orchestrale, mais son omniprésence se veut agir comme une ancre, une zone de confort pour l'auditeur. Il ne sera pas générateur de matériel, les phrases musicales, les harmonies et les plus grands segments mélodiques n'en dépendront pas. Simplement, tôt ou tard, il fera son apparition au courant du discours musical, assurant ainsi en partie l'unité de la pièce.

2.2 L'unique phrase génératrice de motifs

Une simple mélodie de quelques mesures peut contenir le matériel motivique suffisant pour créer une pièce complète. C'est du moins le pari auquel tente de répondre *l'Épitaphe de Chronos*. La pièce entière est construite à partir d'une mélodie de 14 mesures (figure 2), dévoilant d'abord morceau par morceau des segments de cette mélodie dans des contextes ambiants modulants avant de la présenter dans son entier.



(Figure 2, *l'Épitaphe de Chronos*, mélodie centrale et génératrice)

Le demi-ton ascendant, élément important et récurrent de cette mélodie, est employé comme motif tout au long de la pièce. Il est d'abord énoncé de manière isolée du reste de la mélodie, puis sert d'introduction à plusieurs fragments de celle-ci. Les morceaux sont peu à peu rattachés ensemble jusqu'à énoncer, lors du climax de la pièce, la mélodie dans son ensemble.

Cet emploi du motif comme des pièces d'un même puzzle permet d'utiliser un matériel restreint de motifs et contours mélodiques pendant longtemps avant d'en dévoiler l'aboutissement, construisant tranquillement une accumulation d'information, soutenu par une intensité musicale croissante jusqu'au climax. Suite à l'exposition de la mélodie dans son entièreté dans un tutti orchestral fortissimo, des fragments reviennent comme en écho alors que la tension retombe pour revenir à une texture qui rappelle le début.

Il va de soi que cette fragmentation d'une même phrase contribue à la sensation de continuité et d'unité, puisque toutes les sections de la pièce utilisent le même matériel mélodique, et qu'ainsi chaque apparition d'un fragment de la phrase est associé à la phrase dans son ensemble dès lors que celle-ci apparaît pour la première fois.

2.3 Le motif générateur

Un rythme, une articulation ou un contour mélodique particulier suffit à générer assez de matériel pour une pièce courte. C'est du moins l'approche qu'emploient plusieurs mouvements du *Bestiaire*. Dans *Le Hibou*, *Le Chat*, *Le Paresseux* et une partie

de *l'Écureuil*, les premières notes du piano exposent un motif qui sera utilisé, comme une clef, tout au long du mouvement. Pour assurer l'unité, chacune des phrases ou des gestes seront issus de ce motif, le développant, tournant autour.

Le motif initial doit être accrocheur et facile à reconnaître. Il contient souvent un élément caractéristique : un rythme inhabituel, des notes répétées, une harmonie distinctive, etc. Tel que mentionné précédemment, il pourra ensuite subir quelques variations : on peut l'inverser, changer un ou plusieurs intervalles, changer le contour mélodique, modifier légèrement le rythme, l'important étant que l'élément caractéristique soit conservé afin de ne pas dénaturer le motif. Voici en exemple le motif initial du *Hibou*.



(Figure 3, *Le Hibou* dans *le Bestiaire*, motif d'introduction)

Ce motif est défini essentiellement par son rythme, mais aussi par les notes répétées et le contour mélodique. La première fois qu'il est exposé au chœur, il est presque identique (le rythme a subi une petite variation, et il est transposé) afin de s'assurer que l'auditeur le reconnaitra.



(Figure 4, *le Hibou* dans *le Bestiaire*, première transformation du motif)

Il subira ainsi des variations simples à chaque occurrence afin d'acquérir une certaine variété, mais sera toujours similaire à ce que le piano a énoncé en début de pièce. Après quelques occurrences, l'auditeur finit par être familier avec le motif et ce dernier peut subir des modifications plus grandes en étant toujours rattaché au motif initial dans la perception de l'auditeur.

Ainsi, une pièce dont le matériel musical est issu d'un seul court motif s'assurera une cohérence et une unité. N'utiliser qu'un seul motif pour une pièce de longue durée peut devenir lassant, et l'interaction entre plusieurs motifs, ou le rappel d'un motif oublié contribue à un développement intéressant, mais la miniature, employée dans le *Bestiaire*, permet de se contenter d'un seul élément motivique et de ses transformations, ce qui suffit amplement à la courte durée du mouvement.

Chapitre 3 : L'unité par l'harmonie et l'emploi de toniques

Le système tonal classique utilisé entre les 17e et 20e siècles assurait une continuité aux pièces en leur conférant une tonique, note repère que l'auditeur reconnaît comme la résolution des tensions musicales. Asseoir ainsi une tonalité donne un contexte balisé à une pièce, permettant à l'harmonie d'être classée en trois catégories, soit le parcours harmonique menant à la tension (pré-dominante), la tension (dominante) ainsi que la résolution (tonique) ou position de confort. Cette structure, bien que développée grandement par le système tonal classique, peut s'employer comme structure harmonique dans des systèmes déviés du système classique ou encore dans des systèmes complètement différents de ce dernier.

Différents outils ont été développés par les compositeurs pour renouveler le langage tout en conservant une ou plusieurs toniques, ou du moins des attractions tonales, des tensions et des résolutions. Je tenterai dans ce chapitre d'éclaircir mon emploi et ma conception des toniques et de l'harmonie dans ma musique à travers trois outils spécifiques puisés dans le répertoire.

Wagner, Poulenc et Barber m'ont enseigné à travers leur musique qu'il est possible d'élargir la palette de couleur du discours harmonique tonal classique en ajoutant certaines notes aux accords ou en changeant constamment de tonalité. Enchaîner les tensions au lieu de les résoudre, altérer des notes dans les accords classés ou encore adoucir le discours par l'emploi d'anticipations, de notes ajoutés et d'enchaînements plagaux m'a fait découvrir un potentiel encore peu exploré du langage

tonal classique. On retrouvera ainsi, dans les œuvres présentées au chapitre 4, des passages qui s'analysent aisément avec les outils d'analyse tonale traditionnelle. Aussi, Ravel dans *le Rigaudon du tombeau de Couperin*, ou encore Debussy dans *La Cathédrale engloutie*, utilisent librement les sept sons d'une gamme diatonique, créant ainsi de nouvelles harmonies et de nouvelles possibilités dans les enchaînements d'accords. Ce procédé s'appelle « pandiatonisme » et il a inspiré plusieurs passages de mes compositions. Enfin, la dernière méthode consiste à utiliser sporadiquement différents outils tels des mouvements de quinte à la basse, des lignes chromatiques, des notes tenues (pédales) ou des enchaînements d'accords par note commune permettant ainsi de créer des parcours harmoniques plus ou moins indépendants du système tonal classique tout en s'assurant la hiérarchie des sons créant l'assise tonale.

3.1 Le système harmonique tonal classique

« Il faut, en premier lieu, convenir d'un couple moteur, soit l'ensemble V- I, force de gravitation essentielle du système tonal. »⁴

Ce que nous appellerons « système harmonique tonal classique (ou traditionnel) » est une structuration stricte des harmonies du discours presque systématiquement utilisée par les compositeurs qui ont œuvrés entre Bach et Wagner. Cette « force de gravitation » issue des enchaînements harmoniques crée une hiérarchie entre les sons du diatonisme, rendant certain d'entre eux stables et d'autres instables, cherchant une résolution. Ce système, régit par un ensemble de principes plus ou moins

⁴ Beaudet, Luce, *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, bw.musique.umontreal.ca, consulté le 6 mars 2016.

complexes, crée une direction harmonique vers un accord ou une note que l'on appelle tonique. Cette tonique nous apparaît stable, sans tension, comme un état de repos.

Comprendre et utiliser l'harmonie tonale classique permet d'assurer un point d'ancrage à l'auditeur par la présence de tonique. Le système est à ce point complexe qu'il a permis aux compositeurs entre 1600 et 1900 de faire évoluer le langage, de créer des musiques nouvelles, de s'approprier des styles sans ne jamais en déroger. Schoenberg aurait dit, après une carrière en musique atonale et dodécaphonique : « Il y a encore tant de belles choses à écrire en ut majeur. », impliquant que même après 300 ans d'utilisation quasi exclusive, le système tonal avait encore un potentiel inexploré de matériel musical. Des altérations ou des ajouts mineurs à ce système permettent encore aujourd'hui de créer un langage à la fois familier et nouveau, et des compositeurs tels Éric Withacre et Morten Lauridsen arrivent même à donner à leur musique une signature particulière, un caractère unique et nouveau à une musique employant presque exclusivement ce système.

3.2 Le pandiatonisme

« Pandiatonicism is the technique of free use of all seven degrees of the diatonic scale, melodically, harmonically, or contrapuntally. Wide intervallic skips are employed, and component voices enjoy complete independence, while the sense of tonality is very strong due to the absence of chromatics. »⁵

Le pandiatonisme consiste essentiellement en l'utilisation des sons d'un mode diatonique librement, sans contrainte dictée par le schéma harmonique. Tel qu'énoncé

⁵ Pandiatonism, dans le *Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4959?q=pandiatonism&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit, consulté le 24 février 2016

précédemment, l'usage des sept sons inaltérés d'un même mode renforce la sensation de tonalité. Les modes diatoniques sans altération (la gamme majeure ou mineure sans sensible), ont un référent historique très fort, et l'auditeur les a entendus tant de fois qu'il suffit souvent d'en jouer l'ensemble des notes pour qu'une tonique soit affirmée.

Il est possible, avec le pandiatonisme, de faire chambre à part avec la tonalité classique. De par le choix d'harmonie et de ligne de basse, il est possible de créer une direction musicale qui ne corresponde pas aux principes entourant les enchaînements harmonique de l'harmonie tonale classique. C'est le cas, par exemple, de la dernière page du *Chat* (voir annexe 2, *Le Chat*). Le mode de mi mineur ancien est utilisé à toutes les voix ainsi qu'au piano, mais le manque d'harmonie classée (accords majeurs ou mineurs), le manque de sensible ainsi que l'aspect conjoint et mélodique des voix rend le tout difficile voire impossible à analyser avec les outils d'analyse harmonique traditionnels. Malgré tout, la tonique (mi) reste affirmée essentiellement par le diatonisme et la direction mélodique de chacune des voix.

On peut également utiliser le diatonisme de manière plus ou moins dépendante du système tonal classique. Bien que ce soit une manière de s'en détacher, beaucoup de compositeurs l'utilisent partiellement, utilisant à l'occasion des enchaînements d'accords qui rappellent le système tonal ou qui y correspondent totalement.



(Figure 5, *Le Tombeau de Couperin : Rigaudon*, par Maurice Ravel, mesures 1 et 2, Pandiatonisme référant au discours tonal traditionnel)

Dans cet exemple de Ravel, le manque de sensible nous empêche de qualifier cet enchaînement d'accord de tonal selon le sens classique du terme. On peut toutefois constater que la ligne de basse (fa, ré, sol, do à chaque temps) suggère un enchaînement d'accord tonal (IV-II-V-I en do majeur) qui accentue la sensation de tonique. L'emploi du pandiatonisme ici ne fait pas table rase avec l'harmonie classique.

3.3 Tonalité élargie

Il existe plusieurs autres manières d'assurer un sentiment tonal en utilisant des systèmes alternatifs ou déviés du système tonal classique.

Certains mouvements mélodiques issus du discours tonal traditionnel ont une connotation harmonique très forte; c'est le cas du cycle de quintes. À la basse, un mouvement mélodique de cycle de quinte assure presque instantanément une direction tonale en faisant ressentir le point d'arrivée comme une tonique. Ceci permet au compositeur de le superposer d'accords ne suivant pas les principes du discours tonal en donnant cependant l'illusion d'un enchaînement d'accords familier.



(Figure 6, *Valses nobles et sentimentale : 1 Modéré-très franc* par Maurice Ravel, mesures 56 à 60, Cycle de quinte à la ligne de basse et chromatisme ascendant à la ligne de soprano)

Notez dans l'exemple précédent la ligne chromatique du soprano : ce mouvement, un peu comme le cycle de quinte, crée une attraction tonale très forte. Chacune des notes semble attirée vers la suivante, brouillant temporairement la tonalité. Ceci crée une tension croissante qui demande résolution, donnant ainsi l'impression que l'aboutissement, la dernière note, est une tonique puisqu'elle résout le geste. Dans *le Paresseux*, à la mesure 54 (voir annexe 2 p. 27 : *Le Paresseux*), c'est la basse du piano qui aura cette ligne chromatique, brouillant temporairement les pistes, mais guidant l'auditeur jusqu'à la résolution (mi, la, ré, mes.61-62) qui par un geste mélodique de quintes à la basse va présenter la note ré comme une tonique.

L'emploi de notes pédales peut également jouer ce rôle d'assise tonale. En effet, une note tenue longtemps aura un poids considérable dans la perception de l'auditeur. Elle aura globalement deux fonctions, soit d'accumuler la tension jusqu'à la fin de la pédale, ou encore d'apaiser, de stabiliser l'harmonie. Dans le second cas, s'il est bien réalisé, beaucoup de choses peuvent se passer au-dessus de la pédale sans en altérer la fonction de tonique. Au contraire, chaque itération de la pédale renforce le sentiment de familiarité avec cette ou ces notes, et l'oreille l'utilise alors comme repère pour interpréter le reste.

Enfin, un système harmonique permettant de déroger aux enchaînements d'accords dictés par le système tonal classique consiste à enchaîner les accords en conservant une ou plusieurs notes communes. Les notes restant en place servent de repère et permettent de stabiliser un enchaînement d'accord n'étant pas dicté par une attraction harmonique. Cette technique, contrairement au pandiatonisme, permet de colorer le discours par l'ajout et les contrastes d'altérations.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "Toi! Grand chat sans poil!". The score illustrates a chromatic shift in the lower voices (Tenor and Bass) between measures 7 and 8, while the upper voices (Soprano and Alto) remain stationary. The Tenor and Bass parts show a chromatic descent from a D-flat note in measure 7 to a D note in measure 8. The Soprano and Alto parts remain on a D-flat note throughout. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs.

(Figure 7, *le Chat*, extrait du *Bestiaire*, mesures 7 et 8, glissement chromatique de deux voix)

Dans cet extrait du *Chat*, les ténors et basses glissent chromatiquement vers le bas, changeant l'harmonie d'un accord de do septième mineure à si septième majeure, mais la liaison est assurée par les deux voix supérieures qui restent en place. Ce geste harmonique assure une continuité du discours grâce aux deux notes communes tout en permettant des enchaînements colorés non régis par le discours tonal classique.

3.4 La cohabitation des systèmes

Tous les systèmes énoncés précédemment font partie de mon langage. En effet, ma musique, ne cherchant pas à exclure le système tonal traditionnel, le verra plutôt complété, enrichi par l'ensemble des méthodes ci-haut. Utilisant chacun de ces systèmes de manière inclusive, ils cohabitent tous dans un but commun d'affirmer un cheminement harmonique intéressant et directionnel par le biais de tensions et de résolutions.

(20)

S. c'est la mor - ne plai - ne po - mé - ra - nien - ne.

A. c'est la mor - ne plai - ne po - mé - ra - nien - ne.

T. c'est la mor - ne plai - ne po - mé - ra - nien - ne.

B. c'est la mor - ne plai - ne po - mé - ra - nien - ne.

(Figure 8, *Blanche*, mes. 54 à 58, cohabitation des systèmes)

Dans cet exemple tiré de *Blanche* (p.10 mesure 54), on peut constater en l'espace de quelques mesures la cohabitation de trois techniques énoncées plus haut. La première et la deuxième mesure sont dictées par le diatonisme et le mouvement des voix (pandiatonisme). Le passage de la deuxième à la troisième mesure subit un glissement chromatique de deux voix, alors que les deux autres restent en place. Enfin, les deux dernières mesures s'analysent harmoniquement par des fonctions tonales traditionnelles avec l'ajout de notes pour colorer les accords.

Il en est ainsi de l'ensemble de mon œuvre, utilisant parfois en alternance, parfois simultanément les différentes techniques exploitées dans ce chapitre dans le but de créer un langage à la fois unique et familier. L'utilisation conjointe et constante de ces techniques finit même par créer un langage uniforme et continu qui n'appartient pas au système tonal tout en y restant référent. En développant ce langage harmonique, en exploitant certaines sonorités qui lui sont propres et en sélectionnant selon mes goûts ses éléments qui me plaisent le plus, j'espère graduellement m'attribuer un style, une plume particulière de compositeur.

Chapitre 4 : Analyse des œuvres

Trois pièces sont présentées dans ce mémoire : *l'Épitaphe de Chronos*, pièce pour orchestre à vents d'une durée de 9 minutes, *le Bestiaire*, pièce pour chœur mixte à quatre voix et piano d'une durée de 15 minutes, et enfin *Blanche*, pièce pour chœur mixte à quatre voix et orchestre d'une durée de 11 minutes. Chacune des pièces représente un projet, une collaboration, des expériences et des apprentissages différents.

4.1 Analyse des œuvres : *l'Épitaphe de Chronos*

4.1.1 Contexte de création

L'Épitaphe de Chronos a été créée en concert le 10 juin 2014 par l'Orchestre à Vents Non Identifié (OVNI) sous la direction de Jonathan Dagenais à la salle Oscar Peterson de l'université Concordia.

De septembre 2013 jusqu'au concert, j'ai assisté aux répétitions de l'ensemble, partageant mon travail avec le chef et les musiciens, m'instruisant sur les caractéristiques de l'orchestre à vents, sur son répertoire, de même que sur les capacités de chacun des instrumentistes de l'ensemble. L'idée était de composer une pièce spécifiquement pour l'OVNI, profitant des ressources de cet ensemble particulier.

C'était également pour moi un premier mandat d'envergure : une première expérience avec un orchestre complet, une première pièce d'une durée supérieure à quatre minutes, et une première résidence aussi longue. Il m'a paru nécessaire alors de

passer par une réflexion soutenue sur ce que je voulais offrir, quelle musique je voulais faire, et ce que « être compositeur » devait représenter pour moi.

4.1.2 Propos de l'œuvre

En essayant de me définir en tant que compositeur, il m'a paru évident qu'il me fallait communiquer quelque-chose, suggérer un message à travers mes œuvres. Dans le cas de *l'Épitaphe de Chronos*, j'ai voulu insister sur l'importance de ne pas précipiter les gestes. En premier lieu, ne pas précipiter la création d'une œuvre. Avoir des échéances qui respectent le rythme de travail afin d'offrir une pièce soignée, finalisée et représentative du compositeur. Ensuite, prendre le temps de travailler avec le chef et les interprètes pour mieux se connaître et surtout mieux se comprendre. Enfin, je voulais que chaque geste musical soit explicite, dicte le tempo et le caractère, avoir une musique qui communique aux interprètes avant même que ceux-ci la communiquent aux auditeurs.

Ainsi, *l'Épitaphe de Chronos* est une invitation à la réflexion sur notre emploi du temps ; invitation lancée au chef, aux interprètes et aux auditeurs. Par son caractère, son exécution et par les notes de programmes qui l'accompagnent, j'offre la possibilité aux participants de réviser leur emploi du temps en prenant en considération le fait que le temps est une ressource finie et précieuse. Un message qui est très similaire à celui proposé par José Mujica, ancien président de l'Uruguay dans le film *Human* de Yann Arthus-Bertrand :

« Quand j'achète quelque-chose, quand tu achètes, toi, on ne le paye pas avec de l'argent, on le paye avec le temps de vie qu'il a fallu dépenser pour gagner cet argent. À la différence près que la vie, elle, ne s'achète pas. La vie ne fait que s'écouler. »⁶

La pièce est un ensemble de plages harmoniques servant de contexte, représentant une société, un milieu relativement hostile dans lequel une simple idée a du mal à se faire entendre. Une unique mélodie, représentant cette idée, ce message, essaie de se faire valoir à travers l'orchestre. Elle apparaît d'abord par fragments répartis dans l'ensemble, puis est affirmée de plus en plus fort pour enfin être entendue dans son entier par un tutti orchestral lors du climax.

Cette notion d'idée persistante, comme une conviction, est une parabole de ma propre réflexion, une forme de mise en abîme. Ayant moi-même eu envie de partager des messages à travers la conception de ma musique, j'utilise l'image même du message difficile à passer pour structurer *l'Épitaphe de Chronos*. À travers une trame narrative faisant germer puis fleurir un propos timide, je partage ma propre intention d'inciter à la réflexion sur un propos qui m'est cher.

⁶ Robin, Jean-Yves (producteur), Yann Arthus-Bertrand (réalisateur), *Human* (documentaire), France : Humankind Productions, 2015.

Tableau 1, *l'Épitaphe de Chronos* : tableau de la forme

Grandes Sections	Divisions	Commentaire	Mesures (lettres)	Minutage
Introduction		Installation du contexte, plages harmoniques	1-22	0:00
Présentation de la mélodie (A)	a1	Introduction de la mélodie avec le demi-ton (hautbois et basson)	22-33 (A)	1:45
	a2	Autre fragment de mélodie (trompettes)	33-37 (B)	2:40
	a3	Troisième fragment de mélodie (saxophone soprano et vibraphone)	37-41	3:03
	a4	Quatrième fragment de mélodie (Flûtes 2, Clarinette mib et clarinettes 3)	42-43	3:25
Développement (B)	b1	Plages harmoniques avec demi-ton	44-48 (C)	3:31
	b2	Solo de piano	48-56 (D)	3:52
	b3	Retour du demi-ton (hautbois, clarinettes), accalmie	57-62	4:30
	b4	Crescendo orchestral, préparation à la section centrale	63-67 (E)	5:01
Mélodie exposée (C)	c1	antécédent aux trompettes, tutti orchestral	68-75 (F)	5:27
	c2	Transition, accalmie en formation de musique de chambre	76-77	5:52
	c3	Conséquent aux bois, texture chargée	78-84 (G)	5:59
	c4	Aboutissement, climax	85-86	6:25
Transition (D)	d1	Plages harmoniques en decrescendo, pédale de trompettes	87-95 (H)	6:33
	d2	Rappels de la mélodie en solos aux bois	96-100	7:17
Conclusion, retour à la situation initiale		Rappel du début, plages harmoniques, finale.	101-111 (I)	7:49

4.1.3 Caractéristiques du langage : la mélodie

Tel qu'énoncé dans le chapitre sur le motif, le matériel mélodique de *l'Épitaphe de Chronos* est généré à partir d'une seule longue mélodie (voir chapitre 2, figure 2). De cette mélodie sont issus de courts fragments, parfois seulement deux notes, qui circulent dans l'orchestre entre les différents instruments. Il n'y a pas de matériel mélodique dans l'introduction, seulement des plages harmoniques, permettant à l'arrivée de la première intervention mélodique (mesure 22, lettre A) d'avoir un effet contrastant. Les mélodies du développement sont épurées, le plus souvent en solo ou en formation de musique de chambre, et très brèves, les distinguant ainsi des plages harmoniques plus riches qui les soutiennent et les enveloppent. Pour en souligner l'intensité, seules les mesures 68 à 85 (F et G) verront la mélodie doublée et enrichie par l'orchestration alors qu'elle est pour la seule fois entendue dans son entièreté. La fin de la pièce (mesures 101 à 111) est, comme au début, exempte de mélodie, mettant en avant plan les plages harmoniques plus stables, équilibrant ainsi les passages plus tendus du climax avec une finale plus calme et posée.

4.1.4 Caractéristiques du langage : l'harmonie

Deux structures d'accords sont abondamment utilisées au travers de la pièce. La première est une superposition de tous les sons de la gamme pentatonique. Parfois présenté comme un accord majeur avec ajout de la seconde et de la sixte (parfois même une de ces deux notes est omise), il agit comme un accord stable, comme une situation de repos : c'est la structure d'accord qui est utilisée au début et à la fin de la pièce.

L'enchaînement de plusieurs de ces accords varie en intensité selon le nombre de notes communes (jusqu'à quatre), et ces notes sont toujours mises en évidence par l'orchestration afin de lier les transitions. Le potentiel d'intensité de ces accords reste toutefois limité par l'absence de dissonance forte (demi-ton ou triton).

Pour pallier à ce manque, j'utilise également des accords de septième, soit septième majeur, septième mineur, ou structure de dominante (très peu utilisée comme fonction de dominante). Ces accords sont utilisés tout au long de la pièce et s'enchaînent également par la tenue de notes communes, souvent par glissement chromatique (voir chapitre 3.3).

4.1.5 Caractéristiques du langage : Texture et orchestration

L'Épitaphe de Chronos est composée pour grand orchestre à vents (voir annexe 1 p. II, *l'Épitaphe de Chronos*, composition de l'orchestre).

La texture de la pièce est caractérisée par les apparitions en chevauchement des accords présentés dans le chapitre 4.1.4, comme des vagues, créant temporairement des superpositions d'accords en deux plans bien distincts. Les chevauchements d'harmonies créent ainsi des rencontres de notes intéressantes, mais les plans distincts et les nuances accordent une fluidité et une clarté au tout.

De plus, des fragments de mélodies apparaissent en déphasage avec l'harmonie qui les accompagnent, faisant entendre des notes qui, d'abord étrangères, seront

enveloppées par l'accompagnement. Cette pratique d'anticipation crée une direction harmonique en résolvant par le changement d'harmonie une note qui était dissonante.

Enfin, les entrées qui se chevauchent et les constructions graduelles des différentes plages harmoniques créent une métrique imprécise sans temps fort ou temps faible. Dans la majeure partie de la pièce, les chiffres indicateurs n'existent que comme repères pour le chef et les musiciens. Le tempo reste toutefois marqué, mais sera sujet à variation en fonction de la qualité des gestes musicaux (voir avant-propos de l'œuvre, indexe X) et des indications dans la partition.

À l'exception du climax (lettres F et G), les mélodies sont généralement présentées par un instrument solo ou l'interaction entre plusieurs solistes, créant un effet planant, épuré, faisant entendre une seule ligne isolée au-dessus d'un soutien harmonique. Ceci crée également un contraste soutenant le propos en figurant l'individu contre la masse, ou l'idée particulière qui ressort du bassin. La flûte, le hautbois, le basson, le saxophone soprano, la clarinette, les trompettes, presque tous les instruments ont un passage solo au courant de la pièce, desservant ainsi le principe d'une idée communicative.

4.2 Analyse des œuvres : *le Bestiaire*

4.2.1 Contexte de création

Le Bestiaire a été créé le 13 mars 2014 par le Chœur du Brouhaha, dirigé et accompagné au piano par Jean-Sébastien Lévesque.

C'est un amalgame d'une série de huit miniatures composées dans différents contextes, rassemblées et retouchées pour en faire un recueil. Suite à la requête du Chœur du Brouhaha pour une composition originale, j'ai rassemblé puis retravaillé des sketchs de texte et de musique un peu éparpillés que j'ai ensuite transformé en courtes pièces. Toutes les pièces ont donc été pensées et conçues dans le but de construire une grande pièce sous forme de recueil de miniatures.

4.2.2 Vue d'ensemble

Parmi les huit pièces du *Bestiaire*, six pièces sont écrites pour chœur, une courte pièce nécessite seulement un récitant, et une autre est un interlude de piano solo. Similairement aux bestiaires de Francis Poulenc, Jean Absil et Lionel Daunais, ou, tous les textes ont des thématiques centrées sur un animal. D'autres ensembles de miniatures à caractère contrastants ont aussi inspiré mon *Bestiaire*, notamment *Les six chansons* de Hindemith, *Trois chansons* de Ravel, *Trois chansons sur des poèmes de Charles d'Orléans* de Debussy, *le Carnaval des Animaux* de Camille Saint-Saëns, ou

encore *les Chansons des Roses* de Lauridsen. Ce genre implique généralement des courtes pièces construites sur une seule idée musicale développée en trois ou quatre phrases.

C'était pour moi une plateforme d'exploration. Grâce à la formule, je pouvais explorer des langages, des styles différents. Ainsi, *le Chat* utilise des harmonies par quartes, *le Lion* est tonal et *le Papillon* est un pastiche du langage de Morten Lauridsen. Par ces exercices, j'ai pu mettre le doigt sur certaines caractéristiques du langage qui me plaisent le plus et définir un peu mieux ce que je considère appartenir à mon vocabulaire. Ce fut aussi un moyen d'acquérir une certaine aisance avec des caractères sur lesquels je n'avais jamais composé tels l'humour, l'espièglerie ou le cynisme.

Malgré la diversité de langages, de caractère et de forme dans *le Bestiaire*, certains éléments en assurent la continuité. Les contrastes de caractère, comme dans les différents mouvements d'une symphonie, en assurent non seulement la variété, mais par leur omniprésence finissent par correspondre aux attentes. De plus, malgré les langages qui s'éloignent de la tonalité traditionnelle, un élément de continuité peut être perçu par l'analyse des toniques. Ainsi, *le Hibou*, *Sunny*, *le Lion*, *le Paresseux* et une partie de *l'Écureuil* ont ré pour tonique. Également, des traits du langage sont persistants à travers l'œuvre. Les accords avec seconde ajoutés sont innombrables, les enchainements d'accords par glissement chromatique d'une ou plusieurs voix sont omniprésents de même que les enchainements d'accords à distance de tierce par

l'usage de notes communes. Enfin, il va sans dire que la thématique des textes lie ensemble chacun des mouvements du *Bestiaire*.

Le Bestiaire revendique par son contenu et sa forme une certaine liberté d'expression. En commençant à composer, on ressent parfois une pression quant à notre recherche de style, on veut impressionner, faire quelque-chose de grand et de nouveau. La découverte de l'œuvre compositeur américain Morten Lauridsen m'a enseigné qu'il est possible de créer une musique intéressante avec un langage simple et honnête : c'est-à-dire un langage qui, avant tout, plait à son auteur.

Par la création du *Bestiaire*, j'expose donc un désir de liberté de choix. Je peux faire des pièces qui, malgré le travail sous-jacent, seront reçues par l'auditeur comme une brève blague, un moment de détente. Je peux également faire des pièces d'une dizaine de seconde, ou encore un pastiche très assumé, sous forme de dédicace, d'un compositeur qui m'inspire par sa musique et par son procédé créateur. En bref, je choisis les règles, je fais ce que bon me semble. Assumer et mettre en application ce propos était un exercice nécessaire à ma formation de compositeur, car il m'a permis de me détacher des institutions et de gagner une grande autonomie dans mes choix en tant que compositeur.

4.2.3 Analyse des mouvements : *Le Hibou*

Le Hibou est une courte pièce construite avec très peu de matériel. Un seul motif est utilisé, repris et légèrement transformé tout au long de la pièce. Elle se développe donc par des interactions entre les voix d'hommes et les voix de femmes, le tout ponctué par le piano.

Le Hibou est construit sur une forme binaire A-A'. Le matériel est d'abord entièrement exposé au piano dans le A (mesures 1 à 24), servant de prélude au *Bestiaire*, puis repris par le chœur dans le A' (mesure 25 à 50). Chaque section est séparée en trois phrases, elles-mêmes comportant trois parties. Se basant sur une présomption suggérant que la troisième occurrence doit être différente des deux précédentes pour ne pas ennuyer l'auditeur, la troisième partie de la phrase est différente des deux premières, et la troisième phrase pousse le matériel musical plus loin que les deux précédentes.

Par une forme simple, un texte amusant, un caractère concis et un langage uniforme, *le Hibou* donne le ton au *Bestiaire*. La courte durée et la fin dynamique ont pour but d'intriguer l'auditeur et de capter son attention pour la suite de l'œuvre.

4.2.4 Analyse des mouvements : *Le Chat*

Le Chat a la forme d'une chanson populaire : un couplet et un refrain (mesures 1 à 14), le tout répété deux fois. Suivant le même principe que dans *le Hibou*, la troisième

itération nous amène un peu plus loin que les précédentes, permettant de renouveler l'intérêt et de marquer la fin. Le langage est un mélange d'harmonie par quarte et quinte et de pandiatonisme, le tout convergeant vers la note mi qui sert de tonique.

Le texte raconte des anecdotes anodines d'un comportement félin qui, à première vue, nous semble répugnant ou ingrat, mais qui représente du point de vue du chat une forme d'affection. La mise en valeur de ce contraste pose des questions sur l'interprétation des gestes et les divergences dans ces interprétations qui sont plus souvent qu'autrement la source de conflits. En prenant le temps de comprendre les intentions des êtres qui nous entourent, il devient plus aisé de les apprécier à leur juste valeur.

4.2.5 Analyse des mouvements : *Sunny*

Sunny est un interlude de piano et un prélude au *Lion*. La mélodie est issue d'une pièce funk homonyme de Bobby Hebb, mais le caractère est complètement transformé par l'usage d'accords tonaux extrêmement altérés par l'ajout d'extensions et des altérations de la quinte. *Sunny* reprend un seul couplet de la pièce originale, séparé en deux phrases dont la première est répétée. Après une courte introduction de deux mesures, la première phrase (A) (mesures 3 à 10) introduit la mélodie et le caractère. La répétition de cette phrase (A') (mesures 11 à 16) exploite un peu plus le registre aigu et la mélodie à l'octave pour ajouter un peu d'intensité. Enfin, la troisième phrase (B) (mesures 17 à 29) sert de conséquent aux deux premières, comprenant une intensification jusqu'au climax (mesure 25) puis les mesures de transition vers *le Lion*.

La pièce, à ce stade du *Bestiaire*, est un élément de surprise. Par le fait qu'elle soit pour piano solo, par son contraste de caractère avec les pièces précédentes, et par l'opposition entre son titre et l'émotion qu'elle provoque, elle semble en contradiction avec le reste de l'œuvre. Cette contradiction a trois fonctions au sein de l'œuvre dans son entier : elle prépare l'auditeur au caractère du *Lion*, un peu plus sombre et moralisateur, elle permet également de briser un rythme, un patron qui autrement se serait imposé à la suite, et elle répond enfin au désir de liberté que je voulais m'attribuer dans les styles et les formes de mes compositions.

4.2.6 Analyse des mouvements : *Le Lion*

Suivant *Sunny* sans interruption, *le Lion* est la pièce au caractère le plus sombre chantée par le chœur. Son propos, à l'image d'une fable de La Fontaine, fait la critique d'un certain comportement présent dans notre société en mettant en scène un animal : l'illusion du bonheur apportée par les biens matériels au point d'en négliger les valeurs essentielles.

Construite selon un modèle A-A' inspiré des préludes de Chopin, la première phrase du *Lion*, après la courte introduction de deux mesures, expose le matériel thématique (mesures 3 à 6). La seconde phrase reprend le même matériel en l'amenant plus loin et en le développant d'avantage (mesures 7 à 14). Les trois dernières mesures reprennent le matériel de l'introduction pour en faire une fin peu conclusive.

Similairement à *Sunny, le Lion* utilise un langage tonal coloré. Pour assombrir le caractère, les accords comportent des extensions et des altérations de quinte, souvent dans des positions serrées qui les rendent encore plus dissonants. Le contrepoint un peu plus développé entre les voix, soutenu par une partie de piano très discrète qui n'interagit que très peu avec le chœur, contribue également au caractère. Enfin, les trois dernières mesures laissent l'auditeur en suspens, agissant comme une ouverture sur le reste du *Bestiaire* et comme une invitation à la réflexion sur le propos de la pièce.

4.2.7 Analyse des mouvements : *L'Éphémère*

L'Éphémère est une sorte de blague, une brève interaction dynamique entre le récitant et le piano qui ne dure que douze secondes. C'est une pièce qui ne prend sa place qu'au sein de l'ensemble, et qui agit donc un peu comme un ciment, suggérant que *le Bestiaire* ne peut pas être scindé en huit pièces séparées.

Similairement à l'effet que fait *Sunny* dans le *Bestiaire*, *l'Éphémère* vient contraster avec les deux pièces précédentes, classant désormais ces contrastes flagrants de caractère comme partie intégrante du *Bestiaire* qui, ironiquement, acquiert une continuité à travers la présence persistante de contrastes.

Conçue pour amuser, cette pièce, par son propos, ne pouvait pas être longue. Ironisant sur la durée de vie de *l'Éphémère*, petit insecte primitif qui ne vit que quelques heures à sa forme adulte, le récitant déplore l'incapacité de cet animal à avoir des réflexions posées avant d'être subitement interrompu par le piano sur le mot d'esprit « se taire prématurément ».

4.2.8 Analyse des mouvements : *L'Écureuil*

L'Écureuil a une forme un peu plus développée que les pièces précédentes. Son propos est en deux parties, d'abord une mise en contexte donnant la parole à un sage écureuil, puis les propos de ce-dit écureuil. La pièce comporte donc une courte introduction au piano (mesures 1 à 6), une grande section servant de mise en scène (mesures 7 à 32) une seconde grande section contrastante en caractère donnant la parole au dit sage écureuil (mesures 32 à 64) puis une courte coda (mesures 65 à 69). Cette forme en deux sections contrastantes vise à appuyer le changement de narrateur et donc le changement de point de vue de l'auditeur.

La première partie (mesure 1 à 32) place dans un décor un sage écureuil prêt à s'adresser à sa progéniture. Le caractère est sautillant et frivole, avec prédominance de staccatos et des jeux de nuances pour rappeler la vivacité et la légèreté des écureuils. La seconde partie (mesure 32 à 64), quant à elle, commence par un solo de piano, plus legato et plus chantant, créant un suspense alors que l'auditeur attend de découvrir les propos du sage écureuil. Le chœur entre alors en chantant des « tchip » (que peut dire de plus un écureuil?) sur un ton tendre, comme un père donnant l'ultime conseil à sa progéniture. Cette cocasserie est renforcée par le narrateur qui, dans la coda (mesures 65 à 69), approuve les propos de l'écureuil.

4.2.9 Analyse des mouvements : *Le Paresseux*

Après une courte introduction au piano (mesures 1 à 17), une première phrase expose l'entièreté du texte et le matériel musical du *Paresseux* (mesures 18 à 35). Le reste de la pièce est essentiellement une série de répétitions de cette première phrase par fragments ou dans son entier. Cette procédure vise à appuyer les propos du texte, mettant de l'avant un paresseux, animal extrêmement lent, qui ne comprend pas le monde qui l'entoure tant ce dernier va trop vite. La sensation d'incompréhension et de folie légère est suggérée par l'emploi de notes répétés, de sections répétées également, d'une diction rapide et saccadée, et par l'insertion d'un interlude pour piano (mesures 54 à 65) comportant du chromatisme descendant et un *accelerando*.

Les propos du *Paresseux* sont, au second degré, une critique de la société similaire à celle proposée par *l'Épitaphe de Chronos*, soit un reproche à la difficulté que nous éprouvons de nous arrêter un instant pour ne rien faire, et comment le monde contemporain nous en empêche le plus souvent. Le ton cependant y est bien différent, plus humoristique et plus frénétique.

Le Paresseux, comme *l'Écureuil* ou *le Hibou*, utilise un langage fondé sur une harmonie tonale traditionnelle, mais qui en dérive parfois par l'usage de chromatisme, de glissement de notes, ou d'enchaînements par notes communes, le tout coloré par l'ajout de sixtes ou de secondes pour enrichir les sonorités des accords.

4.2.10 Analyse des mouvements : *Papillon*

Tel qu'énoncé plus haut, *Papillon* est un pastiche du langage de Morten Lauridsen. Plus précisément, c'est du cycle *les Chansons des Roses*, série de 5 pièces sur des textes de Rilke, qu'il est inspiré. Ainsi, non seulement la musique imite le langage de Lauridsen, mais le texte est aussi inspiré de la poésie de Rilke.

Papillon est la pièce la plus longue du *Bestiaire*, et la seule a capella. Ce contraste permet de marquer la fin du *Bestiaire*. Elle comporte quatre phrases toutes similaires précédées d'un refrain de trois mesures sur le mot « papillon ». La première (mesures 4 plus la levée à 11), et la seconde (mesure 15 plus la levée à 22) ont la même nuance, la même durée et la même courbe dynamique. La troisième (mesures 26 plus la levée à 38) amène puis expose le climax de la pièce, et est donc légèrement rallongée pour soutenir l'intensité. La dernière phrase (mesures 42 à 47) ressemble aux deux premières à l'exception qu'elle est plus lente, et qu'elle contient un arrête sur le mot « temps » pour préparer la fin. Enfin, les trois dernières mesures sont une reprise du refrain sur « papillon » subissant une inversion des fonctions harmoniques (IV-I au lieu de I-IV dans les autres refrains) servant de cadence à la pièce et au *Bestiaire* dans son entier.

Les éléments de langage empruntés à Lauridsen sont nombreux. Les sauts de quarte, de quinte et de sixte, ainsi que les chevauchements entre les voix, caractérisent les mélodies. L'harmonie est principalement diatonique, avec l'apparition occasionnelle d'une altération accidentelle. L'emploi du premier et du second renversement, l'ajout de la seconde sur les accords de tonique et du quatrième degré, ainsi que l'ajout de la

quarte sur l'accord de dominante (la note de résolution de l'accord est entendue en même temps que l'accord de tension) sont particulièrement caractéristiques, comme une signature, du langage harmonique de Lauridsen. La forme en quatre parties, dont la troisième est le climax et la dernière un apaisement pour la fin, est elle-même inspirée de la pièce *contre qui, rose* du cycle *Les Chansons des Roses*. Enfin, les cadences, la tonalité (ré bémol majeur), les textures, rien n'est laissé au hasard, tout se veut similaire au langage de Lauridsen.

4.2.11 Synthèse

Tantôt drôle, tantôt moralisateur, incitant parfois à la rêverie, parfois à la réflexion, le *Bestiaire*, contrairement aux autres pièces analysées dans ce mémoire, est une œuvre pleine de rebondissements, de contraste et de caractère. C'est une pièce qui se veut avant tout distrayante pour son auditoire et ses interprètes, racontant des histoires un peu à la manière d'un livre pour enfant sur des poèmes simples et candides. Cela dit, le travail sous-jacent à un tel effet nécessite une recherche dans l'écriture pour chœur et pour piano, dans l'équilibre des formes et des caractères ainsi qu'une finition claire et nette de chacune des pièces afin d'en rendre le ton léger et frivole. C'est dans l'enchaînement de chacun de ses mouvements que *le Bestiaire* prend sa forme et sa valeur, créant ainsi une œuvre variée, continue et complète.

4.3 Analyse des œuvres : *Blanche*

4.3.1 Contexte de création

Blanche a été créée les 24 janvier 2015 à l'église Notre-Dame de Grâce à Montréal et 31 janvier 2015 à l'église de l'Annonciation d'Oka par l'ensemble choral Saint-Eustache et l'Ensemble Vocal Vivace conjointement, tous deux sous la direction de Jean-Sébastien Lévesque. Un orchestre d'environ 35 musiciens provenant principalement du Conservatoire de Musique de Montréal et Jana Miller, soprano solo, ont été engagés pour l'événement.

Le chœur n'avait que deux mois pour apprendre la pièce, (délai assez court pour un chœur amateur), et une heure de répétition seulement avait été prévue avec l'orchestre et la soliste. J'étais libre de choisir le thème, la durée et le caractère de la pièce, mais l'accessibilité et l'aisance d'apprentissage pour les interprètes devenait le principal critère qui m'était imposé dans le processus créateur.

4.3.2 Propos de l'œuvre

« Marius Baudrey était mon arrière-grand-père. Il fut prisonnier des Allemands à la Borne Solinowo, en Poméranie, du 15 juin 1940 au 26 août 1941. Il rédigea pendant sa détention deux carnets dédiés à la postérité, retranscrits et aménagés dans un recueil par mon grand-oncle, Marc Baudrey.

Ce document comporte, en plus des carnets, une correspondance épistolaire entre Marius et Blanche, sa femme. Cette correspondance comprend une cinquantaine de lettres de Marius, et une seule lettre de Blanche (en couverture), toutes empreintes d'une infinie tendresse partagée. C'est cette tendresse, ces témoignages d'amour persistants à travers une situation tragique, qui a inspiré *Blanche*. »

(Extrait des notes de programmes de *Blanche*, voir annexe 3 page I)

La lecture de ces carnets m'a bouleversé. Elle m'a d'abord permis de me rapprocher de la réalité de la guerre au quotidien : les conditions de détention des prisonniers, le froid, la faim, la haine non pas de l'ennemi mais des nations, de la guerre en tant que tel. Elle m'a également fait connaître mes arrière-grands-parents dans un contexte plus ou moins dramatique, où tous les échanges épistolaires se veulent toujours emprunts d'espoir et de tendresse, alors que le journal personnel de Marius n'est pas toujours aussi optimiste. À la fin du premier carnet, il s'exprime cependant en ces mots, s'adressant pour une rare fois directement à ses enfants : « ils trouveront que ma seule raison de vivre est leur bonheur et celui de leur mère... ».

C'est cette émotion que *Blanche* tente de mettre en musique. La dévotion patiente et fidèle de Blanche, ne sachant si elle reverra son mari, et en même temps l'amour inconditionnel de Marius pour sa famille, seul élément d'assurance et de continuité dans sa vie de prisonnier. Également, le ton rassurant que prend Marius dans les lettres adressées à sa femme, amenuisant tous ce qu'il décrit comme terrible sans

son journal, et allant parfois même cacher certains éléments pour ne pas l’effrayer, traduit un sentiment profond d’espérance et de tendresse.

La pièce met d’abord en scène Blanche, chantée par la soprano solo, ouvrant une lettre de Marius. Le chœur nous fait la lecture de cette lettre, lisant donc les mots de Marius, et la soliste revient enfin avec les mots de tendresse qui apparaissent en clôture de la seule lettre provenant de Blanche qui a survécu au passage du temps. Tous les textes sont donc issus de l’échange épistolaire entre mes arrière-grands-parents, dans lequel j’ai isolé les fragments qui me paraissaient traduire le mieux l’émotion que je voulais partager. J’ai ensuite reconstitué une lettre fictive en réorganisant ces fragments.

Tableau 2, *Blanche* : Tableau de la forme

Grandes sections	Divisions	Commentaire	Mesures (lettres ou chiffres)	Minutage
Introduction	Présentation du motif	Introduction au motif et à l'ensemble	1-9	0 :00
	Présentation du décor	Installation de la texture et des mélodies	10-22 (1)	0 :44
	Première intervention de Blanche	Soprano solo, interaction avec l'orchestre	23-33 (2)	1 :43
Développement, lettre de Marius	Mot d'introduction (chère, très chère Blanche)	Entrée des voix de femme, orchestre épuré	34-45 (3)	2 :38
	Début du corps de la lettre	Entrée du chœur tutti, installation de notes pédales	46-58 (4)	3 :35
	Développement 1	Plus rêveur,	59-69 (5)	4 :29
	Développement 2	Solo des ténors, contrechant de basson	70-80 (6)	5 :15
	Développement 3	Solo des basses Texture plus chargée aux bois	81-90 (7)	6 :00
	Climax	FF, Tutti d'orchestre et de chœur, appui d'intensité sur « magnifique »	91-98 (8)	6 :42
	retombée	Retour rapide à la dynamique générale (doux), duo basses et ténors	99-108 (9)	7 :15
	Nouvel élan dramatique	Appui par le chœur d'un rare passage plus dramatique dans le texte	109-118 (10)	7 :57
	Mot de clôture de la lettre	« tendres baisers », cadence du chœur.	119-123 (11)	8 :44
Conclusion		Soprano solo, mots de conclusion par Blanche	124-146 (12-13-14)	9 :08

4.3.3 Caractéristiques du langage mélodique

Tel qu'énoncé précédemment, la principale contrainte de langage dans *Blanche* était le fait que la pièce devait s'apprendre rapidement par des choristes amateurs et un orchestre de bon niveau. Les mélodies des choristes devaient donc rester simples, et les traits d'orchestre devaient pouvoir être joués aisément après deux lectures.

L'œuvre comporte le motif suivant comme pièce centrale.



(Figure 9, *Blanche*, motif récurrent)

Tel que présenté au chapitre 2, ce motif court et très peu altéré agit dans *Blanche* comme un leitmotiv. Des développements mélodiques, souvent en solo, incluent ce motif dans différents contextes. Ces mélodies sont essentiellement diatoniques, elles sont simples rythmiquement et comportent quelques gestes récurrents (arpège de septième descendante, traits ascendants sur les notes d'une gamme pentatonique). De brèves interventions mélodiques apparaissent souvent en contrechant de la mélodie principale pour ajouter un plan à la texture d'ensemble.

Un tel portrait mélodique sert le caractère général de la pièce. Les mélodies lentes, peu rythmiques et diatoniques donnent un ton posé, calme et une certaine sérénité à l'ensemble. Comme elles figurent les protagonistes, elles doivent traduire

l'attention et la tendresse que chacun porte à l'autre dans ses propos, et sont donc volontairement exemptes de tension et de drame.

4.2.4 Caractéristiques du langage harmonique et de l'orchestration

La communication épistolaire incite mes arrière-grands-parents à poser chacun des mots, à réfléchir à l'impact de chacun des énoncés, et donc à soigner les propos afin d'être rassurant et tendre. À la lecture du journal de Marius, on constate que c'est une altération de la réalité, et on peut présumer, vu le contexte de guerre et de détention, que chacun le sait. L'harmonie de *Blanche* représente donc le contexte, le non-dit dans lequel évoluent les protagonistes.

Contrairement aux mélodies qui se veulent toujours rassurantes et sereines, l'harmonie passe par une série d'émotions : tantôt l'inquiétude, tantôt la pitié ou la nostalgie, parfois même une sorte de colère, mais le plus souvent l'amour et la tendresse. L'orchestre peint le tableau émotif, commente le texte et le colore.

La palette harmonique de *Blanche* est simple et concise. Les accords utilisés sont presque tous des accords classés majeurs et mineurs colorés par l'ajout d'une note (Une seconde ou une septième, la plupart du temps). Leur enchaînement suit en partie les règles de l'harmonie tonale traditionnelle, ne gardant cependant la résolution parfaite (V-I) seulement pour les moments clef de la pièce. En alternance à l'harmonie tonale traditionnelle, les accords sont souvent enchaînés à distance de tierce par la mise en

valeur des notes communes. Ceci permet de changer rapidement d'une palette diatonique à une autre, et ainsi brouiller la tonalité générale, enrichissant le parcours harmonique. L'harmonie générale n'est donc pas tout à fait tonale, mais reste très familière, et peut être intégrée rapidement par les choristes.

Certaines notes et certaines harmonies servent de pôle tout au long de la pièce. Ainsi, l'accord de ré majeur (très souvent coloré par la seconde), sert d'assise tonale, et la note ré est l'aboutissement d'un grand nombre de gestes mélodiques. Aussi, les accords de fa majeur, sib majeur et sol majeur reviennent couramment, donnant à l'auditeur une impression de familiarité malgré le parcours tonal parfois sinueux.

Similairement à *l'Épitaphe de Chronos*, certaines techniques sont employées pour enrichir le langage. Des notes pédale, souvent dans le grave, créent une sorte d'appui sur lequel se développent l'harmonie et les mélodies. Aussi, l'anticipation sera utilisée abondamment, créant parfois cette sensation d'inconfort et de résolution. Enfin, les cordes ont souvent un rythme décalé d'une croche ou d'une noire par rapport au reste, créant de brefs chevauchements d'harmonie. Le caractère de tendresse se verra légèrement perturbé par ces effets, créant de courtes tensions qui figurent tous les non-dits de l'échange serein entre les protagonistes.

Conclusion

La création de ces trois pièces aura été pour moi une découverte, un terrain expérimental. N'ayant précédemment que très peu d'expérience en composition pour grand ensemble, ces trois projets m'ont permis de définir d'avantage mes goûts et mes intérêts musicaux. Pour chacun d'entre eux, je m'aventurais en terrain inconnu, travaillant avec des ensembles avec lesquels je n'étais pas familier, composant une musique nouvelle pour moi-même.

Ce fut donc avant tout la recherche de mon langage et de ma définition de compositeur. En plus d'apprendre le métier technique (orchestration, contrepoint, équilibre horizontal et vertical de la musique, etc.), j'ai défini les couleurs d'accords, les timbres, les thématiques et les caractères qui me plaisent le plus afin de construire un langage qui me ressemble et qui me représente. Au-delà de la partition, j'ai ciblé les messages que j'avais envie de passer, et le ton sur lequel je voulais les présenter.

Ce fut également la découverte du travail de collaboration avec les chefs et les ensembles. Rencontrer les musiciens, discuter avec les chefs, cibler ses interprètes et apprendre à les connaître a été un apprentissage minutieux complémentaire au travail des partitions. Cet échange précieux m'aura fait découvrir les richesses et les enseignements des interactions entre le compositeur et les interprètes, partie essentielle et inclusive au travail de compositeur.

La recherche sur la forme présentée dans ce mémoire n'est qu'une première étape dans une quête de la maîtrise des grandes formes. Des pièces de l'envergure de *l'Épitaphe de Chronos* ou de *Blanche* marquent une avancée dans mon contrôle de la continuité et de l'unité d'une œuvre, et le *Bestiaire* cherche l'équilibre dans l'enchaînement de différents mouvements. La combinaison de ces savoirs ouvre la porte vers de véritables projets d'envergure, vers la conception d'œuvres plus longue, plus soutenues.

Si les expériences avec des grands ensembles sont riches et précieuses, elles sont par contre plutôt rares. La scène musicale regorge cependant d'ensembles intéressants et intéressés par le travail de collaboration avec des compositeurs. L'ouverture vers une collaboration avec l'ensemble Flûtes Alors! (quatuor de flûtes à bec) ainsi qu'une proximité avec Phoebus (chœur d'homme sous la direction de Roseline Blain) et le Chœur du Brouhaha (chœur mixte sous la direction de Jean-Sébastien Lévesque) dirigera certainement mon travail vers des projets plus épurés et plus humbles. Des nouveaux apprentissages d'orchestration, la découverte de nouvelles formations, la rencontre de nouveaux musiciens, tout ça rend le travail encore plus stimulant et enrichissant, mais les expériences de scène et le travail accompli sur les formes et les recherches d'unité à travers la définition de mon langage constituent maintenant un bagage d'expérience précieux pour la création de projets futurs.

Bibliographie

- Adler, Samuel, *The Study of Orchestration*, New-York et London, W.W. Norton and Company, 2002.
- Baudrey, Marc, *Écrits de guerre de Marius Baudrey 1940-1941*, document inédit.
- Beaudet, Luce, *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, bw.musique.umontreal.ca/, consulté le 6 mars 2016.
- Belkin, Alan, *The Craft and the Art of Musical Composition*, document inédit.
- Buelow, George J., « Theory of the Affects », *Oxford Music Online* www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253?q=Affects&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit, consulté le 15 mars 2016.
- Deutsch, Diana *et al.*, « Psychology of Music, III-Affects », *Oxford Music Online* www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42574pg3?q=Affects&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, consulté le 15 mars 2016.
- Hurry, Pam, Mark Phillips et Mark Richards, *Heinemann Advanced Music*, Oxford, Grande-Bretagne, Heinemann Educational Publishers, 2001.
- Pandiatonicism (Pandiatonism), dans le *Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4959?q=pandiatonicism&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit, consulté le 24 février 2016
- Robin, Jean-Yves (producteur), Yann Arthus-Bertrand (réalisateur), *Human* (documentaire), France : Humankind Productions, 2015.
- Stillwater, Michael (directeur), *Shining Night: A Portrait of Composer Morten Lauridsen* (documentaire), États-Unis, A Song Without Borders Productions, 2012.
- Whittall Arnold, « Leitmotiv », *Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16360?q=leitmotiv&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit, consulté le 25 mars 2016.
- Woodward, James Charles, *A System for Creating Pandiatonic Music*, thèse de doctorat, Arizona State University, 2009.

Annexe 1

Partition :

L'Épitaphe de Chronos

Pièce pour orchestre à vents

Format Tabloid

LOUIS DESJARLAIS



L'ÉPITAPHE

DE

CHRONOS

PIÈCE SYMPHONIQUE POUR ORCHESTRE À VENTS

DÉDIÉE À

L'ORCHESTRE À VENTS

NON IDENTIFIÉ (OVNI)

PARTITION EN SONS LUS

L'Épitaphe de Chronos

Composition de l'orchestre

6-7 flûtes traversières en do (3 pupitres)

2 hautbois

2 bassons

1 clarinette en mib

14-16 clarinettes en sib (3 pupitres)

1-2 clarinettes basses

1 saxophone soprano

2-3 saxophones altos

1 saxophone ténor

1 saxophone baryton

6-8 cors en fa (4 pupitres)

8 trompettes en sib (2 pupitres)

3 trombones ténors (3 pupitres)

1 trombone basse

2 euphoniums

2-3 tubas

1 contrebasse

Piano

Percussions

Avant-propos

L'Épitaphe de Chronos est une pièce composée durant les années 2013-2014 par Louis Desjarlais, dans le cadre de sa maîtrise sous la direction d'Alan Belkin à l'Université de Montréal. Elle est entièrement dédiée à l'Orchestre à Vents Non Identifié (OVNI).

Critique sur l'emploi du temps des populations occidentales, *L'Épitaphe de Chronos* cherche à éviter toute forme de précipitation. La musique se développe lentement et ne contient aucun geste brusque. La composition même s'est étalée sur plusieurs mois, prenant place dans un long processus d'intégration et de collaboration entre l'orchestre, son chef Jonathan Dagenais et le compositeur.

Son interprétation devra traduire cet apaisement, invitant les musiciens et le chef à ralentir temporairement un rythme de vie et de pratique musicale effréné. Dans les conditions idéales, sa pratique et sa création se feront dans un contexte exempt d'une quelconque pression ou d'un quelconque stress.

Deux indications générales éclaireront l'interprétation de *L'Épitaphe de Chronos*. Premièrement, cette musique est composée de gestes, il faut donc, au niveau des nuances, préférer la cohésion d'ensemble aux indications de la partition. Dans cette idée, un decrescendo ne menant à aucune nuance a une signification très proche du *perdendosi* : le geste est terminé, le musicien peut se retirer de l'ensemble en diminuant, sans cependant chercher à éteindre le son. Ensuite, pour représenter un déroulement temporel moins artificiel, les tempi écrits ne sont que suggérés, et la rigueur métronomique sera à proscrire. Le chef sera libre d'altérer chacun des battements au profit du geste musical, à sa discrétion.

Remerciements

Merci à tous les musiciens et musiciennes de l'OVNI pour le
partage de leur passion

Merci à leur chef Jonathan Dagenais pour son temps, son
énergie, son enthousiasme et son ambition

Merci à Alan Belkin pour ses savants conseils et ses
encouragements

Fl. 1 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mp*

Fl. 2 *mp*

Fl. 3 *p mp*

Htb.

Bssn. *pp mp pp*

Cl. mib

Cl. 1 *p mp pp*

Cl. 2 *p mp*

Cl. 3 *p mp*

Cl. B. *p mp*

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Cor 1 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p mf*

Cor 2 *mp mf*

Cor 3 *p mf*

Cor 4 *mp mf*

Tpt. 1, 2

Tpt. 3, 4

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

Tbn. B. *p mf*

Euph. *p mf*

Tuba *pp mf*
1 seulement

C.B.

Pno. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *pp mf*

Vib. *p mp pp*
Ped.

Cl.tub. /Glock. *mp pp*

Perc. *mf pp*

Timb.

12

Fl. 1 *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Fl. 2 *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Fl. 3 *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Htb. *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Bssn. *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Cl. mib *mp* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Cl. 1 *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Cl. 2 *p* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Cl. 3 *mp* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Cl. B. *p* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Sx. S. *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Sx. A. *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Sx. T. *mp* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Sx. B. *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Cor 1 *p* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* *mf* $\frac{3}{4}$

Cor 2 *p* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* *mf* $\frac{3}{4}$

Cor 3 *p* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* *mf* $\frac{3}{4}$

Cor 4 *p* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* *mf* $\frac{3}{4}$

Tpt. 1, 2 *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Tpt. 3, 4 *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Tbn. 1 *mp* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mp* *mf* $\frac{3}{4}$

Tbn. 2 *mp* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{3}{4}$

Tbn. 3 *p* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{3}{4}$

Tbn. B. *pp* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{3}{4}$

Euph. *pp* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{3}{4}$

Tuba *pp* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{3}{4}$

C.B. *pp* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{3}{4}$

Pno. *pp* *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{3}{4}$

Vib. *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* $\frac{3}{4}$

Cl. tub. / Glock. *mf* *pp* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* *pp* $\frac{3}{4}$

Perc. *mf* *pp* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* *pp* $\frac{3}{4}$

Timb. *mf* *pp* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* *pp* $\frac{3}{4}$

Accordez en sol

rit. *a tempo* *rit.*

18 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ *rit.* *a tempo* *rit.*

Fl. 1 *f* *ff*

Fl. 2 *f* *ff*

Fl. 3 *f* *ff*

Htb. *f* *ff*

Bssn. *f* *ff* Solo *mp* *cresc.*

Cl. mib *f* *ff*

Cl. 1 *f* *ff*

Cl. 2 *f* *ff*

Cl. 3 *f* *ff*

Cl. B. *f* *ff*

Sx. S. *f* *ff*

Sx. A. *f* *ff*

Sx. T. *mp* *f* *f* *ff*

Sx. B. *f* *ff*

Cor 1 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* *f* *ff*

Cor 2 *mp* *f* *ff* *ff*

Cor 3 *mf* *f* *ff*

Cor 4 *mp* *f* *ff*

Tpt. 1, 2 *f* *ff*

Tpt. 3, 4 *f* *ff*

Tbn. 1 *mf* *f* *ff*

Tbn. 2 *f* *ff*

Tbn. 3 *f* *ff*

Tbn. B. *f* *ff*

Euph. *f* *ff* *ff*

Tuba *f* *ff* *ff*

C.B. *arco* *mp* *f* *ff* *ff*

Pno. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *f* *ff* *ff*

Vib. *f* *ff*

Cl.tub. / Glock. *f* *ff*

Perc. *f* *ff* Cymb. Crash *ff*

Timb. *f* *ff*

A *a tempo*

22

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Fl. 3 *p*

Htb. Solo *pp* *f*

Bssn.

Cl. mib *p*

Cl. 1 *p*

Cl. 2 *p*

Cl. 3 *p*

Cl. B. *mp*

Sx. S. *mp* *pp*

Sx. A. *pp* *mp* *p*

Sx. T. *p* *mp* *p*

Sx. B. *mp*

A *a tempo*

22

Cor 1 *pp* *mp* *pp*

Cor 2 *pp* *mp* *pp*

Cor 3 *pp* *mp* *pp*

Cor 4 *pp* *mp* *pp*

Tpt. 1, 2

Tpt. 3, 4

Tbn. 1 *p* *mp* *pp*

Tbn. 2 *p* *mp* *pp*

Tbn. 3 *mp* *pp*

Tbn. B. *mp* *pp*

Euph. *mp* *pp*

Tuba *mp* *pp*

C.B. *mp* *pp*

A *a tempo*

22

Pno. *pp*

Vib. *mp* *p*

Cl.tub./Glock. Glockenspiel

Perc. Triangle *mp*

Timb.

5
4

5
4

5
4

28

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Htb.

Bssn.

Cl. mib

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Cl. B.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Cor 1

Cor 2

Cor 3

Cor 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3, 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

Euph.

Tuba

C.B.

Pno.

Vib.

Cl.tub.
/Glock.

Perc.

Timb.

mf

p

f

mp

B
33 Plus allant ♩=68

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Htb.
Bssn.
Cl. mib
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Cl. B.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Sx. B.

3/4 4/4 Retenez

Solo
mf

B
33 Plus allant ♩=68

Cor 1
Cor 2
Cor 3
Cor 4
Tpt. 1, 2
Tpt. 3, 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.
Euph.
Tuba
C.B.

3/4 4/4 Retenez

f *f* *p* *mf* *f* *subito p*
f *mp* *f* *subito p*
mf *p* *f*
mf *p* *f*
p *mf* *p* *f*
p *mf* *p* *f*
mf *p* *f* *subito p*

B
33 Plus allant ♩=68

Pno.
Vib.
Cl. tub. / Glock.
Perc.
Timb.

3/4 4/4 Retenez

Cymbale suspendue
Étouffez
mp *f*

un peu plus lent

♩=60

6/8

9/8

Retenez

4/4

Avancez

38

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Htb.

Bssn.

Cl. mib

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Cl. B.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Solo

mf

Unis

mp

p

p

p

f

mp

mp

p

un peu plus lent

♩=60

6/8

9/8

Retenez

4/4

Avancez

38

Cor 1

Cor 2

Cor 3

Cor 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3, 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

Euph.

Tuba

C.B.

mp

mp

mf

mf

mp

un peu plus lent

♩=60

6/8

9/8

Retenez

4/4

Avancez

38

Pno.

Vib.

Cl.tub. / Glock.

Perc.

Timb.

Glockenspiel

mf

mf

mp

C

a tempo

43

Fl. 1 *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{5}{4}$ *mp* $\frac{4}{4}$

Fl. 2 *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{5}{4}$ *mp* $\frac{4}{4}$

Fl. 3 *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{5}{4}$ *mp* $\frac{4}{4}$

Htb. *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{5}{4}$ *mp* $\frac{4}{4}$

Bssn. *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{5}{4}$ *mf* $\frac{4}{4}$

Cl. mib *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{5}{4}$ *mp* $\frac{4}{4}$

Cl. 1 *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{5}{4}$ *mp* $\frac{4}{4}$

Cl. 2 *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{5}{4}$ *mp* $\frac{4}{4}$

Cl. 3 *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{5}{4}$ *mp* $\frac{4}{4}$

Cl. B. *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{5}{4}$ *mf* $\frac{4}{4}$

Sx. S. *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{5}{4}$ *mf* $\frac{4}{4}$

Sx. A. *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{5}{4}$ *mf* $\frac{4}{4}$

Sx. T. *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{5}{4}$ *mf* $\frac{4}{4}$

Sx. B. *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{5}{4}$ *mf* $\frac{4}{4}$

C

a tempo

43

Cor 1 *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Cor 2 *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Cor 3 *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Cor 4 *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Tpt. 1, 2 *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Tpt. 3, 4 *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Tbn. 1 *p* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Tbn. 2 *p* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Tbn. 3 *p* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Tbn. B. *p* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Euph. *p* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Tuba *p* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

C.B. *p* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

C

a tempo

43

Pno. *f* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mp* $\frac{4}{4}$

Vib. *mf* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Cl.tub./Glock. Glockenspiel *mf* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ Cymbale suspendue *p* $\frac{4}{4}$ *mf* $\frac{4}{4}$

Perc. *p* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

Timb. *mf* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mp* $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{4}{4}$

D

49 **4/4** **3/4** **4/4**

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Htb.

Bssn.

Cl. mib

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Cl. B.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

p

p

p

p

mf

mp

mp

mp

D

49 **4/4** **3/4** **4/4**

Cor 1

Cor 2

Cor 3

Cor 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3, 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

Euph.

Tuba

C.B.

pp

pp

pizz. f

D

49 **4/4** **3/4** **4/4**

Pno.

Vib.

Cl.tub. / Glock.

Perc.

Timb.

f

Cloches tubulaires

f

57 **6/4** **5/4** **6/4** **5/4** **6/4** **4/4**

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

Fl. 3 *mp*

Htb. Solo *f*

Bssn. *fp* *fp* *fp* *p*

Cl. mib *f* *mp* Unis *p*

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

Cl. 2 *f* *mp* *p*

Cl. 3 *f* *mp* *p*

Cl. B. *fp* *fp* *fp* *p*

Sx. S. *f* *p*

Sx. A. *f* *p*

Sx. T. *f* *p*

Sx. B. *f* *p*

Cor 1 **6/4** **5/4** **6/4** **5/4** **6/4** **4/4**
f *mp* *f* *mp* *f* *mp* *p*

Cor 2 *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *p*

Cor 3 *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *p*

Cor 4 *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *p*

Tpt. 1, 2

Tpt. 3, 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

Euph. *fp* *fp* *fp* *p*

Tuba *fp* *fp* *fp* *p*
1 seulement

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

57 **6/4** **5/4** **6/4** **5/4** **6/4** **4/4**

Pno. *f*

Vib. *vc*

Cl.tub. / Glock. *f*

Perc. Tam-Tam *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Grosse caisse *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Timb. *f* *f* *f*

E

*Retenez
légèrement a tempo*

63 **4/4** **5/4** **4/4** **4/4**

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Fl. 3 *f*

Htb. *mf* *f* *f*

Bssn. *p* *f* *f*

Cl. mib *p* *mf* *f* *f*

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

Cl. 2 *p* *f* *f* *f*

Cl. 3 *p* *f* *f* *f*

Cl. B. *mf* *p* *f* *f*

Sx. S. *mf* *f* *mf* *f*

Sx. A. *mf* *mf* *f*

Sx. T. *mf* *mf* *f*

Sx. B. *p* *mf* *mf* *f*

E

*Retenez
légèrement a tempo*

63 **4/4** **5/4** **4/4** **4/4**

Cor 1 *p* *mf* *p* *f*

Cor 2 *p* *mf* *p* *f*

Cor 3 *p* *mf* *p* *f*

Cor 4 *p* *mf* *p* *f*

Tpt. 1, 2 *f*

Tpt. 3, 4 *mf* *f*

Tbn. 1 *p* *mf* *mf* *f*

Tbn. 2 *p* *mf* *mf* *f*

Tbn. 3 *p* *mf* *mf* *f*

Tbn. B. *p* *mf* *mf* *f*

Euph. *mf* *mp* *f*

Tuba *mf* *mf* *f*

C.B. *p* *mf* *mf* *f*

E

*Retenez
légèrement a tempo*

63 **4/4** **5/4** **4/4** **4/4**

Pno. *f* *mf*

Vib. *f* *mf*

Cl. tub. / Glock. *f* *mf*

Perc.

Timb. *p* *mf* *p* *mf*

F

68 **4**/**4** **5**/**4** **3**/**4**

Fl. 1 *mf* *f*

Fl. 2 *mf* *f*

Fl. 3 *mf* *f*

Htb. *f*

Bssn. *f*

Cl. mib *mf* *f*

Cl. 1 *f*

Cl. 2 *f*

Cl. 3 *f*

Cl. B. *mf* *f*

Sx. S. *f* *mf*

Sx. A. *f* *mf*

Sx. T. *mf* *f* *mf*

Sx. B. *mf* *f*

Cor 1 **4**/**4** *mf* **5**/**4** *f* **3**/**4** *f* *f*

Cor 2 *mf* *f* *f*

Cor 3 *mf* *f* *f*

Cor 4 *mf* *f* *f*

Tpt. 1, 2 *f*

Tpt. 3, 4 *f*

Tbn. 1 *mf* *f* *f* *f*

Tbn. 2 *mf* *f* *f* *f*

Tbn. 3 *mf* *f* *f* *f*

Tbn. B. *mf* *f* *f*

Euph. *f* *f*

Tuba *mf* *f*

C.B. *arco mp* *f*

F

68 **4**/**4** *mf* **5**/**4** *f* **3**/**4** *f*

Pno. *mf* *f*

Vib.

Cl.tub. /Glock.

Perc. *Cymbale suspendue* *mf* *ff*

Timb.

Un peu plus allant ♩=64

78 **4** **3** **5** **6** **4**

Fl. 1 **4** **4** **4** **4** **4**

Fl. 2 *f* *ff*

Fl. 3 *f* *ff*

Htb. *f* *ff*

Bssn. *f* *ff*

Cl. mib *f* *ff*

Cl. 1 *f* *ff*

Cl. 2 *f* *ff*

Cl. 3 *f* *ff*

Cl. B. *ff*

Sx. S. *f* *ff*

Sx. A. *f* *ff*

Sx. T. *f*

Sx. B. *f* *ff*

Un peu plus allant ♩=64

78 **4** **3** **5** **6** **4**

Cor 1 **4** **4** **4** **4** **4**

Cor 2 *ff* *f* *ff*

Cor 3 *ff* *f*

Cor 4 *ff* *f*

Tpt. 1, 2 *f* *f*

Tpt. 3, 4 *f* *f*

Tbn. 1 *mf* *f* *f* *f*

Tbn. 2 *mf* *f* *f* *f*

Tbn. 3 *mf* *f* *f* *f*

Tbn. B. *mf* *f* *f*

Euph. *f* *f* *f*

Tuba *f* *ff*

C.B. *f* *ff*

Un peu plus allant ♩=64

78 **4** **3** **5** **6** **4**

Pno. **4** **4** **4** **4** **4**

Vib. *mf* *f*

Cl.tub. / Glock. *f*

Perc. *f*

Timb. *f*

Serrez

Ralentissez

82 **4/4**

Fl. 1 **4/4**

Fl. 2 **4/4**

Fl. 3 **4/4**

Htb. **4/4**

Bssn. **4/4**

Cl. mib **4/4**

Cl. 1 **4/4**

Cl. 2 **4/4**

Cl. 3 **4/4**

Cl. B. **4/4**

Sx. S. **4/4**

Sx. A. **4/4**

Sx. T. **4/4**

Sx. B. **4/4**

mf *f* *fff*

Serrez

Ralentissez

82 **4/4**

Cor 1 **4/4** *mf*

Cor 2 **4/4** *mf*

Cor 3 **4/4** *ff*

Cor 4 **4/4** *ff*

Tpt. 1, 2 **4/4** *f*

Tpt. 3, 4 **4/4** *f*

Tbn. 1 **4/4** *f*

Tbn. 2 **4/4** *mf*

Tbn. 3 **4/4** *mf*

Tbn. B. **4/4** *mf*

Euph. **4/4** *mf*

Tuba **4/4** *mf*

C.B. **4/4** *mf*

f *mp* *fff*

Serrez

Ralentissez

82 **4/4**

Pno. **4/4**

Vib. **4/4**

Cl. tub. / Glock. **4/4**

Perc. **4/4**

Timb. **4/4**

Tam-Tam **4/4**

Grosse caisse **4/4**

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

Tempo du début ♩=54

87 **4**

Fl. 1 *mf* *mp* *mf* *p*

Fl. 2 *mf* *mp* *mf* *p*

Fl. 3 *mp* *mf* *p*

Htb. *mf* *mp* *p*

Bssn. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Cl. mib *mf* *p*

Cl. 1 *mf* *mp* *mf* *mp*

Cl. 2 *mp* *mf* *mp* *mf*

Cl. 3 *mp* *mf* *mp* *mf*

Cl. B. *mp* *mf* *mp* *mf*

Sx. S. *mp* *f*

Sx. A. *mp* *f*

Sx. T. *mp* *f*

Sx. B. *mp* *f*

H

87 **4** Tempo du début ♩=54

Cor 1 *mf* *f* *mp* *mf*

Cor 2 *mf* *f* *mp* *mf*

Cor 3 *mf* *f* *mp* *mf*

Cor 4 *mf* *f* *mp* *mf*

Tpt. 1, 2 *mf* *f* *mp* *mf*

Tpt. 3, 4 *mf* *f* *mp* *mf*

Tbn. 1 *mf* *f* *mp* *mf*

Tbn. 2 *mf* *f* *mp* *mf*

Tbn. 3 *mf* *f* *mp* *mf*

Tbn. B. *mf* *f* *p* *mf*

Euph. *mf* *f* *p* *mf*

Tuba *mf* *f* *p* *mf*

C.B. *mf* *f* *p* *mf*

H

87 **4** Tempo du début ♩=54

Pno. *mp*

Vib. *mp*

Cl.tub. / Glock. *p*

Perc. *p* *mf* *p*

Timb. *p* *mf* *p*

Cymbale suspendue *p* *mf* *p*

Triangle *p*

Encore plus lent ♩=50

94

Fl. 1 *mf* *mp* *mf* Solo

Fl. 2 *mf*

Fl. 3 *mf*

Htb. *mf* Solo

Bssn. Solo *mf*

Cl. mib *mf* Solo *mf* tr

Cl. 1 *mf* Solo *mf* *f*

Cl. 2 *mp* Solo *mf*

Cl. 3 Solo *p* *mp*

Cl. B. Solo *mf*

Sx. S. *mf* *f*

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

6/4 4/4

Encore plus lent ♩=50

94

Cor 1

Cor 2

Cor 3

Cor 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3, 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

Euph.

Tuba

C.B.

6/4 4/4

Encore plus lent ♩=50

94

Pno.

Vib. *pp* *mp* Frapper doucement les deux notes en alternance

Cl.tub./Glock.

Perc.

Timb.

6/4 4/4

Tempo du début ♩=54

101 4/4 5/4 4/4 5/4 4/4 5/4 4/4

Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Htb., Bssn., Cl. mib, Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3, Cl. B., Sx. S., Sx. A., Sx. T., Sx. B.

Unis, *p*, *mp*

I

Tempo du début ♩=54

101 4/4 5/4 4/4 5/4 4/4 5/4 4/4

Cor 1, Cor 2, Cor 3, Cor 4, Tpt. 1, 2, Tpt. 3, 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. B., Euph., Tuba, C.B.

p, *mp*, *pp*, *mf*, *pizz.*, *simile*

I

Tempo du début ♩=54

101 4/4 5/4 4/4 5/4 4/4 5/4 4/4

Pno., Vib., Cl. tub./Glock., Perc., Timb.

Tam-Tam, Grosse caisse, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *simile*

107 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *Retenez* *mp*

Fl. 1 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *pp* *mp*

Fl. 2 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *pp* *mp*

Fl. 3 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *pp* *mp*

Htb. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Bssn. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Cl. mib $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *pp* *ppp*

Cl. 1 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* *pp* Solo *ppp* Unis *ppp*

Cl. 2 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* *pp* Solo *ppp* Unis *ppp*

Cl. 3 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* *pp* Solo *ppp* Unis *ppp*

Cl. B. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p* *pp* Solo *ppp* Unis *ppp*

Sx. S. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Sx. A. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Sx. T. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Sx. B. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Cor 1 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Cor 2 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Cor 3 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Cor 4 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Tpt. 1, 2 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Tpt. 3, 4 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Tbn. 1 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Tbn. 2 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Tbn. 3 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Tbn. B. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Euph. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Tuba $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

C.B. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *pp* *arco* *ppp*

Pno. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Vib. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *ppp*

Cl. tub. / Glock. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *pp* *ppp*

Perc. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mp* *pp* *pp* Triangle *ppp*

Timb. $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *pp* *ppp*

Annexe 2

Partition :

Le Bestiaire

Pièce pour chœur mixte SATB et piano

Format lettre

Louis

Desjarlais



Le Bestiaire

Pièces pour
chœur et piano



Tous droits réservés © 2014 - Louis Desjarlais

Le Hibou

Sous son air marabout
Le regard en dessous
Sous son air marabout
À quoi pense le hibou
Hou!
Il cherche les yeux doux
À s'en tordre le cou
À s'en tordre le cou
Il cherche les yeux doux
Hou!
S'il a réponse à tout
Une question le rend fou
S'il a réponse à tout
Une question le rend fou
Où?

Le Chat

Ce matin sur le tapis
Une souris morte
En boule sur mes
chaussures
Le chat semble dire :
« Toi! Grand chat sans
poil!
Tu échoues à "être chat"!
Prends ceci et ne meure
pas... »
C'est comme ça que le
chat aime
C'est pour ça que j'aime
le chat.

Ce midi dans la cuisine
J'entends qu'on m'appelle
Perché en haut d'une
armoire
le chat semble dire :
« Toi! Grand chat sans
poil!
Descend-moi vite de là!
Avant que quelqu'un me
voit... »
C'est comme ça que le
chat aime
C'est pour ça que j'aime
le chat

Cette nuit dans le
silence
On gratte à ma porte
le chat n'ayant plus
sommeil
est venu me dire :
« Toi! Grand chat sans
poil!
Je n'ai pas besoin de toi!
Je préfère quand tu es
là... »
C'est comme ça que le
chat aime
C'est pour ça que j'aime
le chat

Le Lion

Déjà il s'endort...
Faites entrer le lion
Faites-lui croire qu'il
est le roi
Faites entrer le lion
Si dans l'arène il a son
règne
Il s'en ira nier sa reine
Tant qu'il a son bâton
Déjà il s'endort...

L'Écureuil

Un rayon de soleil sous
la canopée
éclaire un sage écureuil
blanc
Les regardant dans les
yeux
Il dit d'un air sévère et
franc
À ses enfants :
« chip chip chip
chip etc...»
Oh là là! sage Écureuil
J'n'aurais pas dit mieux!

Le Paresseux

Tout va trop vite pour
le paresseux qui tente

en vain d'échapper aux
conflits du monde en ne
demandant à la vie qu'un
peu de temps pour goûter
à chaque feuille, à
chaque instant, à chacun
d'entre eux qui
voudraient passer du
temps à ne rien faire
lentement.

L'Éphémère

L'Éphémère ne vit pas
longtemps
Ce fâcheux contretemps
l'engage
À interrompre ses
verbiages
Et se taire
prématurément)

Papillon

Papillon
si longtemps chrysalide
Si lointaine chenille
Qui enfin cabriole
Fertile liberté

Papillon
Ta grâce est éphémère
Qui ne peut profiter
seulement recevoir
sans ne jamais donner

Papillon
Dois à ton élégance
ta vivacité
Tes ailes ne sont belles
Qu'en dedans firmament
Et bientôt déposées

Papillon
Le temps d'un poème
tu appartiens au reste
par le temps dépassé

Papillon

Le Hibou

Modéré et mystérieux

Piano

p

Pno.

f

Pno.

p

Pno.

f

2

24

S *p*

Sous son air ma-ra-bout

A *p*

T *p*

p

le re-gard en des-sous

B *p*

p

Pno.

24 *p*

28

S *mp*

sous son air ma-ra-bout à quoi pens' le hi - bou?

A *mp*

T *mp* Solo *f* *

sous son air ma-ra-bout à quoi pens' le hi - bou? HOU!

B *mp*

Pno.

28 *mp*

32 *mf*

S
Il cher-che les yeux doux

A *mf*

T *mf*
Tutti

B *mf*
à s'en tor-dre le cou

Pno.

32 *f* *p*

36

S
à s'en tor-dre le cou il cher-che les yeux doux

A

T *f* Solo
à s'en tor-dre le cou il cher-che les yeux doux HOU!

B

Pno.

36 *mf* *p* *8va*

4

40

S

A

T

B

Pno.

p

p

Tutti

p

p

Une ques-tion le rend fou!

s'il a ré-ponse à tout une ques-tion le rend fou!

Partir plus lent et accélérer

44

S

A

T

B

Pno.

f

f

f

f

A tempo

f

s'il a ré-ponse à tout une ques-tion le rend fou, une ques-tion le rend

s'il a ré-ponse à tout une ques-tion le rend fou, une ques-tion le rend

47

S

foul

Où?

p

A

p

T

foul

Où?

p

B

p

Pno.

p

f

Detailed description: This page of a musical score contains measures 47, 48, and 49. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts have lyrics in French: 'foul' and 'Où?'. The piano part includes dynamic markings for piano (*p*) and forte (*f*). The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The vocal staves show rests in measure 47 and then notes in measure 48. The piano accompaniment has a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Le Chat

Intrigué et vif

Soprano
Alto
Ténor
Basse
Piano

p
Ce ma-tin sur le ta-pis,
p
Ce ma-tin sur le ta-pis,
p
Ce ma-tin sur le ta-pis,
p
Ce ma-tin sur le ta-pis,

Un peu plus lent *Tempo 1*

S
A
T
B
Pno.

mf
u-ne sou-ris mor-te. En bou-le sur mes chaus-su-res le chat sem-ble di-re:
mf *p*
u-ne sou-ris mor-te. En bou-le sur mes chaus-su-res le chat sem-ble di-re:
mf *p*
u-ne sou-ris mor-te. En bou-le sur mes chaus-su-res le chat sem-ble di-re:
mf *p*
u-ne sou-ris mor-te. En bou-le sur mes chaus-su-res le chat sem-ble di-re:

7

S
"Toi! Grand chat sans poil! Tu échoues à être chat..."

A
"Toi! Grand chat sans poil! Tu échoues à être chat..."

T
"Toi! Grand chat sans poil! Tu échoues à être chat..."

B
"Toi! Grand chat sans poil! Tu échoues à être chat..."

Pno.
f

Un peu plus lent

10

S
p Prends ce - ci et ne meurs pas" *mf* C'est comme ça que le chat ai - me,

A
p Prends ce - ci et ne meurs pas" *mf* C'est comme ça que le chat ai - me,

T
p Prends ce - ci et ne meurs pas" *mf* C'est comme ça que le chat ai - me,

B
p Prends ce - ci et ne meurs pas" *mf* C'est comme ça que le chat ai - me,

Pno.
p *mf*

Tempo 1

12 *p*

S
c'est pour ça que j'aime le chat.

A
c'est pour ça que j'aime le chat.

T
8 c'est pour ça que j'aime le chat.

B
p
c'est pour ça que j'aime le chat.

Pno.

12 *p*

15 *p* *mf* *Un peu plus lent*

S
Ce mi - di dans la cui - si - ne j'en - tends qu'on m'ap - pel - le.

A
p *mf*
Ce mi - di dans la cui - si - ne j'en - tends qu'on m'ap - pel - le.

T
8 *p* *mf*
Ce mi - di dans la cui - si - ne j'en - tends qu'on m'ap - pel - le.

B
p *mf*
Ce mi - di dans la cui - si - ne j'en - tends qu'on m'ap - pel - le.

Pno.

15 *mf*

17 *p*

S
Per - ché en haut d'une ar - moi - re le chat sem - ble di - re:

A
Per - ché en haut d'une ar - moi - re le chat sem - ble di - re:

T
8
Per - ché en haut d'une ar - moi - re le chat sem - ble di - re:

B
Per - ché en haut d'une ar - moi - re le chat sem - ble di - re:

Pno.

19 *f*

S
"Toi! Grand chat sans poil! Des-cends-moi vi-te de là

A
"Toi! Grand chat sans poil! Des-cends-moi vi-te de là

T
8
"Toi! Grand chat sans poil! Des-cends-moi vi-te de là

B
"Toi! Grand chat sans poil! Des-cends-moi vi-te de là

Pno.

Un peu plus lent

22 *p*

S a - vant que quel-qu'un me voit..." *mf* C'est comme ça que le chat ai - me,

A à - vant que quel-qu'un me voit..." *mf* C'est comme ça que le chat ai - me,

T 8 a - vant que quel-qu'un me voit..." *mf* C'est comme ça que le chat ai - me,

B a - vant que quel-qu'un me voit..." *mf* C'est comme ça que le chat ai - me,

22 *p* *mf*

Pno.

Tempo 1

24 *p*

S c'est pour ça que j'aime le chat. 5/4

A c'est pour ça que j'aime le chat. 5/4

T 8 c'est pour ça que j'aime le chat. 5/4

B c'est pour ça que j'aime le chat. 5/4

24 *mp* *p*

Pno.

Plus lent

27

S *p* Cet-te nuit dans le si-len-ce *mf* on gratte à ma por-te.

A *p* Cet-te nuit dans le si-len-ce *mf* on gratte à ma por-te.

T *p* Cet-te nuit dans le si-len-ce *mf* on gratte à ma por-te.

B *p* Cet-te nuit dans le si-len-ce *mf* on gratte à ma por-te.

Pno. *mp* *mf*

30

S *p* Le chat n'a - yant plus som - meil est ve - nu me di - re:

A *p* Le chat n'a - yant plus som - meil est ve - nu me di - re:

T *p* Le chat n'a - yant plus som - meil est ve - nu me di - re:

B *p* Le chat n'a - yant plus som - meil est ve - nu me di - re:

Pno. *p*

32

S
"Toi! Grand chat sans poil!"

A
"Toi! Grand chat sans poil!"

T
"Toi! Grand chat sans poil!"

B
"Toi! Grand chat sans poil!"

Pno.

34

S
Je n'ai pas be- soïn de toi! Je pré- fère quand tu es là..."

A
Je n'ai pas be- soïn de toi! Je pré- fère quand tu es là..."

T
Je n'ai pas be- soïn de toi! Je pré- fère quand tu es là..."

B
Je n'ai pas be- soïn de toi! Je pré- fère quand tu es là..."

Pno.

36 *mf* *p*

S C'est comme ça que le chat ai - me c'est pour ça que j'aime

A C'est comme ça que le chat ai - me c'est pour ça que j'aime

T C'est comme ça que le chat ai - me c'est pour ça que j'aime

B C'est comme ça que le chat ai - me c'est pour ça que j'aime

Pno. *mf* *p*

38

S le chat.

A le chat.

T le chat.

B le chat.

Pno. *p*

Sunny

lent et inconfortable

Piano

p

Pno.

a tempo

Pno.

poco rit.

sempre p

Pno.

f

Pno.

25

ff

rit.

a tempo

pp

Le Lion

Attaca

Même tempo

30

S

f *mf*

Dé-jà il s'en-dort Dé-jà il s'en-dort

A

f *mf* *p*

Faites en-trer le li-

T

f *mf* *p*

Dé-jà il s'en-dort dé-ja il s'en-dort fai-tes en-trer le li-

B

f *mf* *p*

fai - tes en-trer le li -

Pno.

30

33

S

A

T

B

Pno.

on fai-tes lui croi - re qu'il est le roi

on fai - tes lui croi - re qu'il est le roi

on fai - tes lui croi - re qu'il est le roi

33

36

S

A

T

B

Pno.

faites en-trer le li - on si dans l'a - rène il a son

faites en-trer le li - on si dans l'a-rène il a son

faites en-trer le li - on si dans l'a-rè - ne il a son

fai - tes en-trer le li - on si dans l'a - rène il a son

36

39 *f* *subito p*

S
rè - gne il s'en i-ra ni-er sa rei - ne tant qu'il a son bâ-

A
rè - gne il s'en i-ra ni-er sa rei - ne tant qu'il a son bâ-

T
8 rè - gne il s'en i-ra ni-er sa rei - ne tant qu'il a son bâ-

B
rè - gne il s'en i-ra ni-er sa rei - ne tant qu'il a son bâ-

Pno. *f* *p*

39

S
ton dé-jà il s'en-dort dé-jà il s'en - dort

A
ton dé-jà il s'en-dort *pp* wa wa wa wa wa

T
8 ton dé - jà il s'en-dort *pp* wa wa wa wa wa

B
ton dé - jà il s'en-dort wa wa wa wa wa

Pno. *pp*

43

Pno.

L'Éphémère

Vif et cocasse

*Théâtral, chanté-parlé avec éloquence
Les hauteurs des notes en "x" sont approximatives*

f

baryton solo

Piano

Musical score for the first system, measures 1-4. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The baryton solo part starts with a rest in measure 1, then has notes in measures 2, 3, and 4. The piano accompaniment starts in measure 1 with a *mf* dynamic. The lyrics are: L'é-phé-mère ne vit pas long-temps ce

5

Musical score for the second system, measures 5-8. The baryton solo part continues with notes in measures 5, 6, 7, and 8. The piano accompaniment has rests in all four measures. The lyrics are: fâ-cheux con-tre-temps l'en-ga-ge à in-ter-rom-pre ses ver-bia-ges et

9

Musical score for the third system, measures 9-12. The baryton solo part has notes in measures 9, 10, and 11, followed by a rest in measure 12. The piano accompaniment has rests in measures 9, 10, and 11, then notes in measures 11 and 12. The lyrics are: se taire pré - ma - tu. The instruction *En rythme* appears below the piano part in measure 11.

L'Écureuil

Moqueur

Soprano

Alto

Ténor

Basse

Piano

3/4

C

p

S

A

T

B

Pno.

6

p

pom pom pom pom pom pom

p

Pom pom pom pom pom pom

p

pom pom pom pom pom

p

pom pom pom pom pom

6

S
pom pom pom un ra-yon de so-leil sous la ca-no-

A
pom pom pom pom pa pom pa sous la ca-no-

T
pom pom pom pom pom pom ca-no-

B
pom pom pom pom pom pom pom

Pno.

S
pé - e é-claire un sage é-cu-reuil blanc blanc blanc *mf*

A
pé - e sa - ge blanc blanc blanc blanc blanc *mf* *subito p*

T
pé - e é-claire un sage é-cu-reuil blanc blanc blanc blanc blanc *mf*

B
pom sa - ge blanc blanc blanc blanc blanc *mf* *subito p*

Pno.

24 *p*

S les re-gar-dant dans les yeux D'un air sé-vère et

A blanc pom pom pom pom pom et

T blanc pom pom d'un air sé-vère et

B blanc pom dans les yeux il dit d'un air sé-vère et

Pno. *p*

29 *p* *f*

S franc franc à ses en-fants

A franc franc franc à ses en-fants

T franc franc franc à ses en-fants

B franc franc franc à ses en-fants

Pno. *f* *p* *legato*

35

Pno.

41

Pno.

47

S

p

Tchip tchip tchip etc.

A

p

Tchip tchip tchip etc.

T

p Falsetto

B

Tchip tchip tchip etc.

47

Pno.

52 *cresc.*

S

A

T *cresc.* *Voix de poitrine*

B *p.* *cresc.*

Tchip tchip tchip etc.

Pno.

58 *f* *p*

S

A *f* *p*

T *f* *p*

B *f* *p*

Pno.

S
pom pom pom pom J'n'au-rais pas dit mieux mieux

A
pom pom pom J'n'au-rais pas dit mieux mieux

T
8 Oh là là sage é-cu-reuil J'n'au-rais pas dit mieux mieux

B
pom pom pom J'n'au-rais pas dit mieux mieux

Pno.

64

Le Paresseux

Avec hésitation

Piano

p

Pno.

Dynamique

S

mp

Tout va trop vite pour le pa-res - seux qui tente en vain d'é-chap-per aux con-flits du

A

mp

Tout va trop vite pour le pa-res - seux qui tente en vain d'é-chap-per aux con-flits du

T

mp

Tout va trop vite pour le pa-res - seux qui tente en vain d'é-chap-per aux con-flits du

B

mp

Tout va trop vite pour le pa-res - seux qui tente en vain d'é-chap-per aux con-flits du

Pno.

f mp mf

23 *mp*

S monde en ne de - man-dant à la vie qu'un peu de temps pour goût-er à cha-que feuille

A *mp*
monde en ne de - man-dant à la vie qu'un peu de temps pour goût-er à cha-que feuille

T *mp*
monde en ne de - man-dant à la vie qu'un peu de temps pour goût-er

B *mp*
monde en ne de - man-dant à la vie qu'un peu de temps pour goût-er

Pno. *mp*

Détaché, mais pas staccato

28 non staccato

S à cha - cun d'entre eux qui vou -

A non staccato
à cha - cun d'entre eux qui vou -

T non staccato
à chaque in - stant d'entre eux qui vou -

B non staccato
à chaque in - stant d'entre eux qui vou -

Pno.

33

S
 drait pas-ser du temps à ne rien fai-re len-te-ment *f* Tout va trop vite

A
 drait pas-ser du temps à ne rien fai-re len-te-ment *f* Tout va trop vite

T
 drait pas-ser du temps à ne rien fai-re len-te-ment *f* Tout va trop vite

B
 drait pas-ser du temps à ne rien fai-re len-te-ment

Pno.

37

S
 pour le pa-res-seux

A
 pour le pa-res-seux *p* Tout va trop vite pour le pa-res-seux

T
 pour le pa-res-seux *p* Tout va trop vite pour le pa-res-seux

B
 Tout va trop vite *p* pour le pa-res-seux

Pno.

37

f

p

40

S
f
 Tout va trop vite pour le pa-res-seux

A
f
 Tout va trop vite pour le pa-res-seux
p
 Tout va trop vite pour le pa-res-

T
f
 Tout va trop vite pour le pa-res-seux
p
 Tout va trop vite pour le pa-res-

B
p
 Tout va trop vite pour le pa-res-

Pno.
 40
f
p

44

S
p
 Tout va trop vite pour le pa-res-

A
p
 seux
 Tout va trop vite pour le pa-res-

T
 seux

B
 seux

Pno.
 44
mf
subito p *cresc.*

50

S *mf* *f*

A *mf* *f*

T *mf* *f*

B *mf* *f*

seux Tout va trop vite pour le pa-res-seux

seux Tout va trop vite pour le pa-res-seux

8 Tout va trop vite pour le pa-res-seux va trop vite pour le pa-res-seux

Tout va trop vite pour le pa-res-seux va trop vite pour le pa-res-seux *Plus lent*

Pno.

50 *f* *p*

55 *accel.*

Pno.

62

S *mp*
tout va trop vite pour le pa-res-

A *mp*
Tout va trop vite pour le pa-res-

T *mp*
Tout va trop vite pour le pa-res-

B *mp*
Tout va trop vite pour le pa-res-

Pno. *Premier tempo*
f *mp*

68

S *mf* *mp*
seux qui tente en vain d'é-chap-per aux con-flits du monde en ne de-man-dant à la

A *mf* *mp*
seux qui tente en vain d'é-chap-per aux con-flits du monde en ne de-man-dant à la

T *mf* *mp*
seux qui tente en vain d'é-chap-per aux con-flits du monde en ne de-man-dant à la

B *mf* *mp*
seux qui tente en vain d'é-chap-per aux con-flits du monde en ne de-man-dant à la

Pno. *mf* *mp*

Détaché, mais pas staccato

73

S
vie qu'un peu de temps pour goût-er à cha-que feuille

A
vie qu'un peu de temps pour goût-er à cha-que feuille

T
vie qu'un peu de temps pour goût-er à chaque in-stant

B
vie qu'un peu de temps pour goût-er à chaque in-stant

Pno.

78

S
à cha - cun d'entre eux qui vou - drait pas - ser du temps à ne rien

A
à cha - cun d'entre eux qui vou - drait pas - ser du temps à ne rien

T
d'entre eux qui vou - drait pas - ser du temps à ne rien

B
d'entre eux qui vou - drait pas - ser du temps à ne rien

Pno.

83

S
f
fai-re len-te - ment qui vou-drait pas-ser du temps à ne rien fai-re len-te -

A
f
fai-re len-te - ment qui vou - drait pas-ser du temps à ne rien fai-re len-te -

T
f
fai-re len-te - ment qui vou-drait pas-ser du temps à ne rien fai-re len-te -

B
f
fai-re len-te - ment qui vou - drait pas-ser du temps à ne rien fai-re len-te -

Pno.

88

S
dim. poco a poco al niente
ment ne rien fai-re len-te-ment len-te-ment len-te-ment len-te-ment

A
dim. poco a poco al niente
ment ne rien fai-re len-te-ment len-te-ment len-te-ment len-te-ment

T
dim. poco a poco al niente
ment ne rien fai-re len-te-ment len-te-ment len-te-ment len-te-ment

B
dim. poco a poco al niente
ment ne rien fai-re len-te-ment len-te-ment len-te-ment len-te-ment

Pno.
dim.

93

S
len-te-ment len-te-ment len-te-ment len-te-ment len-te-ment

A
len-te-ment len-te-ment len-te-ment len-te-ment len-te-ment

T
len-te-ment len-te-ment len-te-ment len-te-ment len-te-ment

B
len-te-ment len-te-ment len-te-ment len-te-ment len-te-ment

Pno.

98

S
len-te-ment len-te-ment len-te-ment

A
len-te-ment len-te-ment len-te-ment

T
len-te-ment len-te-ment len-te-ment

B
len-te-ment len-te-ment len-te-ment

Pno.

Papillon

À Morten Lauridsen

Lent et posé *p* Pa - pil - lon *Plus allant*

Soprano
Pa - pil - lon Si long-temps chry - sa -

Alto
Pa - pil - lon Si long-temps chry - sa -

Ténor
Pa - pil - lon Si long-temps chry - sa -

Basse
p Pa - pil - lon
p Pa - pil - lon Si long-temps chry - sa -

5

S
li - de si loin-tai - ne che - nil - le qui

A
li - de si loin-tai - ne che - nil - le qui

T
li - de si loin-tai - ne che - nil - le qui

B
li - de si loin-tai - ne che - nil - le qui

Premier tempo

8

S *mp* *p*
en-fin ca-bri - o - le fer - ti - le li-ber - té

A *mp* *p*
en-fin ca-bri - o - le fer - ti - le li-ber - té Pa -

T *mp* *p*
en-fin ca-bri - o - le fer - ti - le li-ber - té Pa - pil -

B *mp* *p*
en-fin ca-bri - o - le fer - ti - le li-ber - té Pa - pil -

Pa - pil - lon

13 *Plus allant*

S Pa - pil - lon Ta grâce est é - phé - mè - re qui

A - pil - lon Ta grâce est é - phé - mè - re qui

T - - lon Ta grâce est é - phé - mè - re qui
pil - lon

B lon Ta grâce est é - phé - mè - re qui

17

S
ne peut pro-fi - ter seu - le-ment re-ce - voir sans *mp*

A
ne peut pro-fi - ter seu - le-ment re-ce - voir sans *mp*

T
ne peut pro-fi - ter seu - le-ment re-ce - voir sans *mp*

B
ne peut pro-fi - ter seu - le-ment re-ce - voir sans *mp*

21

S
p ne ja-mais don-ner Pa - pil - lon *Premier tempo* Doïs à ton é-lé- *Plus allant*

A
p ne ja-mais don-ner Pa - pil - lon Doïs à ton é-lé-

T
p ne ja-mais don-ner Pa - pil - lon Doïs à ton é-lé-

B
p ne ja-mais don-ner Pa - pil - lon Doïs à ton é-lé-

27

S
gan - ce ta vi - va-ci - té tes ai -

A
gan - ce ta vi - va-ci - té tes ai -

T
- gan - ce ta vi - va-ci - té tes ai -

B
gan - ce ta vi - va-ci - té tes ai -

31

S
- - les, tes ai - les ne sont bel - les qu'en

A
- - les, tes ai - les ne sont bel - les qu'en

T
- les, tes ai - les ne sont bel - les qu'en

B
les, tes ai - les ne sont bel - les qu'en

35 *p* *poco rit.* *a tempo* *pp* *poco rit.*

S de-dans fir - ma-ment et bien-tôt dé - po-

A de-dans fir - ma - ment et bien-tôt dé - po-

T de-dans fir - ma-ment et bien-tôt dé - po-

B de-dans fir - ma-ment et bien-tôt dé - po-

38 *Premier tempo* *Pa - pil - lon* *Plus lent* *p*

S sées Pa - pil - lon Le temps d'un po -

A sées Pa - pil - lon Le temps d'un po -

T sées Pa - pil - lon Le temps d'un po -

B sées Pa - pil - lon Le temps d'un po -

43

S
 è - me tu ap - par-tiens au res - te par

A
 è - me tu ap - par-tiens au res - te par

T
 8
 è - me tu ap - par-tiens au res - te par

B
 è - me tu ap - par-tiens au res - te par

46

rit.

S
 le temps dé - pas - sé Pa - pil - lon

A
 le temps dé - pas - sé Pa - pil - lon

T
 8
 le temps dé - pas - sé Pa - pil - lon

B
 le temps dé - pas - sé Pa - pil - lon

Annexe 3

Partition :

Blanche

Pièce pour orchestre, chœur mixte SATB et soprano

Format Concerto

Vendredi 14 Juin 1940.

Mon cher Max

Louis Desjarlais

La situation est devenue plus que tragique et l'esprit cherche une issue et ne la découvre pas. Je suis résignée à ne plus te lire mais je persisterai à t'écrire aussi longtemps que ce sera possible.

Blanche

Pièce pour chœur et orchestre

monique a fait la dernière 1/2 journée de classe. Je le ai donc avec moi tous les trois et je mettrai tout mon effort à les garder en bonne santé.

Garde toi aussi, pour nous. tout espoir n'est peut-être pas perdu de te revoir.

Partition du chef
en sons lus

Le petit est très malade. Je sortirai bientôt. Aucune nouvelle pour le bac.

Mais nous serons tous les quatre, unis dans une même pensée, une même tendresse.

Tous droits réservés © 2014 - Louis Desjarlais

toi. Et nous t'embrassons en gardant l'espoir.

Notes de programme

« Voici, le carnet est terminé. Le suivant sera-t-il aussi rempli avant notre départ? Dans ces lignes écrites pour mes enfants, j'espère qu'ils y trouveront la nécessité d'une France forte, non pas pour la revanche mais pour éviter le retour de la guerre et dans l'énumération de mes maux et de ma nostalgie, ils trouveront que ma seule raison de vivre est leur bonheur et celui de leur mère... »

Marius Baudrey, 25 octobre 1940

Marius Baudrey était mon arrière-grand-père. Il fut prisonnier des Allemands à la Borne Solinowo, en Poméranie, du 15 juin 1940 au 26 août 1941. Il rédigea pendant sa détention deux carnets dédiés à la postérité, retranscrits et aménagés dans un recueil par mon grand-oncle, Marc Baudrey.

Ce document comporte, en plus des carnets, une correspondance épistolaire entre Marius et Blanche, sa femme. Cette correspondance comprend une cinquantaine de lettres de Marius, et une seule lettre de Blanche (en couverture), toutes empreintes d'une infinie tendresse partagée. C'est cette tendresse, ces témoignages d'amour persistants à travers une situation tragique, qui a inspiré *Blanche*.

Merci à Alan Belkin et à Jean-Sébastien Lévesque pour leurs précieux conseils. Merci à l'ensemble Choral St-Eustache et à l'Ensemble Vocal Vivace pour leur temps. Merci enfin à Marc Baudrey pour le travail d'édition des *Écrits de Guerre* de Marius Baudrey.

Composition de l'orchestre

2 flûtes traversières

2 hautbois

2 clarinettes en Si b

2 Bassons

2 cors en Fa

2 trompettes en do (ou si b)

Chœur mixte SATB

Soprano solo

Violons I (5 à 8)

Violons II (5 à 8)

Violons altos (4 à 7)

Violoncelles (3 à 5)

Contrebasses (1 à 3)

Timbales (2)

Orgue positif

Textes :

Blanche et Marius Baudrey

Blanche :

« Marius! Puis-je espérer ton retour? »

Marius :

« Chère, très chère Blanche,

À travers les hauts et épais enchevêtrements de ce camp situé au flanc d'une faible pente, c'est la morne plaine poméranienne. J'aperçois un grand lac gelé, long et étroit, aux rives dénudées. L'horizon est borné par des forêts de pins aux branches couvertes de givre. Le spectacle est magnifique quand les rares rayons de soleil font étinceler les branches et le sol neigeux. Le paysage, glacé en ce moment, est profondément triste. Tendres baisers! »

Blanche :

« Marius, Oh! Marius,

Nous nous serrons tous les quatre, réunis dans une même pensée, une même tendresse, toi. »

Tendre et posé ♩=64

1.

Flûtes

Hautbois

Clarinettes en sib

Bassons

Cors en fa

Trompettes

Soprano Solo

Sopranos

Altos

Ténors

Basses

Tendre et posé ♩=64

Violons I

Violons II

Violons Altos

Violoncelles

Contrebasse

Timbales

Positif

1

7

Fl.

Htb.

Cl.

Bssn

7

Cor

1

7

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

7

Timb.

7

Pos.

13 Solo

Fl. *mp* *mf* à 2 1.

Htb. *mf* à 2 1.

Cl. *mf*

Bssn. *mf*

Cor. *mf*

Tpt.

Vln. I *mf* V V

Vln. II *mf*

Alt. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Timb. 13

Pos. 13

2

19

Fl.

Htb.

Cl.

Bssn

1.

Cor

1.

Tpt.

p

Sop. Solo

19

p

Ma - - - rius!

2

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

V

p

19

Timb.

19

Pos.

19

Detailed description: This page of a musical score covers measures 19 through 24. It features a variety of instruments: Flute (Fl.), Horns in B-flat (Htb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bssn), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tpt.), Solo Soprano (Sop. Solo), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Alto (Alt.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics, including a *p* (piano) marking. The Solo Soprano part includes the vocal line with the lyrics "Ma - - - rius!". A boxed number "2" appears above the Flute and Violin I staves. The Timpani (Timb.) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Percussion (Pos.) part is shown in grand staff notation. Measure numbers 19 are indicated at the beginning of several staves.

26

Fl.

Htb.

Cl.

Bssn

Cor

Tpt.

Sop. Solo

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

Timb.

Pos.

p

f

pp

f

1.

1.

2.

Puis - j'es - pé - rer ton re - tour

39 $\frac{3}{2}$ Fl. $\frac{4}{4}$ Solo $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p*

Htb.

Cl.

Bssn. 1.

(5) S. $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ re, très chère re Blan

S. 2 re, très chère re Blan

A. re, très chère re Blan

A. 2 re, très chère re Blan

39 $\frac{3}{2}$ Vln. I $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *p*

Vln. II niente *p* niente niente niente

Alt. niente

Vc.

Cb.

Fl. 44 5/4 4/4

Htb.

Cl.

Bssn

S. (10) 5/4 4/4

S. 2

A.

A. 2

T.

B.

che, à tra - vers les

mp

Vln. I 44 5/4 4/4

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

arco

mp

Timb. 44 5/4 4/4

Pos.

mp

49

Fl.

Htb.

Cl.

Bssn

49

Cor

(15)

Unies

S.

hauts et é - pais en - che - vè - tre - ments de ce camp,

Unies

A.

hauts et é - pais en - che - vè - tre - ments de ce camp,

T.

8 les hauts et é - pais en - che - vè - tre - ments de ce camp,

B.

les hauts et é - pais en - che - vè - tre - ments de ce camp,

49

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

49

Timb.

49

Pos.

p

p

p

p

p

V

V

V

59 **5**

Fl. *f* *mp* *f*

Htb. *mp* *f* *mp*

Cl. *f* *mp* *f*

Bssn

59

Cor *p*

Tpt.

(25)

S. *mf*

A. J'a - per -

T.

B.

59 **5**

Vln. I *sempre p* *cresc.* *mf*

Vln. II *sempre p* *cresc.* *mf*

Alt. *sempre p* *cresc.* *mf*

Vc. *pizz.* *mf*

Cb. *pizz.* *mf*

59

Timb. *p*

59

Pos.

64

Fl. *mp* *f* > *mp* 1.

Htb. *f* > *mp*

Cl. *mp* 1. *f* > *mp* *f* > *mp*

Bssn. *mf*

Cor. 64

S. (30)

A. *mf*
çois
J'a - per - çois

T. *mf*
J'a - per - çois

B. *mf*
J'a - per - çois

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Alt. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

Timb. 64

Pos. 64

69 6

Fl.

Htb.

Cl.

Bssn.

Cor.

T.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

Timb.

Pos.

Solo

mf

p

mf

p

p

p

p

(35)

J'a - per - çois un grand lac ge - lé,

69 6

69

69

74

Fl.

Htb.

Cl.

Bssn

Cor

(40)

T.

B.

74

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

74

Timb.

74

Pos.

mf *p* *f* *p* *rit.*

long et é - troit, aux ri - ves dé - nu - dées.

mf *p* *f* *p* *rit.*

mf *p* *f* *p* *rit.*

80 *a tempo* 7

Fl. *p* 1.

Htb.

Cl. *p* 1.

Bssn *p* 1.

Cor *p* *p*

T. (46)

B. *mf*

L'ho - ri - zon est bor - né par des fo - rêts de pin aux

80 *a tempo* 7

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Alt. *mp*

Vc. *mp* arco V

Cb. *mp* arco V

80

Timb.

80

Pos. *mp*

85 *poco rit.* *a tempo*

Fl.

Htb.

Cl.

Bssn

85 *Solo*
p

Cor

(51)

B.
bran - ches cou - ver - tes de gi - vre.

85 *poco rit.* *a tempo*

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

85

Timb.

85

Pos.

91 **8**

Fl. *p* *mf*

Htb. *p* *mf*

Cl. *mf*

Bssn *mf*

91

Cor *p* *mf*

Tpt. *mf*

(57) *mp* *ff*

S. *mp* *ff*

A. *mp* *ff*

T. *mp* *ff*

B. *mp* *ff*

Le spec-tacle est ma - - - gni - fi - que

91 **8**

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Alt. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Le spec-tacle est ma - - - gni - fi - que

91

Timb. *p*

Pos. *pp*

9

Fl. *ff*

Htb. *ff* *p*

Cl. *ff* *pp*

Bssn. *ff* *mp* Solo

Cor. *ff*

Tpt. *ff*

T. *f*
quand les ra - res ra - yons du so - leil font é -

B. *f*
quand les ra - res ra - yons du so - leil font é -

9

Vln. I *ff* *mp*

Vln. II *ff* *mp*

Alt. *ff* *mp* pizz.

Vc. *ff* *mp* pizz.

Cb. *ff* *mp*

Timb. *ff*

Pos. *ff*

103

Fl.

Bssn

103

Cor

S.

A.

T. (69)

B.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

p

mp

Le

tin - ce - ler les branches et le sol nei - geux.

tin - ce - ler les branches et le sol nei - geux.

p

p

p

p

p

(75)109 **10**

S. *p* *rit.*
 pa - - - y - sa - ge, gla - cé en ce mo - ment, est pro - fon - dé - ment

A. *mp* *p*
 Le pa - y - sa - ge, gla - cé en ce mo - ment, est pro - fon - dé - ment

T. *mp* *p*
 Le pa - y - sa - ge, gla - cé en ce mo - ment, est pro - fon - dé - ment

B. *mp* *p*
 Le pa - y - sa - ge, gla - cé en ce mo - ment, est pro - fon - dé - ment

10

Vln. I *mp* *rit.*
niente

Vln. II *pp* *mp*

Alt. *niente* *mp*

Vc. *arco* *mp*

Cb.

Pos. *p*

115 *a tempo*

Fl. *p*

Htb. *p*

Cl. *mp*

Bssn. *mp*

Cor. *mp*

S. *mf*
tri - ste. Ten - - - dres

A. *mf*
tri - ste. Ten - - - dres

T. *mf*
tri - ste. Ten - - - dres

B. *mf*
tri - ste. Ten - - - dres

115 *a tempo*

Vln. I *f mp niente p*

Vln. II *f mp pp p*

Alt. *f mp niente p*

Vc. *f mp niente*

Cb. *f arco*

Timb. *f*

Pos. *f*

122

Sop. Solo

(88)

Au dessus

Ma - rius Oh!

S.

bai - sers.

A.

bai - sers.

T.

bai - sers.

B.

bai - sers.

122

Vln. I

mp

Vln. II

mp

Alt.

mp

Vc.

mp

Cb.

122

Timb.

122

Pos.

p

mp

13

128

Fl.

Cl.

Bssn.

Solo

mp

Solo

mp

128

Cor

Solo

mp

128

Sop. Solo

Ma - rius

Nous nous ser - rons tous les qua - tre ré - u -

13

13

128

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

128

Timb.

128

Pos.

rit. *a tempo*

134 *mp* *p* *p* Solo *p*

Fl.

Cl.

Bssn.

Cor.

Tpt.

Sop. Solo

nis Dans u - ne mê - me pen - sé - e, u - ne mê - me ten - dres - se

rit. *a tempo*

134 *V* *V* *V* *V* *mp*

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

134

Timb.

134

Pos.

14

141 *poco rit.* *a tempo* *molto rit*

Fl. *p*

Htb. *p*

Cl. *p*

Bssn. *p*

Cor. *p*

Tpt. *p*

Sop. Solo 141 *Toi* (Respiration facultative) (a)

Vln. I 141 *poco rit.* *a tempo* *molto rit* *p*

Vln. II *p*

Alt. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Timb. 141 *p*

Pos. 141