

Université de Montréal

**L'utilisation de la percussion comme élément structurant
dans l'élaboration d'un langage musical**

par
Félix-Antoine Coutu

Faculté de Musique

Mémoire présenté à la Faculté de musique en vue de l'obtention du grade de
maîtrise en composition instrumentale

Août, 2016

© Félix-Antoine Coutu, 2016

Résumé

Ce mémoire expose le travail effectué durant mes deux années de maîtrise en composition instrumentale à l'Université de Montréal. J'y fais la présentation de cinq pièces ainsi qu'une analyse de chacune d'elles afin de démontrer ma démarche créatrice et mon langage musical.

Dans ces cinq pièces, j'ai souhaité approfondir l'écriture pour percussion afin de lui donner une place privilégiée à travers divers ensembles, passant de pièces vocales à une pièce pour quatuor de percussions, jusqu'à des pièces orchestrales. Par l'entremise de la percussion, j'ai mis de l'avant l'aspect rythmique de la musique avec l'utilisation de procédés rythmiques variés comme de la polyrythmie, de l'homorythmie, des changements de métrique, des jeux de pulsation, de la périodicité, etc.

Mots-clés : musique, composition, analyse musicale, rythme, percussion

Abstract

This master's thesis presents the work done during my two years of studies in instrumental composition at Université de Montréal. It introduces five pieces and an analysis of each one of them to demonstrate my creative process and my musical language.

In these five pieces, I wanted to deepen percussion writing to give it a privileged place through various ensembles, going from vocal pieces to a piece for percussions quartet, up to orchestral pieces. Through percussion, I put forward the rhythmic aspect of music with the use of varied rhythmic processes like polyrhythm, homorhythm, time signature changes, pulse games, accent games, periodicity, etc.

Keywords : music, composition, musical analysis, rhythm, percussion

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des tableaux.....	vii
Liste des figures.....	viii
Liste des annexes.....	xiii
Remerciements.....	xiv
Introduction.....	1
Chapitre 1 – Ma démarche et mon langage musical.....	2
1.1 Le rythme et la percussion dans mon cheminement.....	2
1.2 La percussion dans les ensembles utilisés.....	2
1.3 Développement rythmique.....	3
1.3.1 Influences.....	3
1.3.2 Le rôle du rythme.....	4
1.3.3 Les constructions rythmiques.....	6
1.3.4 Enchaînement entre les sections.....	8
1.4 Développement mélodique.....	10
1.4.1 Les modes et les gammes.....	11
1.4.2 L’imitation et le contrepoint.....	12
1.5 Développement harmonique.....	13
1.5.1 Procédés harmoniques.....	13
1.6 L’orchestration.....	16
1.7 La découverte de Claude Gauvreau.....	18
1.7.1 Compositeurs ayant mis en musique l’œuvre de Claude Gauvreau.....	19
1.7.2 Son influence sur ma musique.....	20
1.8 Composer pour la voix.....	20

1.8.1 Ma relation avec la littérature	20
1.8.2 Mise en musique des mots	21
Chapitre 2 – La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval	22
2.1 Schéma formel	23
2.2 Liens entre le texte et la musique.....	23
2.3 Rythme et percussion	25
2.4 Développement mélodique et motivique	28
2.5 Développement harmonique	28
Chapitre 3 – <i>Sinople</i>	30
3.1 Schéma formel	30
3.2 Développement mélodique et motivique	31
3.2.1 L’accompagnement.....	32
3.2.2 Le contrepoint.....	34
3.3 Rythme et percussion	35
3.4 Développement harmonique	39
3.5 L’orchestration	42
Chapitre 4 – <i>Machination</i>	45
4.1 Schéma formel	46
4.2 Développement rythmique.....	46
4.2.1 Les constructions rythmiques	49
4.3 Développement mélodique et harmonique	53
Chapitre 5 – En genre et en nombre.....	56
5.1 Schéma formel	57
5.2 Le prélude	58
5.2.1 Rythme et percussion.....	58
5.2.2 Développement mélodique	60
5.2.3 Développement harmonique.....	61
5.2.4 Orchestration.....	62
5.3 La fugue	63
5.3.1 Développement mélodique	63

5.3.2 Développement harmonique.....	66
5.3.3 Rythme et percussion.....	68
5.3.4 Orchestration.....	71
5.4 Points reliant le prélude et la fugue.....	72
Chapitre 6 – Berceuses en 4 cahiers Canada	74
6.1 I. Cahier jaune.....	74
6.1.1 Schéma formel	74
6.1.2 Lien entre le texte et la musique	74
6.1.3 Rythme et percussion.....	76
6.1.4 Développement mélodique	77
6.1.5 Développement harmonique	78
6.2 II. Cahier vert.....	79
6.2.1 Schéma formel	79
6.2.2 Lien entre le texte et la musique	80
6.2.3 Rythme et percussion.....	81
6.2.4 Développement mélodique	83
6.2.5 Développement harmonique.....	84
6.3 III. Cahier bleu.....	85
6.3.1 Schéma formel	85
6.3.2 Lien entre le texte et la musique	86
6.3.3 Rythme et percussion.....	86
6.3.4 Développement mélodique	87
6.3.5 Développement harmonique.....	89
6.4 IV. Cahier rouge.....	91
6.4.1 Schéma formel	91
6.4.2 Lien entre le texte et la musique	91
6.4.3 Rythme et percussion.....	93
6.4.4 Développement mélodique	94
6.4.5 Développement harmonique.....	96
Conclusion	100

Bibliographie..... 101

Liste des tableaux

Tableau I : <i>La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval</i> , schéma formel	23
Tableau II : <i>Sinople</i> , schéma formel.....	31
Tableau III : <i>Machination</i> , schéma formel.....	46
Tableau IV : <i>Machination</i> , modulations rythmiques.....	47
Tableau V : <i>Machination</i> , construction mélodique	55
Tableau VI : <i>En genre et en nombre</i> , schéma formel.....	57
Tableau VII : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune</i> , schéma formel	74
Tableau VIII : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert</i> , schéma formel.....	79
Tableau IX : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu</i> , schéma formel.....	85
Tableau X : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu</i> , accords et modes.....	90
Tableau XI : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge</i> , schéma formel.....	91
Tableau XII : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge</i> , gammes et modes	96

Liste des figures

Figure 1 : Lutoslawski, W., <i>Livre pour orchestre</i> , 1 ^{er} intermède.....	4
Figure 2 : Bach, J.S., <i>Clavier bien tempéré</i> , vol. 1, Prélude no.1, mes. 2 à 4.....	5
Figure 3 : Bach, J.S., <i>Clavier bien tempéré</i> , vol. 1, Prélude no.1, mes. 2 à 4.....	5
Figure 4 : Polyrythmie	6
Figure 5 : Polyrythmie en séquence.....	6
Figure 6 : Polyrythmie à deux niveaux	7
Figure 7 : Modulation rythmique.....	7
Figure 8 : <i>Sinople</i> , mes. 58-62	8
Figure 9 : <i>Sinople</i> , mes. 31-35	9
Figure 10 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune</i> , mes. 22-24	9
Figure 11 : <i>Machination</i> , mes. 136-141	10
Figure 12 : <i>Machination</i> , mes. 147-152.....	10
Figure 13 : L'intervalle de triton.....	11
Figure 14 : <i>Machination</i> , mes. 186-187.....	11
Figure 15 : Retrait de note.....	12
Figure 16 : Ajout de note	12
Figure 17 : Altération de note	12
Figure 18 : Debussy, C., <i>Reflets dans l'eau</i> , mes. 21.....	13
Figure 19 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu</i> , mes. 42-44.....	14
Figure 20 : <i>Machination</i> , mes. 75-80.....	15
Figure 21 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 26-31	15
Figure 22 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 41-44.....	16
Figure 23 : Stravinsky, I., <i>Trois pièces pour quatuor à cordes – I.</i> , mes. 12-16	17
Figure 24 : <i>Machination</i> , mes. 226-229.....	18
Figure 25 : <i>La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval</i> , mes. 70.....	24
Figure 26 : <i>La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval</i> , mes. 36-38.....	24
Figure 27 : <i>La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval</i> , mes. 57-59.....	25
Figure 28 : <i>La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval</i> , mes. 50-53.....	25

Figure 29 : <i>La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval</i> , mes. 1	26
Figure 30 : <i>La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval</i> , mes. 23	26
Figure 31 : <i>La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval</i> , mes. 14-15.....	27
Figure 32 : <i>La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval</i> , mes. 22-23.....	27
Figure 33 : <i>La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval</i> , motifs	28
Figure 34 : <i>La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval</i> , mes. 33-35.....	28
Figure 35 : <i>La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval</i> , mes. 20-22.....	29
Figure 36 : <i>Sinople</i> , cellules.....	31
Figure 37 : <i>Sinople</i> , motifs.....	32
Figure 38 : <i>Sinople</i> , mélodies.....	32
Figure 39 : <i>Sinople</i> , mes. 58-62	33
Figure 40 : <i>Sinople</i> , mes. 58-62	33
Figure 41 : <i>Sinople</i> , mes. 122-126	33
Figure 42 : <i>Sinople</i> , mes. 122-126	33
Figure 43 : <i>Sinople</i> , mes. 23-27	34
Figure 44 : <i>Sinople</i> , mes. 133-138	34
Figure 45 : <i>Sinople</i> , mes. 153-156	35
Figure 46 : <i>Sinople</i> , mes. 116-117	35
Figure 47 : <i>Sinople</i> , sous-section B ¹ , mes. 36-39.....	36
Figure 48 : <i>Sinople</i> , sous-section B ² , mes. 43-46.....	36
Figure 49 : <i>Sinople</i> , sous-section B ³ , mes. 48-50.....	36
Figure 50 : <i>Sinople</i> , comparaison des sous-sections B ³ et B ³	37
Figure 51 : <i>Sinople</i> , strates rythmiques, mes. 202-209	37
Figure 52 : <i>Sinople</i> , mes. 182-192	38
Figure 53 : <i>Sinople</i> , 3 contre 2, mes. 65-66	39
Figure 54 : <i>Sinople</i> , 2 contre 3, mes. 78-81	39
Figure 55 : <i>Sinople</i> , mes. 1-5	40
Figure 56 : <i>Sinople</i> , mes. 8-16	40
Figure 57 : <i>Sinople</i> , mes. 87-89	41
Figure 58 : <i>Sinople</i> , mes. 133-138	41
Figure 59 : <i>Sinople</i> , polymodalité.....	42

Figure 60 : <i>Sinople</i> , mes. 102.....	42
Figure 61 : <i>Sinople</i> , mes. 68-69	43
Figure 62 : <i>Sinople</i> , mes. 75-78	43
Figure 63 : <i>Sinople</i> , mes. 117-121	43
Figure 64 : <i>Machination</i> , mes. 57-59.....	48
Figure 65 : <i>Machination</i> , grille de tempo	49
Figure 66 : <i>Machination</i> , mes. 93-96.....	50
Figure 67 : <i>Machination</i> , mes. 101-104.....	51
Figure 68 : <i>Machination</i> , mes. 75-80.....	51
Figure 69 : <i>Machination</i> , mes. 171-176.....	52
Figure 70 : <i>Machination</i> , mes. 217-224.....	52
Figure 71 : <i>Machination</i> , mes. 153-157.....	53
Figure 72 : <i>Machination</i> , mes. 147-168.....	55
Figure 73 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 1-8.....	58
Figure 74 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 45	58
Figure 75 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 46-52.....	59
Figure 76 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 47-59	59
Figure 77 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 39-43	60
Figure 78 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 35-38.....	60
Figure 79 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 47-59	60
Figure 80 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 29-36.....	61
Figure 81 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 41-43	62
Figure 82 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 18-21	63
Figure 83 : <i>En genre et en nombre</i> , sujet et contresujet.....	64
Figure 84 : <i>En genre et en nombre</i> , motifs	64
Figure 85 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 122-125	64
Figure 86 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 174-176.....	64
Figure 87 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 114-125	65
Figure 88 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 130-139.....	66
Figure 89 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 80-85.....	67
Figure 90 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 115-121	68

Figure 91 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 180-186.....	68
Figure 92 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 143-148.....	69
Figure 93 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 130-139.....	69
Figure 94 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 178-186.....	70
Figure 95 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 174-176.....	71
Figure 96 : <i>En genre et en nombre</i> , mes. 106-110.....	71
Figure 97 : <i>En genre et en nombre</i> , relations mélodiques	72
Figure 98 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune</i> , mes. 22-23.....	75
Figure 99 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune</i> , mes. 29.....	75
Figure 100 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune</i> , mes. 32-33.....	76
Figure 101 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune</i> , mes. 36 à 38	76
Figure 102 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune</i> , mes. 11-12.....	77
Figure 103 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune</i> , mes. 25-27.....	77
Figure 104 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune</i> , mes. 2-7.....	77
Figure 105 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune</i> , comparaison mélodique	78
Figure 106 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune</i> , mes. 11	78
Figure 107 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune</i> , motifs	78
Figure 108 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune</i> , mes. 19-20.....	79
Figure 109 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert</i> , mes. 20-22.....	80
Figure 110 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert</i> , mes. 44	80
Figure 111 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert</i> , mes. 44	80
Figure 112 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert</i> , mes. 5-7	81
Figure 113 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert</i> , mes. 11-12.....	81
Figure 114 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert</i> , mes. 17-19	82
Figure 115 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert</i> , mes. 20-25.....	82
Figure 116 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert</i> , mes. 44	83
Figure 117 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert</i> , mes. 5-7	83
Figure 118 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert</i> , mes. 26-28.....	84
Figure 119 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert</i> , mes. 27-43.....	84
Figure 120 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert</i> , harmonie.....	85
Figure 121 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert</i> , densification harmonique.....	85

Figure 122 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert, ostinato</i>	85
Figure 123 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu, mes. 26-28</i>	86
Figure 124 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu, mes. 32-34</i>	86
Figure 125 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu, mes. 13-16</i>	87
Figure 126 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu, mes. 33-35</i>	87
Figure 127 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu, mes. 36-37</i>	87
Figure 128 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu, mes. 1-2 et 14-15</i>	88
Figure 129 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu, mes. 11-12</i>	88
Figure 130 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu, motif</i>	88
Figure 131 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu, mes. 47-49</i>	89
Figure 132 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu, mes. 8-12</i>	89
Figure 133 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu, mes. 26-28</i>	89
Figure 134 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge, mes. 19-22</i>	92
Figure 135 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge, mes. 27</i>	92
Figure 136 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge, mes. 32-33</i>	92
Figure 137 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge, mes. 60-66</i>	93
Figure 138 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge, mes.1</i>	93
Figure 139 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge, mes. 12-16</i>	94
Figure 140 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge, mes.72-73</i>	94
Figure 141 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – comparaison mélodique</i>	94
Figure 142 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune, mes. 2-7</i>	95
Figure 143 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge, mes. 17-19</i>	95
Figure 144 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge, ostinato</i>	96
Figure 145 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge, mes.1</i>	97
Figure 146 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge, mes. 3-5</i>	97
Figure 147 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge, mes. 10-12</i>	97
Figure 148 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge, mes. 22-24</i>	97
Figure 149 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge, mes. 25-26</i>	98
Figure 150 : <i>Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge, 40-48</i>	99

Liste des annexes

Annexe 1 : partitions

1. *La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval*, pour soprano, vibraphone et percussion.
2. *Sinople*, pour orchestre à vents
3. *Machination*, pour quatuor de percussions
4. *En genre et en nombre*, pour orchestre
5. *Berceuses en 4 cahiers Canada*, pour soprano et piano

Annexe 2 : CD audio

1. *La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval*, pour soprano, vibraphone et percussion.
2. *Sinople*, pour orchestre à vents
3. *Machination*, pour quatuor de percussions
4. *En genre et en nombre*, pour orchestre
5. *I. Cahier jaune – Berceuses en 4 cahiers Canada*, pour soprano et piano
6. *II. Cahier vert – Berceuses en 4 cahiers Canada*, pour soprano et piano
7. *III. Cahier bleu – Berceuses en 4 cahiers Canada*, pour soprano et piano
8. *IV. Cahier rouge – Berceuses en 4 cahiers Canada*, pour soprano et piano

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Denis Gougeon, pour les deux années où il m'a guidé et conseillé; je le remercie également pour sa passion contagieuse de la musique. Aussi, je souhaite remercier le professeur Alan Belkin pour les nombreuses connaissances qu'il m'a transmises tout au long de mes études à l'Université de Montréal ainsi que pour sa grande disponibilité.

Ensuite, je désire remercier tous ceux qui ont donné vie à ma musique en permettant sa diffusion : Jonathan Dagenais et l'OVNI, Julien Grégoire et l'Atelier de percussion de l'Université de Montréal, Véronique Lussier et l'OUM, les interprètes Pascale Brigitte Boilard, Léo Guiollot, Étienne Côté, Carl Matthieu Neher ainsi que tous les interprètes des ensembles ci-haut mentionnés.

Pour terminer, je souhaite remercier ma famille et mes amis pour leur appui qui m'a toujours été très précieux.

Introduction

Au delà de la mélodie ou de l'harmonie, le rythme occupe une place très importante dans la musique. C'est souvent l'aspect rythmique qui lui donne une cohérence puisqu'il est en charge de l'élan, de l'intérêt et du caractère. C'est selon moi une bonne maîtrise de cet aspect qui me fera évoluer en tant que compositeur.

Avec tout l'intérêt que je porte déjà pour le rythme et la percussion, durant ces deux années de maîtrise en composition j'ai souhaité approfondir davantage l'écriture de la percussion en mettant de l'avant l'aspect rythmique de la musique dans la création de mes pièces. L'objectif était alors d'écrire pour des ensembles contenant des instruments de percussion puisque c'est souvent l'instrumentation et/ou l'ensemble pour lequel j'écris qui déclenche les premiers balbutiements de ma création. En sachant que j'écris pour la percussion cela stimule mon imagination et module mon approche du rythme. Afin de renouveler cette approche, j'ai écrit cinq pièces comprenant des formations plutôt diversifiées : *La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval* (pour soprano, vibraphone et percussion), *Sinople* (pour orchestre à vents), *Machination* (pour quatuor de percussions), *En genre et en nombre* (pour orchestre) et *Berceuses en 4 cahiers Canada* (pour soprano et piano).

Ce mémoire expose donc le travail effectué durant ma maîtrise où j'y fais la présentation des cinq pièces énoncées ainsi qu'une analyse de chacune d'elles. Dans le premier chapitre, je fais part des principaux points constituant ma démarche créatrice et mon langage musical en faisant aussi mention de mes influences musicales. Puis, dans les chapitres suivants je propose une analyse plus détaillée de chacune des pièces présentées.

Chapitre 1 – Ma démarche et mon langage musical

Dans ce premier chapitre je ferai part de ma démarche créatrice et aborderai les éléments principaux qui définissent mon langage musical. Une analyse de chacune de mes pièces comprenant des exemples plus exhaustifs sera faite dans les chapitres suivants.

1.1 Le rythme et la percussion dans mon cheminement

Le rythme et la percussion ont toujours été des éléments importants dans mon développement musical. J'ai commencé à jouer de la batterie à l'âge de 10 ans. À mon école secondaire, mon professeur de musique m'enseignait les grands classiques du rock comme Led Zeppelin, Jimmy Hendricks ou The Beatles et j'étais le batteur de ma classe. Par la suite, s'est poursuivi mon étude de la batterie dans le programme *Technique en musique et chanson* du Cégep régional de Lanaudière à Joliette en approfondissant la musique jazz, pop et latine.

À mon entrée à l'Université de Montréal dans le programme d'écriture, je me suis imprégné de notions portant sur l'harmonie, le contrepoint ainsi que sur l'orchestration. À ce moment, l'univers de la percussion a pris un peu moins de place dans mon apprentissage. En fait, durant mes études au baccalauréat je sentais que l'écriture des instruments de percussion n'était qu'effleurée. C'est pour cette raison qu'à la maîtrise il y a eu cette volonté de jumeler mes connaissances acquises auparavant et ainsi approfondir l'écriture de la percussion en mettant de l'avant l'aspect rythmique de la musique dans la création de mes pièces.

1.2 La percussion dans les ensembles utilisés

Dans l'écriture d'une musique vocale, une première pièce a été écrite pour soprano, vibraphone et percussion intitulée *La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval*. C'est une instrumentation plutôt atypique dans le répertoire vocal. Cependant, ce que je trouvais intéressant dans cette formation c'était d'utiliser la voix comme un instrument de percussion, par exemple avec des notes staccatos et accentuées ou des notes tenues appuyées par le vibraphone et les crotales, le tout en créant un jeu rythmique entre les trois instrumentistes et sans donner, comme c'est souvent le cas, un rôle de soliste à la voix.

S'en suit une deuxième œuvre vocale, *Berceuses en 4 cahiers Canada*, un cycle de quatre courtes pièces pour soprano et piano dans lequel j'ai voulu donner au piano une écriture percussive, par des notes attaquées dans un registre grave qui rappellent un gong ou une grosse caisse, sinon par des « clusters » dans un registre aigu qui rappellent des cymbales ou des cloches. Encore une fois, dans cette pièce la voix est souvent utilisée à des fins percussives, que se soit par des onomatopées ou des sons et simplement dans le but d'ajouter une texture qui se mêle au piano.

Par la suite, dans l'idée de m'imprégner totalement de l'écriture pour la percussion, on retrouve *Machination*, une pièce pour quatuor de percussions comprenant un marimba, un vibraphone, un xylophone et autres percussions. Cette formation m'a inspiré une écriture très linéaire qui déroge un peu de mon style habituel. Toutefois, il y a longtemps que je voulais explorer ce type d'écriture qui permet tout un dialogue entre les différents instrumentistes et qui témoigne d'une certaine complexité au niveau de l'écriture rythmique.

Pour ce qui est de la musique orchestrale, *Sinople* est une pièce pour orchestre à vents nécessitant la présence de cinq percussionnistes, où je leur accorde une place très importante puisqu'une section de l'œuvre est consacrée exclusivement aux cinq percussionnistes, ce qui est encore une fois plutôt atypique alors que la percussion a généralement un rôle de soutien dans ce type de formation. Pour terminer, *En genre et en nombre* est une œuvre pour grand orchestre qui utilise cette fois une écriture très idiomatique pour la percussion, qui intervient alors pour ponctuer certains passages, soit pour l'annonce d'un sommet, les fins de phrases et les changements de sections.

1.3 Développement rythmique

1.3.1 Influences

Durant mes recherches afin d'enrichir et développer mon langage rythmique, j'ai été influencé par une multitude de sources tant musicales qu'extramusicales et provenant de différents horizons.

Avec mon bagage en batterie, j'ai eu l'habitude d'écrire une musique qui était souvent bien appuyée sur un tempo et plutôt contrôlée au niveau temporel. La projection de créer une

section musicale plus libre rythmiquement et sans tempo défini m'était alors un peu inconnue. C'est avec la découverte de l'auteur dramatique Claude Gauvreau, dont je parlerai un peu plus bas, que j'ai décidé d'élaborer un style d'écriture plus libre en me faisant aborder la musique d'une façon plus théâtrale. Du même coup, j'ai effleuré l'aspect de l'improvisation contrôlée qu'on peut voir par exemple dans l'œuvre « Livre pour orchestre » de Witold Lutoslawski avec des notes définies, une indication de temps en secondes et sans rythmes précis.

Figure 1 : Lutoslawski, W., *Livre pour orchestre*, 1^{er} intermède

Sinon, j'ai été influencé par les pulsations continues et la forte intensité qu'on retrouve dans la musique autochtone *Northern Contemporary powwow drum group*, tout spécialement par celle du groupe de musique atikamekw *Black Bear Singers* provenant d'une réserve amérindienne près de Saint-Michel-des-Saints où j'ai grandi. Aussi, par la découverte du *txalaparta*, un instrument de musique basque qui se joue à deux, j'ai découvert une musique qui transmet l'aspect d'un jeu basé sur l'échange entre deux instrumentistes qui laisse place à une grande complicité.

À la recherche d'une complexité et d'une rigueur rythmique, j'ai sans aucun doute été influencé par György Ligeti et ses études pour piano, puis par l'écriture orchestrale d'Igor Stravinsky.

1.3.2 Le rôle du rythme

La construction rythmique est d'une importance capitale lorsqu'on parle de soutenir l'écoute dans une pièce et donc de trouver un bon équilibre entre l'attente et la surprise. Quand je cherche à créer une attente, il est primordial d'empêcher des arythmies causées soit par un vide ou par l'ajout d'un rythme incohérent. Un vide sera souvent créé par un arrêt soudain à un endroit où il n'y devrait pas y en avoir. Un exemple très simple serait d'enlever la deuxième

double croche de la quatrième mesure du Prélude no.1 de J.S. Bach dans le Clavier bien tempéré, volume 1.



Figure 2 : Bach, J.S., *Clavier bien tempéré*, vol. 1, Prélude no.1, mes. 2 à 4

En plus d'arriver sur un accord de premier degré à l'état fondamental, l'arrêt brusque du mouvement en doubles croches nous donne l'impression d'une cadence finale.

À l'inverse, une arhythmie causée par l'ajout d'un rythme incohérent peut être due par l'utilisation d'un motif rythmique éphémère, qui ne serait utilisé qu'à un seul endroit et ailleurs qu'à un sommet ou qu'à la fin d'une section importante. Par exemple, si on prend la même mesure de l'exemple précédent et qu'au lieu d'y enlever une note on y ajoute un motif en triple croche sur le deuxième temps.



Figure 3 : Bach, J.S., *Clavier bien tempéré*, vol. 1, Prélude no.1, mes. 2 à 4

Utilisé qu'à cet endroit, ce nouveau motif sera perçu comme une arhythmie puisqu'il crée une nouvelle attente chez l'auditeur qui cherchera à réentendre ce motif.

Bien entendu, quand je veux plutôt créer un effet de surprise, je dois alors créer un contraste entre le matériau rythmique déjà entendu et celui qui suivra, justement en insérant de nouveaux motifs ou en arrivant à un arrêt rythmique important. Aussi, l'insertion de nouveaux motifs explique généralement un changement au niveau formel, par exemple un changement de section (voir point 1.3.4 – Figure 9).

1.3.3 Les constructions rythmiques

Je me sers beaucoup de l'aspect rythmique de la musique afin de créer une diversité entre les différentes sections de mes pièces. Celles-ci peuvent être plus ou moins contrastantes par la construction de leurs matériaux rythmiques. À cette fin, j'ai exploré plusieurs types de constructions rythmiques. D'abord, il y a l'écriture par l'utilisation de motifs, dont j'ai déjà fait mention, qui jouent un très grand rôle dans la construction générale de mes pièces et qui m'inspirent fréquemment une écriture de type contrapuntique.

Ensuite, la polyrythmie est une façon de travailler le rythme que j'aime beaucoup. Ce procédé est souvent une façon très simple qui permet de brouiller le rythme mis en place et comme c'est un procédé facilement perceptible, je m'en sers pour guider l'auditeur dans son écoute. Habituellement, j'utilise la polyrythmie de trois façons. La première est simplement d'utiliser deux voix qui fonctionnent en polyrythmie, par exemple un 2 contre 3 ou un 3 contre 4.



Figure 4 : Polyrythmie

La deuxième façon dont j'utilise la polyrythmie fonctionne plutôt dans une séquence à plus grande échelle. Par exemple, la première voix pourrait contenir un motif de quatre notes à valeur rythmique égale en noires alors que la deuxième voix pourrait contenir trois notes de la même valeur rythmique que la première voix. La séquence complète serait alors de douze noires. Dans cet exemple, il est important de remarquer que la polyrythmie se fait entendre avant tout par la hauteur des notes puisque chaque subdivision de la polyrythmie est entendue simultanément dans les deux voix, ce qui fait entendre un 3 contre 4 figuré par les flèches dans l'exemple suivant.



Figure 5 : Polyrythmie en séquence

Une troisième façon d'employer la polyrythmie est de combiner les deux procédés précédents afin de créer un jeu de rythmes plus complexe, ce qui donne une polyrythmie à deux niveaux.

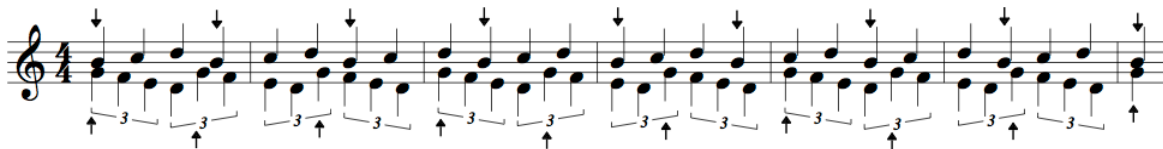


Figure 6 : Polyrythmie à deux niveaux

Dans ce dernier exemple, on aperçoit d'abord une polyrythmie de 2 contre 3 entre le rythme en noires et celui en triolet de noires, puis on peut remarquer une autre forme de polyrythmie qui fonctionne en séquence. La voix supérieure est construite sur une séquence de trois notes en noires alors que la voix inférieure est sur une séquence de quatre notes en triolet de noires, ce qui forme une polyrythmie de 8 contre 9 qui constitue une longue séquence de 24 temps.

À l'inverse de la polyrythmie, je me suis également penché sur l'écriture homorythmique. C'est pour moi un procédé qui apporte beaucoup de force et d'affirmation dans le discours musical. Je l'utilise souvent dans un tutti, pour amener de la puissance, pour appuyer une ligne mélodique et pour amener un contraste à une écriture plus contrapuntique.

J'ai toujours accordé beaucoup d'importance à la pulsation dans ma musique, grâce à mon bagage musical acquis antérieurement. La pulsation permet de garder une rythmique stable et ainsi créer une attente chez l'auditeur, de sorte que son attention sera vite attirée sur un autre aspect de la musique. Par contre il est possible d'aller jouer avec cette attente en venant modifier la pulsation. Par exemple, dans un type d'écriture linéaire où la pulsation est mise de l'avant, je peux venir altérer celle-ci avec de la polyrythmie et des modulations rythmiques. Dans ces dernières, la pulsation établie avant la modulation sera remplacée par une nouvelle pulsation à un tempo différent.



Figure 7 : Modulation rythmique

De façon plus drastique, je vais complètement supprimer la pulsation en créant des passages avec une absence de tempo. Dans ces passages, le but est souvent d’être plongé dans une musique plus texturale et qui donne à l’interprète beaucoup de latitude dans son interprétation.

Une des constructions rythmiques fréquemment utilisées pour créer une musique à caractère sautillant et dansant est celle qui utilise un motif en balancier souvent marqué par la basse sur les temps forts. Puis, à cette basse, j’ajoute un accompagnement qui marque les contretemps. On voit notamment ce type d’écriture lorsqu’un guitariste s’accompagne seul, puis dans la musique populaire et jazz.

The image shows a musical score for six instruments: Bsn. I/II, Cl. Eb, Cl. I, Cl. II, Cl. III, and Cl. B. The score is in 4/4 time and consists of six measures. The first four measures are marked with a piano (p) dynamic, and the final measure is marked with a forte (f) dynamic. The music features a rhythmic pattern of eighth notes on strong beats and sixteenth notes on weak beats, creating a bouncy, dance-like feel. The bass line is particularly prominent, marking the strong beats.

Figure 8 : *Sinople*, mes. 58-62

1.3.4 Enchaînement entre les sections

Outre les types de constructions rythmiques utilisées dans chacune des sections, l’enchaînement entre deux sections juxtaposées peut être fait de plusieurs façons et à des degrés de contraste plus ou moins importants. Les trois types d’enchaînements employés dans mes pièces sont : la rupture rythmique, l’enchaînement direct et la transition.

La rupture est simplement de créer un arrêt rythmique important qui sépare la première section de la suivante. Cet arrêt permet à l’auditeur de ressentir une finalité par rapport à ce qu’il vient d’entendre et le prépare en quelque sorte à l’écoute de nouveau matériel musical.

Dans l'exemple suivant, la rupture arrive à la mesure 33 avec les coups à la percussion et signe la fin de la section.

The musical score for Figure 9 shows measures 31-35. It features four staves: Timp., Perc., Clav., and Pno. The percussion section includes bongos, tom-tom, and caisse claire. Dynamics range from *fp* to *f*. The piano part has a complex rhythmic pattern with a fermata at the end.

Figure 9 : *Sinople*, mes. 31-35

L'enchaînement direct est un moyen beaucoup plus radical de juxtaposer deux sections, en ce sens où les matériaux rythmiques de la deuxième section ne sont pas préparés dans la première section. Ce procédé me permet alors de créer un effet de surprise dans mes pièces. Dans l'exemple suivant, un changement de section arrive à la mesure 24 où on peut remarquer un style d'écriture sautillant et bien pulsé comparativement à la section précédente qui est dans un style beaucoup plus déconstruit rythmiquement.

The musical score for Figure 10 shows measures 22-24. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "la sou-ris court sur le ba-teau Ih". Dynamics range from *mf* to *f*. The piano part has a complex rhythmic pattern with a fermata at the end.

Figure 10 : *Berceuses en 4 cahiers Canada* – I. Cahier jaune, mes. 22-24

Finalement, la transition est une façon de lier deux sections de manière généralement plus subtile, qui donne à l'auditeur l'impression d'un flot continu. Afin de créer cette subtilité, l'insertion des matériaux de la deuxième section doit se faire graduellement dans la première section et plus cette insertion est graduelle, plus l'arrivée de la deuxième section sera imperceptible. Dans les deux exemples suivants, la transition est effectuée par l'insertion graduelle des triolets et par la diminution progressive de l'ambitus des instruments.

Figure 11 : *Machination*, mes. 136-141

Figure 12 : *Machination*, mes. 147-152

1.4 Développement mélodique

Dans la conception de mes pièces, la construction d'un trait mélodique est souvent à l'origine d'un premier jet musical et de l'harmonie qui en découle. Mon langage musical est principalement conçu sur une musique polaire et s'appuyant majoritairement sur des gammes et des modes.

1.4.1 Les modes et les gammes

Un des modes qui prédomine mon langage est le mode octatonique $\frac{1}{2}$ ton – ton ou ton – $\frac{1}{2}$ ton. Par l'utilisation de ce mode, l'intervalle de triton est beaucoup exploité ce qui le rend plus familier à l'écoute que dans un contexte de musique tonale. Par exemple, on retrouve dans le mode octatonique quatre tritons possibles comparativement à la gamme majeure où on en retrouve qu'un et à la gamme mineure mélodique et harmonique où il y en a deux possibles.

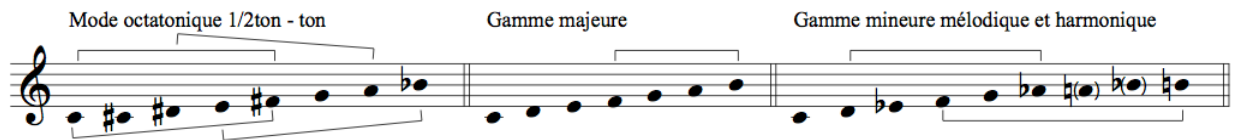


Figure 13 : L'intervalle de triton

En coupant l'octave en deux parties égales, la symétrie de l'intervalle de triton offre beaucoup de possibilités, notamment en l'utilisant comme pivot pour moduler, il donne aussi accès à une multitude d'accords diminués ainsi qu'à la gamme par ton.

Une autre gamme qui revient à plusieurs reprises dans mes pièces est la gamme chromatique. Selon moi, l'avantage de cette gamme est de rendre accessible les douze notes de l'octave à valeur égale. Dans l'absolu, on se retrouve dans un système démontrant une absence de hiérarchie entre les différentes notes. Au niveau mélodique, je me sers de la gamme chromatique afin de créer des tensions. L'extrait suivant démontre un moment dans la pièce *Machination* où le mouvement devient de plus en plus chromatique.



Figure 14 : *Machination*, mes. 186-187

Il arrive souvent que les gammes et modes que j'utilise soient modifiés par le retrait de certaines notes, par l'ajout de notes, ou par l'altération de notes. Par ces utilisations je peux créer de nouveaux modes et gammes, jusqu'à camoufler leur vraie nature. Ceci me permet également de créer des lignes mélodiques intéressantes avec un caractère plus personnel.

Il y a un bon exemple d'un retrait de notes dans *Machination* avec le mode utilisé au début de la pièce. On peut apercevoir le mode octatonique ton – ½ton sur *Si♭*, toutefois avec l'omission des notes *Mi♭* et *La*. Ce nouveau mode garde les caractéristiques générales du mode octatonique tel la symétrie : ton – ½ton – 3rce min – ton – ½ton – 3rce min.

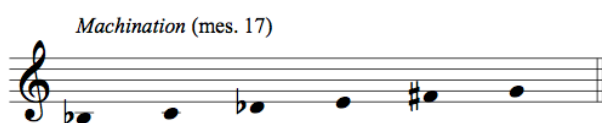


Figure 15 : Retrait de note

Par l'ajout de notes, On peut apporter un caractère plus tendu à une gamme ou un mode, par exemple, avec l'usage de chromatisme. Ainsi, dans la pièce *Sinople* à la mesure 64 on peut remarquer l'ajout d'un *7♭* à la gamme mineure harmonique.



Figure 16 : Ajout de note

L'altération d'une note d'un mode ou d'une gamme peut apporter un caractère très particulier à une mélodie de sorte à la rendre un peu instable à l'oreille, surtout s'il combine des sonorités majeures et mineures. L'exemple suivant de *Sinople* démontre l'altération de la note *Fa♯* par *Fa♮* du mode de *Ré♭* octatonique.



Figure 17 : Altération de note

1.4.2 L'imitation et le contrepoint

Un concept qui rejoint autant l'aspect mélodique que rythmique de ma musique est celui de l'imitation, que j'utilise en abondance pour permettre une interaction entre les

instrumentistes, en exploitant les différences timbrales des instruments et aussi pour sa qualité à être facilement perceptible par l'auditeur, comme avec le canon par exemple. Encore une fois, c'est généralement par l'utilisation de motifs que cette imitation sera créée. Ce concept génère une vision plutôt contrapuntique qui est bien ancrée dans ma musique, ce qui m'a sans doute incité à composer la fugue orchestrale figurant dans *En genre et en nombre*.

Ce que j'aime particulièrement de l'écriture contrapuntique c'est qu'elle amène à soigner d'avantage les lignes mélodiques; notamment les voix internes qui, dans une écriture plutôt harmonique, sont quelques fois traitées avec moins de finesse.

1.5 Développement harmonique

Bien que souvent générée par des motifs mélodiques, ma musique est construite sur une structure harmonique diversifiée. Parfois par des harmonies simples formées d'accords de triades majeures, mineures, augmentées ou diminuées, parfois plus denses et formées d'accords contenant multiples dissonances et extensions. On y retrouve un style d'harmonie modale, chromatique, polymodale et quelques fois romantique.

1.5.1 Procédés harmoniques

Un type d'harmonie que j'ai utilisé à quelques reprises dans mes pièces est l'enchaînement d'accords parallèles, que j'emploie principalement de deux façons. D'abord, le parallélisme peut être utilisé en répétant un motif sur différentes notes et en gardant sa symétrie. Ensuite, le parallélisme peut être utilisé en transposant un accord tout en respectant sa structure et sa couleur. Plusieurs compositeurs tels Claude Debussy et Maurice Ravel ont utilisés ce procédé.



Figure 18 : Debussy, C., *Reflets dans l'eau*, mes. 21

L'enchaînement d'accords parallèles m'amène à parler de doublures qui sont souvent utilisées dans mon langage musical, notamment les doublures de quintes justes et de secondes majeures. L'utilisation de la doublure à la quinte sera généralement utilisée pour appuyer une mélodie et la mettre de l'avant, sinon pour renforcer une basse. Le fait que la quinte soit l'harmonique 2 du spectre harmonique nous donne parfois l'impression que cette doublure est naturelle et nous devient quasi imperceptible. Cependant, en enlevant cette quinte on y remarquerait probablement un vide laissé par son absence. Pour ce qui est de la doublure à la seconde majeure, je l'utilise pour apporter une dissonance : en créant des frottements dans une mélodie ou dans des harmonies pour créer des « clusters ».

Là où je m'inspire un peu du langage jazz dans ma musique, c'est lorsque j'utilise un changement d'accord qui engendre un changement de modalité. Par exemple, dans un standard jazz un accord peut générer plusieurs possibilités de modes. Ainsi, chaque changement d'accord peut amener un changement de mode ou une transposition du mode. Même si dans ma musique on n'y retrouve pas forcément une sonorité jazz, on peut remarquer ce type d'écriture dans l'extrait suivant.

Figure 19 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu*, mes. 42-44

À la mesure 42 on peut voir le mode de *Lab* lydien dominant sur un accord de *Lab* majeur, ensuite la mesure 43 laisse place au mode de *La* lydien sur un accord de *La* majeur et *Fa#* mineur, puis la mesure 44 laisse place au mode de *Mi* lydien sur un accord de *Mi* majeur.

Un des procédés que j'ai aussi utilisé dans plusieurs des pièces de ma maîtrise est la polymodalité. Ce procédé consiste à avoir deux éléments musicaux ou plus qui sont joués simultanément et qui utilisent des modes différents les uns des autres. J'utilise souvent la polymodalité en séparant les éléments dans des registres différents de sorte à créer des sonorités moins dissonantes qui donnent plutôt l'impression de l'expansion du spectre. Dans

l'exemple suivant, la polymodalité arrive à la lettre E entre le xylophone et le marimba sur un mode à cinq notes comprenant *La, Sib, Do, Mib* et *Fa*, puis le vibraphone sur un mode à six notes comprenant *Sib, Do, Réb, Mi, Fa#* et *Sol*. On peut remarquer que leurs seules notes communes sont le *Sib* et le *Do*.

Figure 20 : *Machination*, mes. 75-80

Le fait d'utiliser beaucoup de chromatismes mélodiques m'amène aussi à utiliser une harmonie chromatique, qui est souvent produite par des enchaînements d'accords dans lesquels une ou plusieurs voix procèdent par mouvements chromatiques. J'utilise ce type d'harmonie afin de créer des passages avec une forte instabilité harmonique, ou des passages où on ne retrouve plus véritablement de polarité. L'harmonie chromatique m'est alors utile lorsque je souhaite ajouter une tension à une phrase ou une section, afin de les rendre plus expressives. L'exemple suivant démontre un passage où l'harmonie chromatique crée une absence de polarité.

Figure 21 : *En genre et en nombre*, mes. 26-31

1.6 L'orchestration

L'orchestration comprend plusieurs notions de la musique notamment le timbre, la tessiture, la résonance, le rythme, etc. Dans l'orchestration il est également question d'orchestrer les nuances en ajoutant ou en enlevant des instruments afin de rendre plus efficace les fluctuations de nuances désirées. Puis, lorsqu'on écrit une mélodie on doit se demander par quel instrument elle sera jouée, à quel registre, si elle sera doublée à d'autres instruments et à quel intervalle cette doublure sera faite (unisson, octave, quinte, etc.).

Une notion orchestrale que je trouve plus qu'importante de maîtriser c'est la résonance puisqu'une orchestration sans résonance sera souvent perçue comme étant sèche et sans caractère. Parfois, sans nécessairement faire jouer une note soutenue on peut seulement amener la résonance par une percussion qu'on laisse vibrer comme une cymbale ou un gong. Dans l'exemple suivant, c'est une note marquée par un gong qui fait entendre une longue résonance.

The image displays a musical score for measures 41-44 of the piece 'En genre et en nombre'. The score is arranged in a multi-staff format. At the top, the Timpani (Timb.) and Percussion (Perc.) parts are shown. The Percussion part includes a gong (L.v.) with a long resonance. Below this, a tempo marking indicates a quarter note equals 144 (♩ = 144) with the instruction 'non div.'. The string parts are divided into Violins I (VI. I), Violins II (VI. II), Viola (VI. A.), Violoncelle (Vc.), and Contrabasse (Cb.). The string parts are marked with dynamics like *ff* and *non div.*. The score is written in 2/4 time and features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figure 22 : *En genre et en nombre*, mes. 41-44

Dans mes œuvres on retrouve principalement trois types de constructions orchestrales : L'écriture par plans, par strates et l'homorythmie. Dans le cas d'une écriture par plans, on peut

distinguer les différents plans par leurs rôles rythmiques. Par exemple, une mélodie accompagnée comprendra normalement trois plans : La ligne mélodique, la ligne de basse et l'accompagnement. Dans ce type d'orchestration il est plutôt rare d'y voir plus de quatre plans puisqu'au delà de ce nombre, il devient difficile de distinguer les différents plans et l'orchestration devient moins limpide.

L'écriture par strates est plutôt associée à une écriture plus pointilliste où l'intervention de chacune des strates est généralement construite d'une séquence rythmique et d'un timbre caractéristique qui diffère les unes des autres. Igor Stravinsky a notamment utilisé ce type d'écriture tout comme plusieurs compositeurs de musique de film. L'exemple suivant nous montre la superposition de quatre strates qui figure dans I. – *Trois pièces pour quatuor à cordes* de Igor Stravinsky.

Figure 23 : Stravinsky, I., *Trois pièces pour quatuor à cordes* – I., mes. 12-16

Dans l'écriture orchestrale homorythmique, le travail d'orchestration se fait beaucoup dans la tessiture, les doublures et la densité. Il devient aussi primordial d'orchestrer les nuances. On pourrait d'ailleurs considérer l'écriture homorythmique comme étant un seul plan orchestral.

Sinon, une technique d'orchestration que j'ai explorée est l'orchestration d'une seule ligne mélodique répartie sur plusieurs instruments. Cette technique permet, entre autre, un travail sur le timbre d'une mélodie, mais permet également un travail panoramique d'une ligne mélodique. Elle démontre aussi une interaction entre les instrumentistes qui se rapproche beaucoup d'un jeu d'imitation, mais que je qualifierais plutôt d'un jeu à relais.

The image shows a musical score for four instruments: Xyl., Mrb., Vib., and T.b. Gong. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The first measure is marked with a 'W' in a box and the number '226'. The first three measures are in 4/4 time, and the fourth measure is in 3/4 time. The score includes dynamic markings like 'f' and 'f' and various musical notations such as accents, slurs, and triplets.

Figure 24 : *Machination*, mes. 226-229

1.7 La découverte de Claude Gauvreau

Dans ma recherche d'un texte à mettre en musique, j'ai découvert le poète et dramaturge Claude Gauvreau (1925-1971), signataire du manifeste *Refus global* et faisant partie du mouvement automatiste, mouvement québécois fortement inspiré du courant surréaliste. Gauvreau définit lui même son art comme étant une poésie reposant sur l'image non figurative qui exprime une réalité singulière concrète.

Il m'a complètement émerveillé par son écriture imprévisible. Les phrases construites dans ses textes sont souvent très éclectiques, mélangeant onomatopées, langage inventé et mots usuels. Il est d'ailleurs le créateur d'un langage qu'il nommera l'Exploréen, qu'il définit comme un langage qui enrichit la langue et qui témoigne d'une liberté d'expression. Il reste néanmoins qu'en lisant ses textes on reçoit de ses mots une appréciation ou un choc par leur charge émotive et expressive. Aussi, son écriture démontre une grande musicalité avec beaucoup de rythme et on s'en aperçoit dès qu'on récite ses textes à voix haute, surtout dans son langage Exploréen parsemé de consonnes non voisées¹ qui donnent un aspect très percussif aux mots. Par exemple avec les sonorités de K, P, B, D, T, CH, GU, R et en

¹ Consonne caractérisée par le voisement. Voisement : Vibration des cordes vocales dans la réalisation d'un phonème (*Le petit Larousse illustré*, 2004).

construisant des mots comme kalimullac, dassidric, druplonblan, gré gladi fogr  galli, figurant dans le texte *Jacques Dulume* du recueil de poésie étal Mixte.

1.7.1 Compositeurs ayant mis en musique l'œuvre de Claude Gauvreau

Lors de mes recherches j'ai été étonné de constater que, dans le milieu de la musique contemporaine, peu de compositeurs ont entrepris de mettre l'œuvre de Claude Gauvreau en musique, probablement d  au fait qu'on retrouve déjà une grande musicalité dans ses textes. D'abord, Pierre Mercure devait mettre en musique le livret de l'opéra *Le Vampire et la nymphomane* en 1949 pour finalement laisser tomber suite à une polémique dans *Le Petit Journal* concernant le contenu du livret. Ce n'est qu'en 1996 que le compositeur Serge Provost mettra ce livret en musique créé par la compagnie Chants Libres.

Walter Boudreau est entré dans l'univers de Claude Gauvreau à la demande de Lorraine Pintal, metteuse en scène, pour composer la musique de la pièce de Claude Gauvreau *L'Asile de la pureté* présenté au Théâtre du Nouveau Monde (TNM) en 2004. Par la suite, Alain Lefèvre lui demande une version pour piano de la *Valse de l'asile* et Boudreau lui compose finalement le *Concerto de l'asile* créé en 2013 par l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM), un concerto pour piano en trois mouvements. Boudreau récidive avec un concert de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) en 2015, accompagné du compositeur et chef de ch eur André Pappathomas et son ch eur Mruta Mertsis, du comédien François Papineau ainsi que des pianistes Alain Lefèvre et Matthieu Fortin pour un concert intitulé *Une soirée à l'asile*. Outre ce dernier concert célébrant le poète et dramaturge Claude Gauvreau, André Pappathomas explore l'œuvre de Gauvreau dans le concert * tal mixte et autres contres* présenté en 2013 en collaboration avec Montréal Nouvelle Musique, ainsi que dans le concert *Poème de détention et quelques « contres »* dans lequel la violoncelliste Rachel Burman a également sa part de composition. Mentionnons que les compositeurs Christopher Butterfield et Jean Lesage ont tous deux mis en musique le texte de Claude Gauvreau *Jappements à la lune* et Maurice-Gaston Du Berger, détenteur d'une maîtrise en composition en 2011, a mis en musique les textes * tats Limites* et *Cantate de l'éther*.

1.7.2 Son influence sur ma musique

Claude Gauvreau a probablement été la personne qui m'a le plus influencé dans les deux dernières années. La lecture de ses textes aux formes et aux mots éclatés m'a fait grandir comme compositeur et m'a amené à écrire une musique elle aussi plus éclatée, notamment en ouvrant les barrières du rythme et des formes. Ainsi, je me suis laissé transporter par cette poésie que j'ai voulu mettre en musique avec *La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval*. C'est aussi grâce à Claude Gauvreau que j'ai eu l'idée de mettre en musique les textes loufoques formant le cycle *Berceuses en 4 cahiers Canada* (voir chapitre 6), qui est d'ailleurs un peu dans la même vaine que *La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval*.

1.8 Composer pour la voix

1.8.1 Ma relation avec la littérature

J'aime bien dire que j'ai une drôle de relation avec la littérature. Lorsque je lis un texte, je suis d'abord captivé par la sonorité des mots et par la musique que ses mots produisent à mes oreilles. J'ai donc une compréhension sonore avant d'avoir une compréhension de l'histoire qui est racontée dans le texte. Ce phénomène est aussi transposé lorsque j'écoute une pièce vocale alors que je suis avant tout captivé par le caractère musical de la pièce, notamment les mélodies, l'harmonie et le rythme.

Ce n'est donc pas étonnant que mon intérêt soit porté sur un style littéraire qui joue de prime abord avec les sonorités et qui renferme une connotation plus musicale. J'ai d'ailleurs toujours bien apprécié faire la lecture des textes de Marc Favreau et de son personnage de Sol. Puis, avec la découverte de Claude Gauvreau j'ai été servi, non seulement par l'aspect musical de son écriture, mais aussi parce que sa plume est caractérisée par une écriture du moment présent, spontanée. Elle provoque une émotion au moment de sa lecture sans nécessiter une grande dose d'attention pour l'apprécier.

1.8.2 Mise en musique des mots

Les textes que j'ai mis en musique durant la maîtrise ont une folie d'écriture qui déforment parfois les paramètres de la linguistique et dans lesquels chacun est libre de tirer sa propre interprétation. Afin d'aider l'auditeur et l'interprète à se créer des repères, il a fallu que la musique dégage une émotion et une intention sans avoir besoin de comprendre le texte. Selon moi, tout comme lorsque j'écoute une œuvre vocale dans une langue qui m'est étrangère, je peux toutefois en apprécier le sens global et ressentir une émotion par son caractère musical et son interprétation.

J'ai voulu aborder la musique par une approche théâtrale dans l'interprétation du texte, d'abord par l'influence de Claude Gauvreau, mais aussi pour créer un lien avec le style opératique. J'ai ajouté à certains endroits des caractères d'interprétation au dessus des mots pour guider l'interprète afin qu'il connaisse l'intention désirée pour l'interprétation du texte et de la musique. Ainsi, l'insertion de passages à tempos indéterminés apporte une certaine souplesse à l'interprétation des mots qui ne sont donc pas astreints à des rythmes précis. À de rares endroits j'ai inséré de courts passages où le texte est parlé. Comparativement au texte chanté qui jette l'auditeur dans un autre espace temporel par son débit de parole souvent plus lent, le texte parlé apporte un côté beaucoup plus intime, comme si l'interprète s'adressait personnellement à l'auditeur dans le moment présent.

Chapitre 2 – La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval

Écrite pour un trio : Soprano, vibraphone et percussion, *La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval* ci-après *La mayonnaise*, est un texte de Claude Gauvreau figurant dans la série de textes dramatiques *Les Entrailles*. J'ai écrit cette pièce pour le récital de fin de baccalauréat de Pascale Brigitte Boilard présenté le 1 mai 2015. Elle était accompagnée de Étienne Côté au vibraphone ainsi que de Léo Guiollot aux percussions.

J'ai vu dans de le texte *La mayonnaise* un côté clownesque avec beaucoup de folie et j'ai voulu explorer dans cette pièce l'aspect du jeu et l'effet de surprise.

2.1 Schéma formel

Sections	Sous-sections	Commentaires	Mesures
Introduction		Absence de tempo ; rythme libre ; la voix dicte le rythme	1
A		Un tempo fixe s'installe ; accompagnement au vibrapone ; bien pulsé	2 – 22
B		Absence de tempo ; rythme libre ; improvisation contrôlée	23
Transition		Transition vers une stabilité rythmique	24 – 27
A'		Reprise du style d'accompagnement de la section A ; tempo fixe et rythme bien marqué ; lignes vocales conjointes et ascendantes ; arrivée à un sommet important	28 – 38
Réintroduction		Absence de tempo ; rythme libre ; la voix dicte le rythme	39
A''	A'' ¹	Stabilité rythmique ; tempo pratiquement deux fois plus lent que celui de la section A ; retour au tempo de A	40 – 50
	A'' ²	Ajout d'un contrechant au vibrapone qui mène vers le sommet final ; la place de la percussion se densifie ; la mélodie de la voix procède en mouvement ascendant afin d'amener le sommet final	51 – 64
Coda		Sommet final ; notes tenues à la voix ; mouvements en doubles croches au vibrapone	64 – 70

Tableau I : *La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval*, schéma formel

2.2 Liens entre le texte et la musique

La répétition abondante de l'onomatopée « Yum » au début du texte lui donne un poids considérable, de telle sorte qu'après avoir terminé la première lecture de ce texte j'avais encore l'onomatopée qui résonnait dans ma tête. J'ai donc voulu recréer ce souvenir en l'insérant à plusieurs endroits d'un bout à l'autre de la pièce, soit aux mesures 1, 5, 6, 9, 10, 23, 52, 53 et 69. D'ailleurs, c'est à la mesure 69 sur un « Yum » exclamé simultanément par les trois musiciens que le coup final de la pièce est donné. Pour moi ce dernier geste musical fait référence au terme « Rideau » qui est indiqué à la toute fin du texte *La mayonnaise*, tout comme dans les autres textes constituant *Les Entrailles*.

Figure 25 : *La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval*, mes. 70

En lisant certains mots du texte *La mayonnaise* comme « Un tambour major de fanfare », « Cri » et « Agazzi afraguizas monteto », qui m'évoquaient des images claires dans ma tête, j'ai voulu représenter ces images en les exprimant musicalement. Par exemple, j'ai accompagné « Un tambour major de fanfare » par la caisse claire qui donne une allure de fanfare à ce passage.

Figure 26 : *La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval*, mes. 36-38

Dans le même sens, j'ai employé le mot « Cri » comme pour imiter le cri d'une personne en colère (mes. 38), puis avec les mots « Agazzi afraguizas monteto », qui me faisait drôlement penser à la récitation d'une formule magique, j'ai voulu que ça se reflète dans l'interprétation vocale en indiquant mon intention sous forme de note de caractère dans la partition (mes.59).

57 *mp* *tel une formule magique*
 S La plus sub - tan - ti - fi - que moël - le A - gaz - zi a - fra - gui - zas mon - te - to
 Vib. *mp*
 Perc. *mp*

Figure 27 : La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval, mes. 57-59

En entamant le troisième quart du texte on peut lire « Ceci qui scandalisera tous ne me scandalise pas moi-même ». J’ai interprété cette phrase comme si le personnage se disait : Même si vous n’avez rien compris de ce que je vous dis, ça ne me fait aucun pli. J’ai donc voulu donner beaucoup d’importance à cette phrase en répétant à quatre reprises « ne me scandalise pas moi-même » puisque c’est, selon moi, la phrase du texte qui dégage la plus grande charge émotive (mes. 44 à 52). Aussi, le fait que la quatrième répétition de la phrase soit parlée lui donne encore plus d’importance, entre autre parce que c’est la seule phrase parlée de toute la pièce.

50 *mp* *voix parlée, d'un air indifférent* *amusé*
 S Ne me scandalise pas moi même Yum Yum Yum Yum
 Vib. *mp*
 Perc. *p* *mf*

Figure 28 : La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval, mes. 50-53

2.3 Rythme et percussion

Dans cette pièce, j’ai exploré l’alternance entre des passages bien rythmés avec un tempo défini, puis d’autres passages beaucoup plus libres, sans rigueur rythmique.

Par exemple, l’introduction et la réintroduction de la pièce sont de bons exemples d’une absence de rigueur rythmique avec une écriture plutôt graphique, sans barres de mesures. Dans ce passage, c’est la voix qui dicte le rythme afin que les autres instrumentistes puissent venir appuyer certaines notes.

Amusé, rythme libre (♩ = 96)

Soprano
Yum Yum etc. — mf

Vibraphone
pp mf

Crotales

Percussion
L.v. pp mf

Figure 29 : La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval, mes. 1

Un autre exemple de cette liberté rythmique est la mesure 23 où il n'y a aucun tempo défini. C'est une section d'improvisation contrôlée contenant deux boîtes dans lesquelles figurent des notes sur des formules rythmiques prédéfinies. L'ordre de ces formules peut alors être interchangé à la guise de l'interprète, créant ainsi différentes combinaisons. Chacune des boîtes procède en *crescendo* et en *accelerando* dans un temps approximatif indiqué en secondes.

(De plus en plus nerveux)
accel.

S
5" 20" p cresc. f
Yum Yum Yum Yum

Vib.
25" cresc. f

Crt.
25"

Perc.
pp cresc. f

Figure 30 : La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval, mes. 23

Le but recherché dans cette section était d'accorder un moment de liberté aux instrumentistes en leur laissant une part de création afin que l'interprétation de ce passage soit

plus personnelle. Le fait d'encadrer cette improvisation par certaines indications comme les notes, les rythmes et les nuances me permet alors d'avoir un certain contrôle sur le résultat de l'interprétation.

Le rôle de la percussion dans cette pièce est de bien marquer les subdivisions. Par exemple, l'alternance entre les rythmes ternaires et binaires 3+2+3+2. Plusieurs autres combinaisons sont ainsi utilisées afin de diversifier la rythmique de la pièce. Les subdivisions sont généralement marquées par des accents au vibraphone ou simplement par des appuis aux percussions.

Figure 31 : *La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval*, mes. 14-15

Aussi, j'ai utilisé les crotales comme marqueur formel, puis comme résonnance qui vient souvent faire le lien entre les sections rythmées et les sections plus libres. La résonnance des crotales sert d'abord à combler un vide laissé par les autres instruments, mais aussi à faire respirer la pièce, adoucissant ainsi les changements rythmiques soudain.

Figure 32 : *La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval*, mes. 22-23

2.4 Développement mélodique et motivique

La construction mélodique générale de la pièce, notamment les motifs, est fortement basée sur le mode octatonique.

Un motif mélodique important dans la pièce et qui amène un contraste par rapport au mouvement plutôt conjoint de celle-ci est celui de deux notes juxtaposées procédant par un saut d'octave. Ce motif est majoritairement présent au vibraphone dans les passages à tempo indéfini (voir figure précédente).

En ce qui concerne l'accompagnement de la pièce, il y a deux motifs caractéristiques qui sont énoncés au vibraphone. D'abord le motif de rythme ternaire en trait descendant et le motif de rythme binaire en motif de balancier composé d'une appoggiature sur chaque temps.

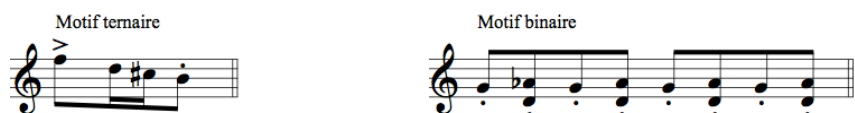


Figure 33 : *La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval*, motifs

Vocalement, les phrases musicales sont souvent construites avec des notes répétées et par des mouvements conjoints ascendants. Ces phrases, qui ont une tendance vers le haut, sont généralement accompagnées d'un *crescendo*.



Figure 34 : *La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval*, mes. 33-35

2.5 Développement harmonique

La mayonnaise est caractérisée par l'utilisation d'harmonies simples avec des accords majeurs, mineurs, augmentés et diminués. Bien que les motifs construits dans *La mayonnaise* soient composés sur le mode octatonique, la transposition des motifs et l'utilisation de

chromatismes mélodiques permet de dénaturer le son très caractéristique de ce mode et apporte une harmonie parfois presque chromatique.

20

S

mf

sur les deux joues du lord an - glais

Lord lard

Vib.

mf

Perc.

mf

Figure 35 : *La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval*, mes. 20-22

Chapitre 3 – *Sinople*

*Sinople*¹ est une pièce pour orchestre à vents qui a été commandée et créée par l'Orchestre à Vents Non Identifié (OVNI) alors que j'étais compositeur en résidence de l'ensemble en 2014-2015.

J'ai voulu profiter du fait qu'il y avait cinq percussionnistes dans l'ensemble afin de créer une pièce énergique et bien rythmée en donnant à la percussion un rôle phare. La pièce est majoritairement basée sur des échanges et des dialogues entre différents groupes instrumentaux ainsi que sur des motifs clés qui lui donne une direction claire.

3.1 Schéma formel

Sections	Sous-Sections	Commentaires	Mesures
Introduction		Déploiement d'un spectre harmonique à travers l'orchestre	1 – 5
A	A ¹	Pédale à la basse ; déploiement d'une première mélodie ; densification rythmique et harmonique	6 – 28
	A ²	Texture orchestrale plus épurée	29 – 32
B	B ¹	Section avec percussions solos (caisse claire, bongos, tom-toms, grosse caisse, timbales)	33 – 42
	B ²		43 – 47
	B ³	Réapparition du spectre harmonique à l'orchestre	48 – 55
	Transition	Nouvelle mélodie déployée au piano	56 – 57
C	C ¹	Pulsation marquée ; texture pointilliste avec des discours entre différents groupes orchestraux	58 – 86
	C ²	Apparition d'une troisième mélodie ; densification orchestrale	87 – 105

¹ Un des émaux héraldiques, de couleur verte, représenté en gravure par des lignes diagonales descendant de gauche à droite (Office québécois de la langue française, 1985).

	C ³	Texture plus épurée ; deux nouvelles mélodies développées issues de motifs énoncés auparavant ; changements de métriques plus fréquents	106 – 132
	C ⁴	Formule en marche harmonique ; discours entre différents groupes orchestraux	133 – 138
	C ^{1'}	Retour à la texture de la sous-section C ¹	139 – 149
B'	B' ¹	Retour à la construction rythmique de la section B transposée sur de nouveaux instruments, notamment les percussions à clavier	150 – 160
	B' ²		161 – 165
	B' ³	Entrée d'une mélodie aux cors et aux saxophones	165 – 173
A'		Retour à la texture orchestrale et la mélodie au hautbois de la section A ; accélération du rythme harmonique	174 – 196
B''	B'' ¹	Reprise générale de la sous-section B ²	197 – 201
	B'' ²	Stratification de l'orchestration qui mène au sommet de la pièce	202 – 210
Coda		<i>Decrescendo</i> orchestral sur un accord de Ré majeur	211 – 222

Tableau II : *Sinople*, schéma formel

3.2 Développement mélodique et motivique

Les mélodies et les motifs construits dans *Sinople* ont un très grand rôle à jouer dans la construction et la direction de la pièce. À partir des motifs élaborés dans celle-ci, il est aussi possible d'isoler des cellules. D'ailleurs, les matériaux motiviques constituant les deux premières mélodies énoncées dans la pièce servent en grande partie d'accompagnement ou de modèle pour les mélodies élaborées par la suite.

Cellules

Mes. 11, hautbois



Mes. 16, hautbois



Mes. 57, piano



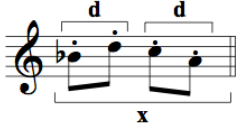
Mes. 29, piano, bsns.,
cls. basses, sax. ténor



Figure 36 : *Sinople*, cellules

Motifs

Mes. 29, piano, bsns.,
cls. basses, sax. ténor



Mes. 57, piano



Mes. 64, flûtes, xylophone **b'**



Figure 37 : *Sinople*, motifs

① Mes. 15, hautbois

Mes. 56, piano

②

Mes. 87, hautbois, clarinettes Eb et I

③

Mes. 107, clarinettes III

④

Mes. 122, flûtes, hautbois

⑤

Figure 38 : *Sinople*, mélodies

Tout au long de la pièce les cellules et motifs sont transformés de plusieurs façons, notamment par augmentation ou diminution rythmique, par contraction ou expansion, par inversion, etc. Dans certains cas, la transformation d'un motif peut être assez tordue. Par exemple avec le motif x'' , qui est construit à partir d'une contraction du motif x et en utilisant le triolet provenant de la cellule b .

3.2.1 L'accompagnement

Pour ce qui est des accompagnements développés dans *Sinople*, on peut retenir quatre cellules et motifs qui sont utilisés pour jouer ce rôle : la cellule a , le motif x , le motif x'' et le

motif *z*. D'abord avec la cellule *a*, mis à part de se retrouver dans la première mélodie, elle sert d'accompagnement dans la section C où le motif vient appuyer le contretemps.

Figure 39 : *Sinople*, mes. 58-62

Ensuite, le motif *x* se retrouve lui aussi dans l'accompagnement de la section C et est principalement joué au piano.

Figure 40 : *Sinople*, mes. 58-62

Le motif *x''*, qui construit majoritairement la 4^{ème} mélodie de la pièce, constitue également l'accompagnement de la sous-section C³ aux lettres O et P.

Figure 41 : *Sinople*, mes. 122-126

Finalement, le motif *z* intervient sous forme de courtes interventions dans les sous-sections C¹ et C², puis est toujours utilisé dans un rôle d'opposition par rapport au reste de la musique.

Figure 42 : *Sinople*, mes. 122-126

3.2.2 Le contrepoint

Plusieurs sections de la pièce sont construites de manière contrapuntique. Par exemple, un contrepoint à quatre voix est construit dans la section A avec les motifs de la première mélodie des mesures 23 à 27. Dans ce passage, le mouvement contrapuntique est superposé à un geste harmonique joué par les cuivres.

Fl. I/II + Cl. Eb
Htb. I/II + Cl. II
Cl. I + Sx. S.
Cor ang. + Cl. III

Figure 43 : *Sinople*, mes. 23-27

Un autre exemple d'écriture contrapuntique est dans la sous-section C⁴ (mes. 133-138) où le contrepoint est formé avec le motif y'. Aussi, dans cette sous-section le contrepoint est juxtaposé à une ligne de basse et à des batteries de notes qui forment un plan harmonique.

Picc. + Fl. I/II + Htb. I/II
Sx. S./A. + Cors
Tripts
Trb. I + Euph. I/II

Figure 44 : *Sinople*, mes. 133-138

Finalement, lors de la sous-section B¹ (mes. 150-160), un contrepoint est formé avec les motifs x et y entre le marimba, le vibraphone, le xylophone et le piano. Le tout en gardant la construction rythmique élaborée dans la sous-section B¹.

Figure 45 : *Sinople*, mes. 153-156

3.3 Rythme et percussion

Dans cette pièce, j’ai utilisé la percussion comme marqueur formel afin d’indiquer un changement de section, d’orchestration ou de couleur. Dans l’exemple suivant, les timbales et les cymbales aident à annoncer un grand changement dans l’orchestration et dans la nuance, passant d’une nuance *piano* à *forte*.

Figure 46 : *Sinople*, mes. 116-117

On peut aussi remarquer ces ponctuations à plusieurs autres endroits dans la pièce, par exemple aux mesures 6, 29, 32-33, 83-84, 121-122, etc.

Comme je l’ai dit plus haut, j’ai voulu donner un rôle très important aux percussions dans cette pièce en créant une section où il n’y a que de la percussion. La section B de la pièce marque une coupure radicale en laissant la place à une masse sonore de cinq percussionnistes comprenant les timbales, les tom-toms, les bongos, la caisse claire et la grosse caisse. On peut remarquer que seuls les instruments de percussion à peaux sont utilisés et que, mis à part les timbales, tous ces instruments sont à hauteur indéterminée.

Cette section regroupe trois petites sous-sections où figure une organisation rythmique différente dans chacune d'elles.

Figure 47 : *Sinople*, sous-section B¹, mes. 36-39

Figure 48 : *Sinople*, sous-section B², mes. 43-46

Figure 49 : *Sinople*, sous-section B³, mes. 48-50

La section B revient à trois reprises dans l'œuvre sous différentes formes et est utilisée comme pont entre la section C, A' et la Coda. Pour sa deuxième exposition, la section B' donne place aux instruments de percussion à claviers comme le xylophone, le marimba, le

vibraphone ainsi que le piano. On peut remarquer que la même construction rythmique est utilisée (à partir de la mesure 153) dans la section B et B', à l'exception de la troisième sous-section où on aperçoit une déconstruction des figures rythmiques par rapport à la section B pour finalement changer de direction et laisser place à un choral avant l'entrée de la section A'. L'exemple suivant démontre bien cette déconstruction rythmique alors que dans la sous-section B³, seuls les clarinettes gardent un peu de la rythmique qui figurait dans la sous-section B³.

Figure 50 : *Sinople*, comparaison des sous-sections B³ et B'³

Aussi, la section B' met en place un travail mélodique et harmonique qui ne figurait pas dans sa première exposition.

Finalement, dans sa troisième exposition la section B'' retire l'entièreté des première et troisième sous-sections de la section B et débute par la construction rythmique de sa deuxième sous-section (mes. 43 à 47). J'enchaîne ensuite vers une nouvelle sous-section composée de trois strates rythmiques qui mène au sommet de la pièce à la mesure 210.

Figure 51 : *Sinople*, strates rythmiques, mes. 202-209

À la section A' j'ai voulu explorer l'effet d'un *accelerando*, mais sans changer de tempo. L'impression d'un changement de tempo est simplement due aux changements d'accords et aux interventions du piano, des trompettes et des percussions qui sont de plus en plus rapprochées.

The image displays a musical score for three staves. The top staff is labeled 'Trpt. + Xylo. + Mar. + Pn.' and contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The middle staff is labeled 'Cor' and contains a series of chords. The bottom staff is labeled 'Tbn. + Euph. + Tuba + Cb.' and contains a bass line with sustained chords. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and chord changes.

Figure 52 : *Sinople*, mes. 182-192

Lors du premier chapitre, au point 1.3.3, il a été mentionné brièvement l'utilisation d'une construction rythmique formée d'un motif en balancier marqué par la basse sur les temps forts, puis accompagné d'accords qui appuient les contretemps. J'ai utilisé ce type de construction à la section C afin d'affirmer le caractère sautillant que je voulais apporter dans ce passage. Le motif à la basse est joué par le basson, la clarinette basse et le saxophone ténor, puis les accords sur les contretemps sont joués par les clarinettes Eb, I, II et III (voir point 1.3.3 – Figure 8).

Aussi dans cette section, je fais l'utilisation d'augmentation et diminution rythmique du motif x joué au piano en créant des polyrythmies simples comme du 3 contre 2 ou du 2 contre 3. Ces courtes polyrythmies s'ajoutent aux multiples interventions qui sont faites dans cette section par différents groupes instrumentaux.

Figure 53 : *Sinople*, 3 contre 2, mes. 65-66

Figure 54 : *Sinople*, 2 contre 3, mes. 78-81

Dans *Sinople*, nous retrouvons quelques passages homorythmiques ou quasi-homorythmiques afin d'amener des moments avec beaucoup de puissance. Par exemple, aux mesures 117 à 121 de la sous-section C³ la mélodie no.4 est jouée pratiquement en *tutti* en plus d'être *forte*.

3.4 Développement harmonique.

Au niveau harmonique, j'ai débuté la pièce avec un spectre harmonique sur *Solb* qui se déploie du grave vers l'aigu et n'utilisant que les degrés 1, 2, 3, #4, 5, 6 et b7. Son déploiement se fait de façon graduelle, sous forme d'*accelerando* rythmique et d'un *crescendo*. Par sa texture, ce spectre crée une ouverture afin d'amener l'univers de la première section de la pièce.



Figure 55 : *Sinople*, mes. 1-5

Un spectre harmonique sur *Réb* est aussi déployé des mesures 47 à 50 un peu de la même manière qu’au début de la pièce. Cependant, à ce moment le spectre s’installe discrètement alors que la section de percussion joue toute en puissance.

Dans la section A, on retrouve une harmonie construite sur un mode simple à cinq notes : *Fa, Sol, Lab, Do, Ré*. Par la suite, des notes s’ajoutent graduellement à ce mode entre les mesures 10 à 18 : *Mib, La, Si, Do#, La#, Mi*. Il ne manque alors que le *Fa#* pour avoir le total chromatique. Ces notes ajoutées sont principalement amenées par les trompettes et leurs courtes interventions qui jouent un rôle harmonique en opposition aux cors et leurs notes tenues.



Figure 56 : *Sinople*, mes. 8-16

À partir des mesures 18 à 28, j’utilise plutôt le mode octatonique ton – 1/2ton sur *Fa* à l’exception du *Mib* entendu au cor I jusqu’à la mesure 21, puis à la mesure 27 alors que *Fa#*, *Do* et *La* sont entendus presque simultanément annonçant ainsi un changement musical éminent. Dans ce passage, un flou est créé au niveau harmonique par le mouvement excessif des mélodies superposées (voir point 3.2.2 – Figure 43).

Alors que dans la section A j’utilise une harmonie plutôt dense et dissonante, dans la section C, l’utilisation d’une harmonie plus épurée avec des triades majeures et mineures est privilégiée. Le style d’écriture employé donne à cette section un caractère beaucoup plus léger qui contraste énormément avec la première section de la pièce.



Figure 57 : *Sinople*, mes. 87-89

Dans cette même section et plus précisément à la sous-section C⁴ (mes. 133-138), il y a une formule harmonique qui est mise sous forme de marche. D'ailleurs, cette formule harmonique avait été énoncée un peu plus tôt dans la pièce aux mesures 94-95. Aussi, lors de la sous-section C⁴ le travail harmonique est jumelé au contrepoint construit sur le motif y' dont j'ai parlé un peu plus haut (voir 3.2.2 – Figure 44).

La formule harmonique servant de modèle à la marche est formée de quatre accords majeurs enchaînés par tierces majeures descendantes. La formule est ensuite reprise une tierce mineure plus bas. Cependant, lors de ses deux répétitions l'enchaînement entre le troisième et le quatrième accord se fait plutôt par une tierce mineure descendante et le quatrième accord devient mineur.

Mi Do Lab Mi Réb La Fa Réém Sib Solb Ré Sim

Figure 58 : *Sinople*, mes. 133-138

Lors du « climax » de la pièce, des mesures 203 à 209, j'ai utilisé la polymodalité afin d'aller chercher un aspect très dissonant. Par exemple, j'ai superposé les accords de *La* majeur et *Do* majeur aux accords de *Sib* majeur et *Réb* majeur joués à l'octave inférieure. Aussi, le grand accord de la mesure 209 démontre la superposition des accords de *Fa* majeur, *Réb* majeur et *Do* majeur.

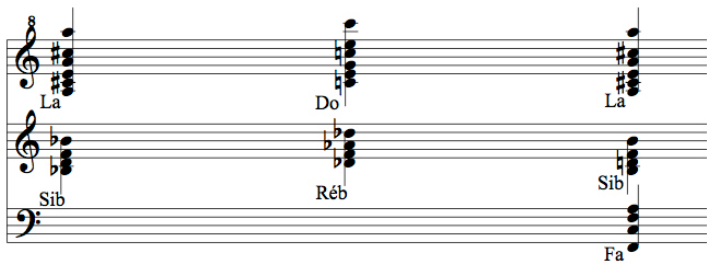


Figure 59 : *Sinople*, polymodalité

3.5 L'orchestration

Dans *Sinople* on dénote une organisation orchestrale plutôt diversifiée avec des textures polyphoniques (mes. 1 à 6), homorythmiques (mes. 126 à 127), pointillistes (mes. 58 à 86), des mélodies accompagnées (mes. 29 à 33), de la stratification (mes. 202 à 209), etc.

À quelques reprises dans cette pièce j'ai fait des doublures mélodiques afin de venir colorer des traits mélodiques, dans des doublures à la quinte juste ou à la seconde majeure. Par exemple, à la mesure 102 on remarque une doublure à la seconde majeure entre les trompettes, les cors et les saxophones soprano et alto.



Figure 60 : *Sinople*, mes. 102

Pour la doublure à la quinte juste, on peut la remarquer souvent lorsque que la mélodie no.2 est jouée, comme aux mesures 68 et 69 aux trompettes.

Figure 61 : *Sinopie*, mes. 68-69

Sinon, des doublures mélodiques à l'unisson ou à l'octave que j'ai beaucoup utilisées durant cette pièce sont celles comprenant le basson, la clarinette basse et le saxophone baryton.

Figure 62 : *Sinopie*, mes. 75-78

Aussi, il y a les doublures comprenant le tuba, la contrebasse ainsi que le trombone basse doublant souvent à l'octave supérieure. Dans cette doublure, la contrebasse apporte une sonorité feutrée que le tuba et le trombone basse n'ont pas.

Figure 63 : *Sinopie*, mes. 117-121

Au point 1.6 du premier chapitre j'ai parlé d'orchestrer les nuances. Un bon exemple de cette orchestration figure entre les mesures 106 à 121. Entre les mesures 106 à 115, la nuance désirée est *piano* et la texture orchestrale est alors très épurée. La mesure 116 laisse place à un *crescendo*, j'ai donc ajouté des instruments afin d'appuyer ce *crescendo* pour finalement arriver aux mesures 117 à 121 dans une nuance *forte* où pratiquement tout l'orchestre joue.

Dans cette pièce on peut remarquer l'importance accordée à l'aspect de la résonance dans l'orchestration. Par exemple aux mesures 29 à 32 avec les cors et les clarinettes, aux mesures 87 à 105 aux cors, aux mesures 128 à 132 à la contrebasse, aux mesures 166 à 170 aux timbales, etc.

Chapitre 4 – *Machination*

Machination est une pièce pour quatuor de percussions comprenant un xylophone, un marimba, un vibraphone, des temple blocks, des wood blocks et un gong sur la note *Sol*. J'ai exploré dans cette dernière un type d'écriture plutôt linéaire où on retrouve des modulations rythmiques, de la polyrythmie, des jeux d'accents, de l'homorythmie, de l'imitation ainsi que de l'imbrication.

4.1 Schéma formel

Sections	Sous-Sections	Commentaires	Mesures
Introduction		Homorythmie et doublure mélodique ; métrique ressentie en 5/8	1 – 26
A	A ¹	La polyrythmie s'installe petit à petit ; les doublures disparaissent	27 – 62
	A ²	Métrique ressentie en 6/8 puis 5/8 ; montée dans la tessiture	63 – 87
	A ³	Métrique ressentie en 3/4	88 – 104
	A ⁴	Métrique ressentie en 6/8 ; préparation vers une modulation rythmique	105 – 125
B	B ¹	Modulation rythmique, tempo plus lent ; ajout de notes tenues ; diminution progressive de l'ambitus	126 – 144
	B ²	Mélodie au vibraphone ; notes répétées en <i>crescendo</i> et <i>decrescendo</i> ; modulation rythmique ; tempo plus lent	145 – 168
C		Métrique ressentie en 4/4 ; utilisation progressive des doubles croches ; mouvements ascendants de plus en plus chromatiques	169 – 187
A'	A' ¹	Retour du tempo et de la texture initial	188 – 208
	A' ²	Métrique ressentie en 3/4 ; mélodie imbriquée	209 – 216
	A' ³	Métrique ressentie en 5/4 ; mélodie imbriquée	217 – 225
	A' ⁴	Mélodie imbriquée	226 – 235
	A' ⁵	Métrique ressentie en 5/8 ; homorythmie ; doublure mélodique ; préparation vers modulation rythmique	236 – 247
D		Modulation rythmique, tempo plus rapide ; métrique ressentie en 6/8 ; mouvements ascendants de plus en plus chromatiques	248 – 284
Coda		Solo de temple blocks ; accord final en <i>tutti</i>	285 – 289

Tableau III : *Machination*, schéma formel

4.2 Développement rythmique

Le point de départ de mon processus de création pour *Machination* a été de construire un squelette en y mettant toutes les modulations rythmiques ainsi que leurs procédés. J'avais

alors en tête de débiter ma pièce avec un tempo plutôt rapide de MM = 160 à la noire, de ralentir en milieu de pièce, pour finalement atteindre un tempo plus élevé à la fin qu’au départ. Ainsi, chaque modulation est créée par une polyrythmie qui apporte une nouvelle pulsation dans un nouveau tempo.


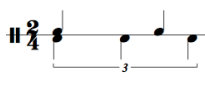

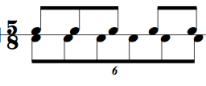
	1 ^{ère} modulation	2 ^e modulation	3 ^e modulation	4 ^e modulation
Tempo avant modulation	♩ = 160 ♪ = 320	♩ = 106,5 ♪ = 213	♩ = 80 ♪ = 160	♩ = 160 ♪ = 320
Polyrythmie menant à la modulation				
Processus modulateur	♪. = ♩	$\overset{3}{\text{♪}} = \text{♩}$	♪ = ♩	♪♪ = ♩.
Calcul du nouveau tempo	$\frac{320}{6} \quad \frac{(213,33)}{4}$	$\frac{213}{4} \quad \frac{(159,75)}{3}$	$\frac{160}{2} \quad \frac{(320)}{4}$	$\frac{320}{5} \quad \frac{(384)}{6}$
Tempo après modulation	♩ = 106,5 ♪ = 213	♩ = 80 ♪ = 160	♩ = 160 ♪ = 320	♩ = 192 ♪ = 384
Commentaires	* résultat arrondi de 213,33	* résultat arrondi de 159,75	retour au tempo initial	

Tableau IV : *Machination*, modulations rythmiques

D’après le précédent graphique il est intéressant de remarquer qu’après la deuxième modulation le tempo est deux fois plus lent qu’au début de la pièce et qu’ensuite, la troisième modulation nous ramène dans le tempo initial.

Aussi, il est important de mentionner que la pulsation varie à plusieurs reprises entre les modulations en passant de métriques à 3/4, 6/8 et 5/8, même qu’à certains moments il est impossible d’en déterminer une seule puisque chaque instrumentiste joue dans sa propre métrique. C’est donc généralement la partie de temple blocks qui sera le guide de la pulsation. L’exemple suivant démontre un passage où chaque instrumentiste joue dans sa propre métrique alors que le xylophone joue sur un motif en 5/8, le marimba et le vibraphone jouent sur un motif en 6/8 mais décalés d’une croche l’un par rapport à l’autre, puis les temple blocks

qui forment une polyrythmie de 2 contre 3 par rapport aux autres en formant une métrique en 4/4.

The image shows a musical score for measures 57-59 of the piece 'Machination'. The score is written for four instruments: Xyl. (Xylophone), Mrb. (Maracas), Vib. (Vibraphone), and T.b. Gong (Tubular Gong). The Xyl. part is in treble clef and features a complex rhythmic pattern with accents and a 'cresc.' marking. The Mrb. part is in treble clef and features a steady rhythmic pattern with accents and dynamic markings of *f* and *p*. The Vib. part is in treble clef and features a steady rhythmic pattern with accents and dynamic markings of *p*, *f*, and *mp*. The T.b. Gong part is in bass clef and features a steady rhythmic pattern with dynamic markings of *p*, *f*, and *mp*. The score is marked with a measure number of 69 at the beginning.

Figure 64 : *Machination*, mes. 57-59

Pour cette raison, même si j'indique un tempo à la noire ou à la noire pointée sur la partition, la vitesse qui est la plus importante pour l'analyse est celle de la croche puisque c'est justement le tempo de cette croche qui est directement concerné par les modulations rythmiques. Dans le graphique ci-dessous, on peut constater le changement de vitesse de la croche suite aux modulations.

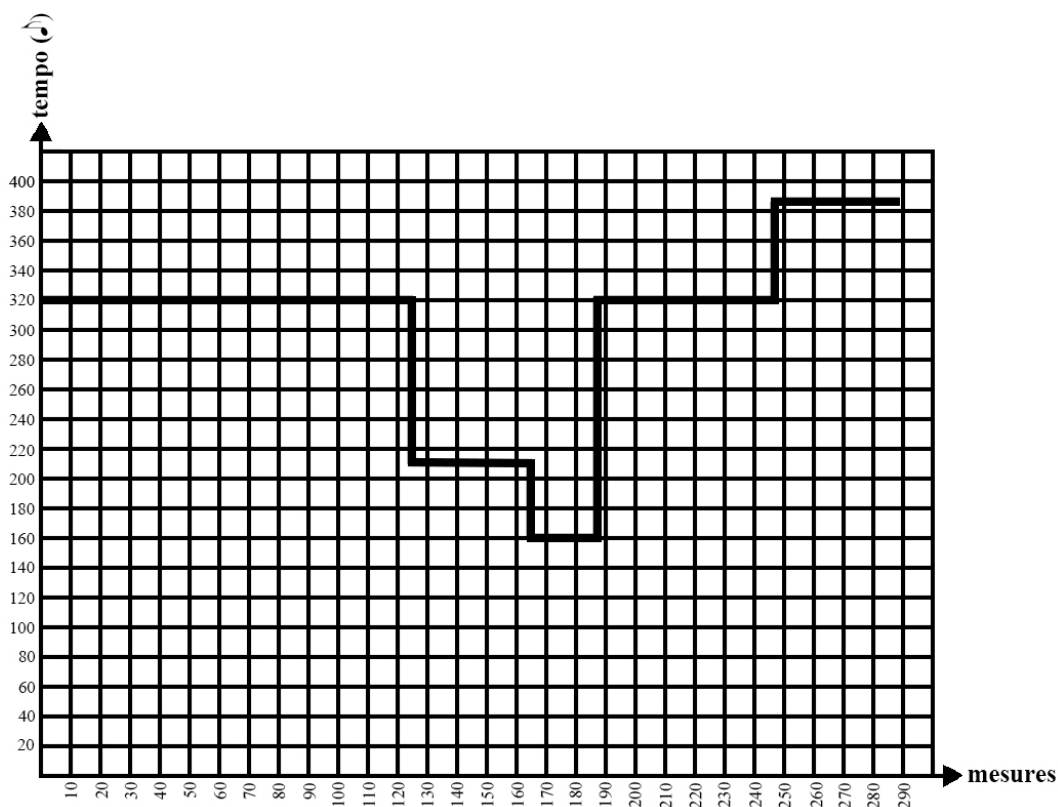


Figure 65 : *Machination*, grille de tempo

4.2.1 Les constructions rythmiques

Machination débute avec une longue introduction homorythmique et homophonique de trois notes qui se répètent durant environ 15 secondes. L’homorythmie est ici utilisée afin d’affirmer cette répétition en rendant ce passage presque méditatif et afin d’amener l’auditeur dans un état de transe. Les constructions homorythmiques construites dans cette pièce arrivent toutes à des endroits clés de l’œuvre. D’abord avec l’introduction (mes. 1-19 et 22-26), pour la préparation de la première modulation rythmique (mes. 124-125), au retour de la texture du début de la pièce (mes. 188-197), lors du « climax » (mes. 225) et pour la préparation de la dernière modulation rythmique (mes. 236-243).

Dans le premier chapitre j’ai parlé brièvement de la polyrythmie qui se retrouve dans mon langage. C’est principalement dans *Machination* que j’ai exploré cet aspect du rythme où on retrouve une plus grande complexité rythmique avec plusieurs plans polyrythmiques. Par exemple, aux mesures 93 à 96 on retrouve une polyrythmie sur trois plans rythmiques : le

xylophone fonctionne sur une séquence de 6 notes en triolets de noires, le marimba sur une séquence de 4 notes en croches, le vibraphone sur une séquence de 6 notes en croches et les temple blocks appuient les accents du marimba et du vibraphone formant un 3 contre 4. Par ses triolets de noires le xylophone forme une polyrythmie de 3 contre 4 avec le rythme en croche du vibraphone et du marimba.

The musical score for measures 93-96 of 'Machination' is presented in four staves. The Xylophone (Xyl.) staff shows a rhythmic pattern of eighth notes grouped in triplets. The Marimba (Mrb.) staff shows a sequence of quarter notes with accents. The Vibraphone (Vib.) staff shows a sequence of quarter notes with accents. The Temple Blocks (T.b. Gong) staff shows a sequence of quarter notes with accents. The score includes dynamic markings such as *f*, *mp*, *p*, and *mf*, and a *dim.* marking at the end of the sequence.

Figure 66 : *Machination*, mes. 93-96

Ensuite, avec les mesures 101 à 104 on retrouve une polyrythmie sur quatre plans rythmiques : le xylophone fonctionne sur une séquence de 6 notes en noires, le marimba sur une séquence de 4 notes en croches, le vibraphone sur une séquence de 6 notes en croches et les temples blocks fonctionnent avec un motif rythmique construit sur la durée de quatre noires. Si on met en relation le rythme des différents instruments on peut constater un 3 contre 4 entre le marimba et le vibraphone, un 2 contre 3 entre le vibraphone et le xylophone, un 2 contre 3 entre la séquence du xylophone et celle des temple blocks, puis un 4 contre 3 entre la séquence du vibraphone et celle des temples blocks.

Figure 67 : *Machination*, mes. 101-104

Dans l'écriture de cette pièce, j'ai largement utilisé les accents afin d'éclaircir les motifs et les séquences. Dans certains endroits j'ai volontairement déplacé ces accents afin qu'ils ne correspondent pas nécessairement aux motifs et séquences. On peut alors retrouver une certaine forme de polyrythmie créée par la superposition d'une séquence mélodico-rythmique et par l'ajout d'accents. Un exemple clair de cette polyrythmie est aux mesures 74 à 93 alors que le marimba joue sur une séquence de trois notes en croches alors que l'accent est joué à toutes les quatre croches, ce qui forme une polyrythmie de 4 contre 3.

Figure 68 : *Machination*, mes. 75-80

À quelques endroits on retrouve des jeux d'imitation dans la construction mélodico-rythmique. Par exemples, des mesures 47 à 62 avec un mouvement de doubles croches qui se promènent d'un instrument à l'autre, ou des mesures 138 à 146 avec les mouvements de doubles croches et de triolets de croches qui sont échangés entre le xylophone et le marimba. J'ai aussi formé un canon mélodico-rythmique aux mesures 171 à 186. Le canon débute avec le xylophone sur le troisième temps de la mesure 171, le marimba suit deux temps plus tard et le vibraphone un temps après le marimba.

Figure 69 : *Machination*, mes. 171-176

Un autre type de construction rythmique que j'ai utilisé dans la deuxième partie de la pièce est l'imbrication rythmique de plusieurs instruments formant une mélodie. Cette technique permet transformer une mélodie afin de pouvoir altérer son timbre, son accentuation rythmique et son ouverture panoramique. On remarque notamment cette construction aux mesures 217 à 224 entre le marimba et le vibraphone.

Figure 70 : *Machination*, mes. 217-224

La même technique a été employée des mesures 209 à 216 entre le xylophone et le marimba, ainsi qu'aux mesures 226 à 247 entre le xylophone, le marimba et le vibraphone.

Aux mesures 145 à 164 j'ai voulu créer des effets de vagues qui se relaient d'un instrument à l'autre. Ces vagues sont créées par des notes répétées progressant en *crescendo* et *decrescendo*. Un travail rythmique est alors effectué afin d'intercaler ces vagues entre le xylophone, le marimba, les wood blocks et les temple blocks. Avec la mélodie jouée simultanément au vibraphone avec de longues résonances ainsi que par une stabilité harmonique plus grande, la texture de ce passage peut donner l'impression d'un flottement.

Figure 71 : *Machination*, mes. 153-157

4.3 Développement mélodique et harmonique

Dans la création de *Machination*, le point de départ au plan mélodique est le mode de six notes qui est utilisé au début de la pièce : *Si \flat , Do, Ré \flat , Mi, Fa \sharp , Sol*. Plus tard, l'insertion d'autres modes font en sorte de dévier de ce premier mode utilisé au départ. Ces différents modes sont introduits de manière graduelle ou de manière plus drastique. Les changements de mode provoquent alors des passages polymodaux qui amènent une notion de mouvement et de fraîcheur permettant de renouveler la musique.

La composition générale de cette pièce a été faite avec une intention beaucoup plus horizontale que verticale en privilégiant les lignes mélodiques en séquences qui se superposent. Le tableau suivant permet constater cette présentation horizontale par les changements de modalité effectués tout au long de la pièce entre le xylophone, le marimba ainsi que le vibraphone.

Mesure	Modes/Gammes/(notes transitoires)		
	Xylophone	Marimba	Vibraphone
1 à 65	<i>Sib, Do, Réb, Mi, Fa#, Sol</i>	<i>Sib, Do, Réb, Mi, Fa#, Sol</i>	<i>Sib, Do, Réb, Mi, Fa#, Sol</i>
66 à 88	<i>(La, Mib, Fa)</i>	<i>(Mib)</i>	
89 à 108	<i>Fa, Solb, La, Sib, Do, Mib</i>	<i>Fa, Solb, La, Sib, Do, Mib</i>	<i>Fa, Solb, La, Sib, Do, Mib</i>
109 à 121		<i>Solb, Lab, Si, Do, Ré</i>	
122 à 125	<i>Sib, Do, Réb, Mi</i>		
126 à 128	<i>La, Si, Réb, Fa, Solb</i>	<i>Do#, Ré, Mi, Fa#, La</i>	N/A
129 à 130		<i>(Do)</i>	<i>Sol</i>
131	<i>(Ré, La#)</i>		
132	<i>Do#, Ré, Fa, Solb</i>	<i>(Do, Sol#)</i>	
133 à 134		<i>Sol#, La, Do, Réb</i>	
135 à 145			<i>Fa, Solb, Sol ♯, La, Do</i>
146			<i>Do#, Sol</i>
147 à 168	Analyse : voir point 4.3 – Figure 72		
169 à 174	<i>Mib, Fa, La, Sib, Ré</i>	<i>Mib, Fa, La, Sib, Ré</i>	<i>Mib, Fa, La, Sib, Ré</i>
175 à 187	Ligne de plus en plus chromatique	Ligne de plus en plus chromatique	Ligne de plus en plus chromatique
188 à 192	<i>Ré, Mi, Fa, La#, Si</i>	<i>Ré, Mi, Fa, La#, Si</i>	<i>Ré, Mi, Fa, La#, Si</i>
193 à 216	<i>Sib, Do, Réb, Mi, Fa#, Sol</i>	<i>Sib, Do, Réb, Mi, Fa#, Sol</i>	<i>Sib, Do, Réb, Mi, Fa#, Sol</i>
217 à 225	<i>Sol mineur harmonique</i>	<i>Sol mineur harmonique</i>	<i>Sol mineur harmonique</i>
226 à 235	Gamme chromatique	Gamme chromatique	Gamme chromatique
236 à 240	<i>Sol, Sib, Do#, Ré, Fa</i>	<i>Sol, Sib, Do#, Ré, Fa</i>	<i>Sol, Sib, Do#, Ré, Fa</i>
241 à 243		<i>Sol, Si(♯), Do#, Ré, Fa</i>	
244 à 247	<i>Sol, Lab</i>		
248 à 252	<i>La, Si, Do, Mib, Fa#, Sol</i>		<i>La, Si, Do, Mib, Fa#, Sol</i>

253 à 255	<i>Mi</i> mineur harmonique	<i>Mi</i> mineur harmonique	
256		Mode octatonique	<i>Mi</i> mineur harmonique
257 à 258	Mode octatonique		
259 à 260		Ligne de plus en plus chromatique	
261 à 269			Mode octatonique
270 à 272			Ligne de plus en plus chromatique
273 à 284	Ligne de plus en plus chromatique		

Tableau V : *Machination*, construction mélodique

La seule partie de la pièce qui démontre une construction verticale dans la composition est aux mesures 147 à 168 où l'interaction entre les instruments forme un enchaînement harmonique clair. L'exemple suivant démontre justement les accords sous-entendus dans ces mesures.

The image shows a musical score for three instruments: Xylophone (Xylo.), Maracas (Mar.), and Vibraphone (Vib.). The score covers measures 147 to 168. The Xylophone part is in the treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Maracas part is in the bass clef. The Vibraphone part is in the treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp). Measure numbers 147, 150, 155, 160, and 165 are marked above the Xylophone staff. The score illustrates the harmonic structure through the interaction of these instruments.

Figure 72 : *Machination*, mes. 147-168

Chapitre 5 – En genre et en nombre

En genre et en nombre est un prélude et fugue orchestral qui a été écrit en vue d'être joué lors des lectures annuelles de l'Orchestre de l'Université de Montréal (OUM) en janvier 2016. La majorité de la fugue a été composée lors du séminaire de Fugue auprès de Alan Belkin à l'hiver 2015 et a été orchestrée par la suite. Un prélude a ensuite été ajouté à cette fugue afin de rendre l'œuvre plus imposante.

5.1 Schéma formel

PRÉLUDE – mesures 1 à 61			
Sections	Sous-Sections	Commentaires	Mesures
A		Début à deux voix ; harmonie de plus en plus dense	1 – 30
B		Harmonie parallèle ; chromatisme	31 – 44
C		Tapis de <i>pizzicato</i> aux cordes ; insertion du motif de la tête du sujet de la fugue	45 – 61
FUGUE – mesures 62 à 189			
Sections	Sous-Sections	Commentaires	Mesures
Exposition		Quatre entrées du sujet : fl. I, cor ang., cl. b., bsn.	62 – 79
Développement	1 ^{er} div.	Divertissement mené par les cordes	80 – 89
	2 ^{ième} expo.	S. (htb.) ; Cs. (bsn. + cb.)	90 – 93
	2 ^{ième} div.	Divertissement mené par les bois	94 – 105
	3 ^{ième} expo.	S. (tbn. + tuba + vc. + cb.), (vla.) ; Cs. (picc. + fl. + htb. + vl. I), (cl. b. + vc.)	106 – 113
	3 ^{ième} div.	Tension grandissante et arrêt important à la mesure 142	114 – 142
	1 ^{ère} strette	Strette du S. (vla.), (vl. II) ; Strette du Cs. (cl.), (cors)	143 – 159
	4 ^{ième} div.	Ponctuation de la tête du sujet	160 – 166
	2 ^{ième} strette	Strette du S. (fl. + vl. I), (cl. + cor III, IV + vla.), (htb. + cors I, II + vl. I, II), (bsn. + tbn. + tuba + vc. + cb.)	167 – 177
Coda		Sujet en diminution rythmique et pédale en cluster dans l'aigue	178 – 189

Tableau VI : *En genre et en nombre*, schéma formel

5.2 Le prélude

5.2.1 Rythme et percussion

Dans le prélude, les instruments de percussions jouent un rôle de soutien afin de venir ponctuer certains passages et apporter une masse sonore imposante avec les cymbales, les cloches tubulaires, la grosse caisse, les timbales ou un gong. Toutefois, au début du prélude, la grosse caisse est utilisée afin d'apporter une résonance sourde et lointaine en réponse au choral des cors. Ces notes appuyées par la grosse caisse sont presque toujours jouées alors qu'aucune note n'est accentuée par d'autres instruments.



Figure 73 : *En genre et en nombre*, mes. 1-8

Sinon, j'ai voulu apporter dans ce prélude un aspect de liberté dans le discours musical qui allait servir à faire le pont entre le prélude et la fugue. D'abord l'arrêt marqué à la mesure 44 sert de signal pour le changement de section et laisse place à un passage plus libre où le tempo est indiqué en secondes et où les clarinettes *Sib* et la clarinette basse jouent des traits de gammes sur un rythme aléatoire, très rapide et nerveux.

Agité
Ad lib. 6 sec.
rythme aléatoire, très rapide et nerveux




Figure 74 : *En genre et en nombre*, mes. 45

Des mesures 46 à 60, un tempo stable de MM = 144 à la noire est repris et alors que le jeu des clarinettes s'efface tranquillement, un tapis sonore est créé aux violons I, violons II et violons altos sur des notes prédéterminées en *pizzicato* ad libitum, dans un ordre aléatoire et

non synchronisé les uns aux autres. Sur la partition, j'ai indiqué ce passage un peu comme à la mesure 45 aux clarinettes, de façon graphique par des points disposés selon la densité désirée.

♩ = 144

VI. I pizz. ad lib, aléatoire, non synchro, densité croissante *pp* cresc.

VI. II pizz. ad lib, aléatoire, non synchro, densité croissante *pp* cresc.

VI. A. pizz. ad lib, aléatoire, non synchro, densité croissante *pp* cresc.

Figure 75 : En genre et en nombre, mes. 46-52

Au dessus de ce tapis de *pizzicato*, J'ai construit un bloc composé de quatre strates rythmiques. Chacune des strates utilise le même motif rythmique, toutefois dans un registre qui lui est propre. La première strate est composée des trompettes et du hautbois, la deuxième est composée du cor anglais et du basson, la troisième est composée du piccolo et des flûtes, puis la quatrième est composée des clarinettes *Sib* et de la clarinette basse.

47

Picc. *pp* *f* *pp* *f* *pp* *mf*

Fl. I, II *pp* *f* *pp* *f* *pp* *mf* *pp*

Htb. I *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *f* *pp* *mf*

Cor. a. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *f* *pp* *mf*

Cl. Sib I, II *pp* *f* *pp* *mf* *pp* *mf*

Cl. b. *pp* *f* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Bsn. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *f* *pp* *mf*

Trpt. I, II *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *f* *pp* *mf*

Con sord. (straight) Enlever sord.

Figure 76 : En genre et en nombre, mes. 47-59

5.2.2 Développement mélodique

Au plan mélodique, j'ai beaucoup utilisé la gamme chromatique afin d'obtenir des tensions mélodiques par des descentes ou des montées chromatiques. C'est, entre autre, par l'utilisation de cette gamme qu'on retrouve le caractère lourd et douloureux qui se retrouve dans ce prélude.



Figure 77 : *En genre et en nombre*, mes. 39-43

On peut remarquer aux mesures 35 à 38 un canon mélodique effectué par le violon solo, le violon alto solo et le violoncelle solo. Une chose qui est intéressante à relever est que chaque entrée du canon est effectuée sur un rythme différent, un peu comme si chaque soliste reprenait à sa manière la mélodie entendue avant lui.

Figure 78 : *En genre et en nombre*, mes. 35-38

La section C du prélude démontre une absence totale de polarité, une absence de mélodie et une harmonie plus ou moins claire alors que cette section est surtout texturale. En regardant les notes jouées dans les quatre strates construites aux mesures 47 à 59 on remarque que seuls les notes *La#* et *Do#* de la gamme chromatique ne sont pas jouées.



Figure 79 : *En genre et en nombre*, mes. 47-59

Toutefois, le *La#* apparaît aux clarinettes *Sib* des mesures 45 à 48, puis aux violons II des mesures 48 à 59.

5.2.3 Développement harmonique

Dans les mesures 1 à 30, j'ai construit un choral qui progresse par une densification harmonique croissante passant de deux à quatre voix. Les mesures 1 à 8 sont écrites à deux voix, les mesures 9 à 13 sont écrites à trois voix, puis les mesures 14 à 30 sont écrites à quatre voix.

Cette densification de l'harmonie marque aussi une augmentation de la tension qui ajoute à la charge émotive de ce passage. À la fin du choral, à partir du troisième temps de la mesure 29 jusqu'à la fin de 30, on peut remarquer la formation d'une harmonie parallèle progressant par chromatisme descendant entre les violons II, les altos, les violoncelles et les contrebasses. Cette harmonie vient en quelque sorte dissoudre le choral mis en place depuis le début et sera ensuite utilisée jusqu'à la mesure 43.

The image shows a musical score for measures 29-36. It features four staves: Violins II (VI. II), Violins A (VI. A), Violoncelles (Vc.), and Contrebasses (Cb.). The score includes dynamics (p, mf), articulation (trem.), and a tempo marking (rit.). A box labeled 'C' indicates a section titled 'Dououreux, ♩ = 60'. The music is in 4/4 time and shows a progression of chords and a chromatic line in the lower strings.

Figure 80 : *En genre et en nombre*, mes. 29-36

La montée chromatique amorcée par les violons I à la mesure 39 est appuyée par les vents à partir de la mesure 41, puis épaissie en créant un accord de quinte et quatre formant ici aussi une série d'accords parallèles jusqu'à la mesure 43.

The image shows a musical score for measures 41-43. The score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are Picc., Fl. I, II, Htb I, II, Cl. Sib I, II, Cl. b., I, II Cor, III, IV, Trpt. I, II, and VI. I. The score is in 3/4 time and features a melody in the upper voices (Piccolo, Flutes, Horns, Clarinets, Bassoon, Cor, Trumpets) and a supporting bass line (Violins I). The melody is characterized by triplets and is marked with a forte (f) dynamic. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The score is divided into three measures, with measure 41 starting at the beginning of the first staff.

Figure 81 : *En genre et en nombre*, mes. 41-43

5.2.4 Orchestration

Aux mesures 18 à 21 j'ai doublé la mélodie supérieure du choral jouée au cor 1, par le hautbois à l'octave supérieure, par les flûtes et les violons II à l'octave supérieure du hautbois puis par les violons I à la quinte juste supérieure des flûtes et des violons I. Cette doublure à la quinte a simplement comme effet de venir amplifier l'harmonique 6 des notes de la mélodie.

The image shows a musical score for five instruments: Fl. I, II; Hrb I, II; Cor I, II; VI. I; and VI. II. The score is written in a common time signature and features a key signature of one flat. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The woodwinds and strings play sustained notes with a crescendo leading to a piano dynamic.

Figure 82 : *En genre et en nombre*, mes. 18-21

Un exemple démontrant l'orchestration des nuances est aux mesures 22 à 29. Les mesures 22 à 24 sont dans une nuance *piano* avec les cordes seules, la mesure 25 amène un *crescendo* appuyé par les cuivres et les percussions pour arriver à un *forte* aux mesures 26 à 29 avec les cuivres et les cordes. Ici, l'ajout des contrebasses pour doubler les violoncelles à l'octave inférieure permet de donner une profondeur à la ligne de basse.

Des mesures 46 à 60, la résonance n'est pas apportée par des notes tenues ou des résonances de percussions, mais plutôt par le tapis de *pizzicato* joué par les violons I, les violons II et les altos (voir point 5.2.1 – Figure 75).

5.3 La fugue

5.3.1 Développement mélodique

J'ai créé une fugue à quatre voix composée d'un sujet et d'un contresujet construits sur le mode octatonique. Dans l'exposition on retrouve une réponse exacte du sujet qui est reprise au triton.

Figure 83 : *En genre et en nombre*, sujet et contresujet

Ce sujet et ce contresujet sont construits sur des motifs qui servent de matériau pour toute la pièce, comme dans la création des divertissements par exemple.

Figure 84 : *En genre et en nombre*, motifs

Avec l'utilisation et la reprise constante du sujet, du contresujet et de leurs motifs, j'ai voulu ajouter à quelques endroits des mouvements chromatiques afin de venir briser l'utilisation du mode octatonique. Par exemple, aux cordes entre les mesures 116 à 125 et aux flûtes et au glockenspiel entre les mesures 174 à 176.

Figure 85 : *En genre et en nombre*, mes. 122-125

Figure 86 : *En genre et en nombre*, mes. 174-176

Dans le troisième divertissement, des mesures 114 à 125, on retrouve un jeu d'imitation aux cordes où deux lignes mélodiques sont reprises à d'autres instruments. Aussi,

cette partie laisse place à un *decrecendo* orchestral, à un ralentissement du tempo ainsi qu'à une diminution du nombre de voix.

The image displays a musical score for measures 114-125, involving Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (VI. A.), and Cello (Vc.).

Measure 114: The first ending (1) is played by VI. I and VI. II. The second ending (2) is played by VI. A. and Vc. The tempo is marked *rit.* and the dynamics are *mp*. A *pizz.* instruction is present in VI. I.

Measure 120: The first ending (1) is played by VI. II and VI. A. The second ending (2) is played by VI. A. and Vc. The tempo is marked *accel.* and the dynamics are *p*. A *pizz.* instruction is present in VI. I.

Figure 87 : *En genre et en nombre*, mes. 114-125

Afin d'amener jusqu'au « climax » de la pièce j'ai créé un passage formé de trois strates rythmiques construites avec le motif de la tête du sujet. Ce passage a d'abord été construit par la composition d'une ligne mélodique qui a par la suite été divisée par strates. Voici la ligne mélodique avant sa stratification.

Figure 88 : *En genre et en nombre*, mes. 130-139

5.3.2 Développement harmonique

Dans la fugue, l'utilisation d'accords diminués est fréquente et cela est dû, entre autre, au fait que le sujet et le contresujet sont construits sur le mode octatonique. Toutefois, ce qui permet de garder l'intérêt au niveau harmonique, ce sont les modulations fréquentes dans les divertissements qui démontrent une écriture harmonique beaucoup plus libre que les expositions qui sont contraintes aux lignes mélodiques du sujet et du contresujet. Par exemple, des mesures 80 à 85 les modulations apportent de nouvelles altérations qui permettent une plus grande diversification harmonique.

The image displays a musical score for measures 80-85. The instruments listed are Cor (I, II), III, IV; Tbn. I, II; Tuba; Vl. I, II; VI. A.; Vc.; and Cb. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *mp*. The notation is in a key with one flat and a common time signature. The score shows a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the different instruments.

Figure 89 : *En genre et en nombre*, mes. 80-85

Comme dans une fugue de style classique, j'ai utilisé la pédale harmonique afin de créer un passage apportant une plénitude harmonique qui annonce un changement de section. Par exemple avec la pédale de *Do* entre les mesures 126 à 139 qui accompagne le « climax » de la fugue et qui amène à un arrêt important à la mesure 140. À cette pédale de *Do*, on peut remarquer l'ajout de sa quinte *Sol* à partir de la mesure 134 aux violoncelles et à partir de la mesure 137 à la clarinette basse.

À deux endroits, j'ai utilisé des notes pédales sous la forme de « clusters » qui sont en dehors de l'écriture contrapuntique de la fugue et qui créent des frictions avec celle-ci. C'est le cas des cors entre les mesures 115 à 124 qui font un intervalle de seconde mineure. Cet accord accompagné de la grosse caisse se manifeste par des vagues qui viennent en quelque sorte submerger le contrepoint des cordes.

Figure 90 shows a musical score for measures 115-121. The score is for three parts: Cor (Horn), Perc. (Percussion), and Picc. (Piccolo). The tempo is marked as *rit.* (ritardando) and the tempo is 126. The Cor part (I, II and III, IV) has dynamics *pp*, *f*, *pp*, *mf*, and *pp*. The Perc. part (grosse caisse) has dynamics *pp*, *f*, *pp*, *mf*, and *pp*. The Picc. part has dynamics *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *f*. The score is in 3/4 time and features a series of notes with dynamic markings and a *rit.* instruction.

Figure 90 : *En genre et en nombre*, mes. 115-121

L'autre endroit où j'ai utilisé ces notes pédales est aux mesures 180 à 186 avec le piccolo, les flûtes et les clarinettes *Sib*. Ces notes viennent ponctuer le registre aigu avec les notes *Mi^b*, *Fa* et *Sol^b* de sorte à créer un tapis harmonique très dissonant pour accompagner le contrepoint sous-jacent.

Figure 91 shows a musical score for measures 180-186. The score is for four parts: Picc. (Piccolo), Fl. I, II (Flute I and II), and Cl. Sib I, II (Clarinet in B-flat I and II). The Picc. part has dynamics *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *f*. The Fl. I, II part has dynamics *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *f*. The Cl. Sib I, II part has dynamics *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *f*. The score is in 3/4 time and features a series of notes with dynamic markings.

Figure 91 : *En genre et en nombre*, mes. 180-186

5.3.3 Rythme et percussion

Comme dans le prélude, dans la fugue la percussion joue un rôle de soutien en venant ponctuer certains passages avec la grosse caisse, les timbales, la caisse claire, les cymbales et le glockenspiel pour appuyer des mélodies. Sinon, avec le sujet au caractère très sautillant et articulé, à l'occasion j'ai voulu accentuer son côté percussif en doublant le motif de la tête du sujet par des *pizzicatos* aux cordes. Bien moins sonores et perçants qu'une caisse claire, les *pizzicatos* de cordes viennent ainsi simplement colorer le motif.

The image shows a musical score for three string parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (VI. A.). Measure 143 is circled and marked with a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The score consists of six measures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents.

Figure 92 : *En genre et en nombre*, mes. 143-148

Le motif de la tête du sujet m’amène à reparler du passage des mesures 130 à 139 composées de trois strates rythmiques dont j’ai parlé au point 5.3.1 afin de démontrer la construction rythmique de chacune des strates. Une fois entendues simultanément, ces strates appuient toutes les croches de la mesure à l’exception du quatrième temps de la mesure 130. La strate supérieure est composée du piccolo, des flûtes et des violons I, la strate médiane est composée des hautbois, des clarinettes *Sib*, des trompettes et des violons II, et la strate inférieure est composée des cors, des trombones et des altos.

The image shows a musical score for three staves representing different instrumental groups. The top staff is labeled '130 Picc. + Fl. + VI. I'. The middle staff is labeled 'Htb. + Cl. Sib + Trpt. + VI. II'. The bottom staff is labeled 'Cor. + Tbn. + VI. a.'. The score consists of ten measures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings.

Figure 93 : *En genre et en nombre*, mes. 130-139

À la fin de la pièce, aux mesures 178 à 186, j’ai construit un passage composé de quatre plans qui déroge de l’écriture contrapuntique d’une fugue à quatre voix de style classique. D’abord, on peut apercevoir le sujet de la fugue en augmentation rythmique aux

hautbois, aux violons I et aux violons II. Un deuxième plan est le contrechant créé aux cors et aux trompettes. Un troisième plan est la ligne de basse créée à la clarinette basse, au basson, aux trombones, au tuba, aux altos, aux violoncelles et aux contrebasses. De ce plan, un moteur rythmique est créé avec l'aide des timbales et de la grosse caisse de sorte à ponctuer toutes les croches de la mesure.

The image shows a musical score for measures 178-186. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. The instruments listed are Cl. b., Bsn., Tbn. I, II, Tuba, Timb., Perc. (grosse caisse), Vl. A., Vc., and Cb. The percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes. The score is marked with a circled '178' at the beginning.

Figure 94 : *En genre et en nombre*, mes. 178-186

Un quatrième plan est construit dans le registre suraigu avec le piccolo, les flûtes et les clarinettes *Sib* dont j'ai parlé au point 5.3.2. Dans ce dernier plan, on remarque que chaque instrument attaque les notes à des moments différents est que chaque attaque est suivie d'un *decrescendo*, ce qui crée une résonance en constante fluctuation (voir point 5.3.2 – Figure 91).

Afin de freiner l'élan rythmique et contrapuntique continu de la fugue j'ai utilisé l'homorythmie à deux endroits. Je l'ai utilisée une première fois lors du « climax » de la pièce aux mesures 140 et 141 lorsque l'orchestre vient marteler à trois reprises dans le grand *tutti* orchestral. Le deuxième passage homorythmique est à la toute fin de la pièce, aux mesures 187 à 189 par une contraction du sujet, encore une fois dans un *tutti* orchestral.

5.3.4 Orchestration

Pour l'orchestration de la fugue j'ai fait, à certains moments, des doublures partielles du sujet pour orchestrer les accents de celui-ci, ainsi que pour contrer son allure très *staccato* en lui apportant plus de corps et de résonance par l'utilisation de notes tenues.



Figure 95 : *En genre et en nombre*, mes. 174-176

Aux mesures 106 à 110, j'ai fait une coloration du contresujet par des doublures mélodiques. Il y a d'abord les clarinettes *Sib* et les hautbois qui débute le contresujet sur la note *Mi4*. Les flûtes et les violons I doublent les clarinettes et les hautbois à l'octave supérieure et le piccolo fait une doublure à la quinte juste des flûtes et des violons I.



Figure 96 : *En genre et en nombre*, mes. 106-110

Un exemple qui démontre de manière très brève l'orchestration des nuances est aux mesures 90 à 94. En débutant la mesure 90 avec les hautbois, le basson, les altos, les violoncelles et les contrebasses sur une nuance *mezzo forte*, la mesure 92 laisse place à un court *crescendo* pour atteindre une nuance *forte* à la mesure 93 sur le premier temps, puis

enchaîné tout de suite vers un *decrescendo* qui mène à une nuance *piano* à la mesure 94. Le *crescendo* est alors appuyé par l'ajout des timbales, des violons I et des violons II à partir du deuxième temps de la mesure 92 pour disparaître au troisième temps de la mesure 93.

Le passage des mesures 115 à 139 laisse place à de longues résonances, notamment aux percussions, aux violoncelles et aux contrebasses, qui permettent de bien figer l'orchestration. Cette résonance est particulièrement importante aux mesures 126 à 139 puisque l'écriture de ce passage est faite de ponctuations rythmiques très brèves et *staccato* qui donnerait une texture orchestrale très sèche sans l'aspect de la résonance.

5.4 Points reliant le prélude et la fugue

Dans le but de créer une transition entre le prélude et la fugue, j'ai inséré le motif de la tête du sujet dans la dernière section du prélude entre les mesures 48 à 60. Ainsi, j'ai fait en sorte de faire terminer le prélude par la flûte I en solo, pour ensuite lui faire débiter la fugue avec la première exposition du sujet (voir point 5.2.1 – Figure 76).

Il est intéressant de faire la comparaison entre le contrechant aux cors et aux trompettes à la fin de l'œuvre (mes. 180 à 186) et la ligne mélodique supérieure des 26 premières mesures. On y retrouve pratiquement la même ligne à quelques exceptions près, elles ne sont pas dans la même tonalité et le contrechant de la fin est en augmentation rythmique par rapport à la mélodie entendue au début.

(cors et trompettes, mes. 180 à 182)

(cor I, mes. 9 à 13)

(cors et trompettes, mes. 182 à 186)

Bien entendu, il devient difficile de faire cette comparaison lors de l'écoute de la pièce. Cependant, c'est le contrechant à la fin de la fugue qui m'a servi d'inspiration pour la création du prélude.

Chapitre 6 – Berceuses en 4 cahiers Canada

Berceuses en 4 cahiers Canada est un cycle de quatre courtes pièces composé pour soprano et piano. La composition du cycle s'appuie sur les devoirs de français écrits dans quatre cahiers Canada de Pascale Brigitte Boilard alors qu'elle était à la première année de l'école primaire. Il se dégage de ces textes une folie, une naïveté, une sensibilité, le tout rempli d'une grande imagination. Une réorganisation de ces textes a ensuite été effectuée afin d'en faire une structure possible à mettre en musique tout en restant fidèle à l'univers de chaque cahier.

En musique, *Berceuses en 4 cahiers Canada* est un jeu d'interaction entre deux instrumentistes, qui démontre à la fois tout le monde imaginaire qu'un enfant de 6 ans peut créer et tout l'angoisse et les questionnements qu'il peut parfois traîner avec lui.

6.1 I. Cahier jaune

6.1.1 Schéma formel

Sections	Sous-Sections	Commentaires	Mesures
Introduction		Piano seul ; rythme souple ; mélodie en imitation	1 – 9
A	A ¹	Homorythmie ; doublure à la seconde majeure ; chromatisme	10 – 19
	A ²	Rythmes vifs et complémentaires entre la voix et le piano	20 – 23
B		Accompagnement sautillant et bien pulsé ; mélodie accompagnée	24 – 38
Coda		Texture de la section A en homorythmie	39

Tableau VII : *Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune*, schéma formel

6.1.2 Lien entre le texte et la musique

La musique du Cahier jaune est écrite de sorte à éclaircir la forme du texte qui est divisée en deux parties bien contrastantes. Dans la première partie, on remarque dans le texte un univers plutôt farfelu avec des enchaînements entre des lettres, des syllabes et de courtes

phrases comme par exemple « S B R U E » ou « Ça moi bon pan ». Musicalement, j'ai voulu exprimer ce texte avec un caractère sec et articulé, puis avec une structure rythmique irrégulière pour accentuer le côté farfelu.

Dans la deuxième partie, le texte est beaucoup plus descriptif et laisse place des idées plus élaborées, ce qui se reflète aussi musicalement avec l'arrivée d'une construction rythmique plus stable. La phrase qui amène à cette deuxième partie de la pièce est « La souris court sur le bateau ». J'ai représenté la course de la souris par deux courtes énonciations en doubles croches à la voix (mes. 22) et par une descente en sextolet de doubles croches au piano à la mesure 23.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a vocal line in 4/4 time, starting at measure 22. The lyrics are "la sou-ris court sur le ba-teau" followed by "lh". The bottom staff is a piano accompaniment. It features a descending sixteenth-note run in measure 23, marked with a piano (*mf*) dynamic and an accent. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figure 98 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune*, mes. 22-23

La phrase « Le petit coco est jaune » est dite par le personnage de la souris, toujours interprété par la soprano. La ligne mélodique écrite pour l'énonciation de cette phrase est alors écrite dans le registre aigu afin de se rapprocher du son de la souris. Au dessus de la portée, j'ai aussi ajouté l'indication d'interprétation : *comme une petite souris*.

The image shows a musical score for a vocal line. The lyrics are "le pe - tit co - co est jau - ne." Above the staff, the instruction "comme une petite souris" is written. The melody consists of a series of eighth notes in a high register, followed by a quarter note and a half note.

Figure 99 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune*, mes. 29

Un autre personnage qui fait son apparition dans cette deuxième section est celui du professeur qui est interprété par la/le pianiste avec l'exclamation « Excellent! » sur des hauteurs de notes indéfinies.



Figure 100 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune*, mes. 32-33

J’ai souhaité insérer le personnage du professeur dans ce texte puisque dans les cahiers Canada écrits par Pascale on retrouvait souvent des notes laissées par sa professeure d’école voulant la féliciter, soit par des « Bravo! » et « Excellent! ».

Afin de bien accompagner la phrase « À midi la chatte dort » j’ai construit un *diminuendo* et un *ritenuto* de manière progressive et en répétant le mot « dort » jusqu’à un point d’orgue qui arrête toute ponctuation rythmique.



Figure 101 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune*, mes. 36 à 38

6.1.3 Rythme et percussion

La section A du Cahier jaune est caractérisée par une construction rythmique comprenant beaucoup d’homorythmie de la levée de la mesure 10 jusqu’à la mesure 19. Pour les interprètes, ce passage demande une grande communication et complicité, de sorte que la ou le pianiste doit bien ressentir les respirations de la chanteuse afin donner l’impression d’un seul instrument quasi robotisé. Dans l’exemple suivant, l’homorythmie survient à la mesure 12 et sa levée.

Figure 102 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune*, mes. 11-12

Comme on peut voir dans les pièces *Sinople* et *La mayonnaise*, on retrouve dans la section B de cette pièce une construction rythmique au piano composée d’un motif en balancier à la basse puis d’une accentuation du contretemps qui donne à cette section un côté amusé et enfantin.

Figure 103 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune*, mes. 25-27

6.1.4 Développement mélodique

Dans l’introduction, une mélodie sur le mode octatonique est jouée à la main droite du piano et cette même mélodie est reprise en imitation à la main gauche dans un rythme qui lui est propre.

Figure 104 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune*, mes. 2-7

C’est d’ailleurs les notes de cette mélodie qui sert de matériau pour le développement des parties homorythmiques de la section A. On peut remarquer que les notes de la mélodie

d'introduction aux mesures 2 jusqu'à 5 premier temps sont les mêmes que les premières notes de la section A à la mesure 10 et sa levée, puis les trois dernières notes de la mélodie d'introduction sur le troisième temps de la mesure 6 jusqu'au premier temps de la mesure 7 (*Si, La#, Ré*) sont les mêmes que les trois dernières notes du dernier passage homorythmique de la section A à la mesure 19.



Figure 105 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune*, comparaison mélodique

Outre les passages homorythmiques de la section A, on peut également remarquer de courts traits de gamme chromatique descendants à la voix, par exemple aux mesures 11, 13 et 22.



Figure 106 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune*, mes. 11

Alors que les traits de gamme descendants sont associés au texte comprenant de courtes phrases, les passages homorythmiques sont plutôt associés au texte énonçant des lettres et des syllabes. La section A se retrouve donc à être construite de courts segments hétérogènes qui s'enchaînent et qui viennent appuyer la structure du texte.

Dans la section B, on remarque quatre motifs mélodico-rythmiques qui définissent le caractère sautillant et amusé de cette section.

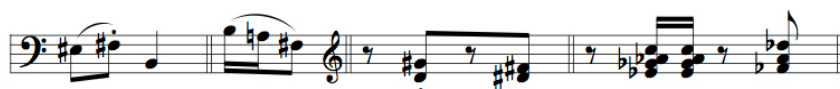


Figure 107 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune*, motifs

6.1.5 Développement harmonique

Ce qui donne une couleur particulière à la mélodie du passage homorythmique de la section A c'est d'abord sa doublure à l'unisson entre le piano et la voix, mais surtout la doublure du piano à la dix-septième majeure inférieure. La sonorité produite par l'ensemble de

ces doublures peut alors donner l'impression d'un son robotisé, presque synthétique (voir point 6.1.3 – Figure 102).

J'ai aussi utilisé la sonorité de la seconde majeure dans plusieurs accords de la section A de sorte à créer des harmonies à dissonances douces qui se marient bien avec la texture des passages homorythmiques.

Figure 108 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune*, mes. 19-20

6.2 II. Cahier vert

6.2.1 Schéma formel

Sections	Sous-Sections	Commentaires	Mesures
Introduction		Piano seul, léger et sautillant ; amène la texture de la section A	1 – 3
A		La texture du piano continue ; mélodie vocale ajoutée	4 – 12
B	B ¹	Texture plus linéaire et planante ; vagues rythmiques	13 – 26
	B ²	Plus animé au plan mélodique et harmonique	27 – 32
A'		Retour de la section A avec la mélodie au piano	33 – 35
B'		Montée vers le sommet de la pièce	36 – 42
C		Tempo libre et indéfini ; la voix guide le rythme	43 – 44

Tableau VIII : *Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert*, schéma formel

6.2.2 Lien entre le texte et la musique

Le texte du Cahier vert reflète l'apprentissage de l'alphabet et de la calligraphie avec beaucoup de lettres et de syllabes répétées. En musique, j'ai utilisé une écriture linéaire avec beaucoup de répétitions qui vient rejoindre l'aspect linéaire qui se retrouve déjà dans le texte. J'ai également voulu jouer avec les sonorités des lettres et des syllabes qui, avec un peu de maniement, peuvent aussi former des mots. Par exemple, sachant que la lettre *P* pourrait aussi bien s'écrire *Pé*, si on change la voyelle de cette syllabe pour un *a* on retrouve la syllabe *Pa* et de cette dernière on retrouve très facilement le mot *papa*.

20 *f* *pp* *mf* *f*
 P P P P P P P P P P P P P P P P pé pé pé P P pa-pa pou - le pluie lui lui pa - pa pluie pou - le

Figure 109 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert*, mes. 20-22

J'ai aussi souhaité créer une évolution au niveau émotionnel et un changement de perception par rapport aux répétitions, même si cette évolution est plus ou moins perceptible lors de la lecture du texte lui-même. Au début de la pièce, le caractère musical est plutôt léger et les répétitions des lettres et des syllabes suggèrent un amusement alors qu'à partir de la mesure 44, il se dégage un caractère beaucoup plus angoissé. J'ai alors voulu interpréter les répétitions de lettres comme un bégaiement plutôt qu'un jeu sur le son et le rythme.

*avec hésitation,
comme un bégaiement*
 é é é é

Figure 110 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert*, mes. 44

Le Cahier vert se termine avec la phrase « Est-ce que ça se peut un léopard qui parle? » en voix parlée et sur une longue résonance au piano qui amène un lourd sentiment d'inquiétude. Avec la voix parlée, cette phrase apparaît comme une grande question existentielle pour cet enfant.

voix parlée
 Est -c'que ça se peut un lé-o-pard qui par - le?

Figure 111 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert*, mes. 44

6.2.3 Rythme et percussion

La construction rythmique du Cahier vert est d'abord marquée par le rythme continu des croches qui se succèdent de la mesure 4 jusqu'à la mesure 41 et forme en grande partie l'aspect linéaire de la pièce. Dans ce rythme de croches on retrouve surtout un jeu entre des notes *staccato* et des accents qui viennent forger le caractère tribal de la pièce.

Figure 112 shows a musical score for measures 5-7. The top staff is a vocal line with lyrics: O O A O E E O O E E E I E I I E I U I U U I U E. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Figure 112 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert*, mes. 5-7

Dans la section A il y a un motif de deux doubles croches suivi d'une croche basé sur les notes *Do*, *Sib* et *Mi*. Ce motif est incorporé de manière progressive et devient de plus en plus présent jusqu'à former un dialogue en imitation entre la voix et le piano aux mesures 11 et 12.

Figure 113 shows a musical score for measures 11-12. The top staff is a vocal line with lyrics: o O O O O E A O E A O E I U I O E. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Figure 113 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert*, mes. 11-12

Une forme de construction rythmique qu'on a pu retrouver notamment dans la pièce *Sinople* et la pièce *Machination* c'est une écriture sous forme de vagues rythmiques en *crescendo* et *decrescendo*. Entre les mesures 14 à 20 du Cahier vert ces vagues rythmiques se manifestent alors que le piano et la voix s'échangent les interventions. On peut, entre autre, y remarquer la prédominance de la note *Si* qui est jouée à quatre octaves différentes.

Figure 114 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert*, mes. 17-19

Dans les mesures 20 à 25, on peut voir un geste polyrythmique de 2 contre 3, puis de 4 contre 3 effectué par la main gauche du piano.

Figure 115 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert*, mes. 20-25

Un autre geste polyrythmique souvent utilisé à la voix durant la pièce est le 3 contre 2 causé par le rythme de triolet de croches. Ce rythme vient en quelque sorte briser le rythme constant des croches. On le voit notamment sur le deuxième et troisième temps de la mesure 24, le quatrième temps de la mesure 27 ainsi que sur le quatrième temps de la mesure 28

La section C du Cahier vert est construite sur un rythme libre et irrégulier, sans tempo défini. La texture devient beaucoup plus épurée que dans les sections précédentes. C’est la voix qui dicte le rythme afin de diriger les gestes du piano.

Rythme libre, irrégulier
pp

Ah!
15^{ma}

ri - re

avec hésitation,
 comme un bégaiement
 é é é é

Figure 116 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert*, mes. 44

Dans ce passage, j’ai voulu faire en sorte que l’écriture du piano rappelle celle d’instruments de percussion. D’abord, les notes jouées dans le registre extrême grave peuvent rappeler les sons d’un gong, puis les notes jouées en « clusters » dans le registre suraigu peuvent rappeler les sons de petites cloches (voir figure précédente).

6.2.4 Développement mélodique

À la section A de cette pièce, j’ai associé les voyelles du texte A E I O U à des notes spécifiques de sorte à rendre plus caractéristique le son de chacune de ces voyelles. Ainsi, la lettre « A » est jumelée à la note *Mi4*, la lettre « E » à la note *Si^b3*, la lettre « I » à la note *Sol^b3*, la lettre « O » à la note *Do4* et la lettre « U » à la note *Fa3*.

⁵

O O A O E E O O E E E I E I I E I U I U U I U E

Figure 117 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert*, mes. 5-7

Aussi, ce cahier est caractérisé par beaucoup de notes répétées venant appuyer conjointement les lettres et les syllabes répétées qui figurent dans le texte.

26 *f* pou - le le le Paul a peur de la pou - le *p* C C C C *f* ça ça ça ça ça ça C C C

Figure 118 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert*, mes. 26-28

Des mesures 27 à 43, une descente graduelle dans la tessiture du piano vers son registre grave est élaborée afin d’amener le caractère angoissé de la section C. C’est surtout par la ligne de basse du piano que cette descente se fait entendre.

27
31
35
39

Figure 119 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert*, mes. 27-43

Au contraire du piano, la ligne mélodique vocale dans ces mesures est plutôt construite par une ascension vers son registre aigu qui mène au sommet de la pièce à la mesure 43 sur la note *La*4.

6.2.5 Développement harmonique

Au plan harmonique, le Cahier vert est principalement composé sur des accords de septième majeure ou mineure sans tierce et des accords de quarts suspendues ou de secondes suspendues.



Figure 120 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert*, harmonie

Par ailleurs, entre les mesures 31 à 43 on retrouve une densification de l’harmonie avec des accords de cinq et six sons.



Figure 121 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert*, densification harmonique

La section C (mes. 44) démontre un enchaînement de quatre accords de trois sons en ostinato à la main droite du piano qui vient accompagner la mélodie vocale.



Figure 122 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – II. Cahier vert*, ostinato

6.3 III. Cahier bleu

6.3.1 Schéma formel

Sections	Sous-Sections	Commentaires	Mesures
Introduction		Piano seul ; énergique et mouvementé	1 – 7
A		Mélodie accompagnée ; texture plus épurée	8 – 28
	Transition	Piano seul ; rythme instable	29 – 30
B		Sautillant, léger et vivant ; <i>crescendo</i> et <i>accelerando</i> ; mouvement continu en doubles croches	31 – 46
Coda		Combinaison des motifs de la section A et B	47 – 50

Tableau IX : *Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu*, schéma formel

6.3.2 Lien entre le texte et la musique

Le texte du Cahier bleu est divisé en deux parties bien distinctes. D’abord la première partie est descriptive et démontre une suite d’idées très imagées alors que la deuxième partie est plutôt énumérative. J’ai donc divisé la pièce en deux sections afin de refléter la structure du texte. La première partie a une allure assez romantique et lente alors que la deuxième partie est plus rapide et dansante.

À la fin de la section A on peut remarquer la répétition du mot « brille » qui est accompagné de la gamme par ton afin de démontrer musicalement l’impression d’une ouverture, d’une plus grande luminosité.



Figure 123 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu*, mes. 26-28

La section B débute avec la phrase « J’ai beaucoup de bonnes idées dans ma tête ». Dans le texte, cette phrase est l’amorce d’un enchaînement d’idées et de mots qui devient de plus en plus élaboré. J’ai donc accompagné le texte d’une musique en *accelerando* et en *crescendo* afin d’accentuer cette énumération continue.

Figure 124 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu*, mes. 32-34

6.3.3 Rythme et percussion

Un motif rythmique qui caractérise la section A de cette pièce et qui se retrouve principalement à la main droite du piano est celui du motif de croche – noire pointée.



Figure 125 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu*, mes. 13-16

L'allure de style romantique du début de la pièce est, entre autre, créée par un geste polyrythmique qui se trouve notamment dans l'introduction et qui apporte un côté virtuose au piano. On y retrouve de la polyrythmie de 2 contre 3, de 3 contre 4 et de 3 contre 8 (voir *Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu*, mes. 1 à 7).

À la section B, on retrouve un accompagnement léger où la main gauche du piano combine et alterne une ligne de basse appuyée sur les temps forts et des accords joués *staccato*.



Figure 126 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu*, mes. 33-35

Dans cette même section, la main droite du piano joue une mélodie en doubles croches continues sur laquelle vient s'appuyer la ligne vocale.

36 **Très énergique** ♩ = 120

rui - ne pluie pa-ra-pluie lui nuit ga - gner cham - pi - gnon bai - gne a - rai - gnée sai - gnant

Figure 127 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu*, mes. 36-37

6.3.4 Développement mélodique

Le motif rythmique de croche – noire pointée qui est utilisé de façon récurrente dans la section A est principalement présenté de deux façons au niveau mélodique, soit par sauts ou par notes répétées.



Figure 128 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu*, mes. 1-2 et 14-15

Un autre motif mélodique qui revient à trois reprises dans la section A est un motif de quatre notes entendu à la main droite du piano sur la croche du troisième temps de la mesure 11 jusqu'au premier temps de la mesure 12. Ce même motif est repris aux mesures 22-23 et 24-25.

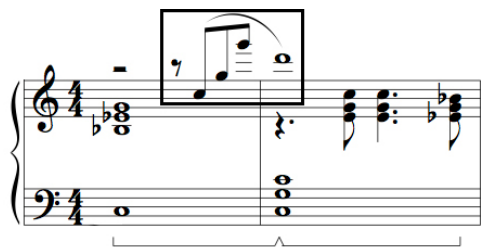


Figure 129 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu*, mes. 11-12

La section B est caractérisée par un motif repris tout au long de la section à la main droite du piano qui est formé d'une longue broderie de neuf doubles croches.



Figure 130 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu*, motif

À la fin de la pièce, aux mesures 47 à 49, j'ai fait une combinaison des matériaux de la section A et de la section B. On remarque le motif de croche – noire pointée de la section A qui revient à la mesure 47. Aussi, aux mesures 48 et 49, le geste polyrythmique revient au piano et est superposé au motif de doubles croches en broderies de la section B qui est joué à la main droite du piano et à la voix.

Figure 131 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu*, mes. 47-49

6.3.5 Développement harmonique

Dans la section A, on retrouve une harmonie simple comprenant des accords de trois ou quatre sons principalement sur la tonalité de *Do* mineur. Il y a cependant une certaine ambiguïté au niveau modal avec l'utilisation fréquente de l'accord de *Do* majeur.

Figure 132 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu*, mes. 8-12

Aux mesures 26 à 28, une harmonie par ton est créée par l'enchaînement de 6 accords augmentés de trois sons descendant la gamme.

Figure 133 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu*, mes. 26-28

À la section B du Cahier bleu il y a beaucoup de changement de modalité puisque souvent, les changements d'accords amène un changement de gamme ou de mode, ce qui

apporte une couleur particulière à chaque accord. Le tableau suivant permet de démontrer les modes et les gammes utilisés lors des mesures 32 à 46.

Mesures	Accords	Modes
32	<i>La b</i> majeur	<i>La b</i> lydien dominant
33	<i>Si</i> majeur	<i>Si</i> octatonique ½ton – ton
34	<i>La b</i> majeur	<i>La b</i> lydien dominant
35 (1 ^{er} , 2 ^{ième} temps)	<i>La</i> majeur	<i>La</i> lydien
35 (3 ^{ième} , 4 ^{ième} temps)	<i>Fa#</i> mineur	<i>Fa#</i> dorien
36	<i>Mi</i> majeur	<i>Mi</i> octatonique ½ton – ton
37 (1 ^{er} , 2 ^{ième} temps)	<i>Ré b</i> majeur	<i>Ré b</i> octatonique ½ton – ton
37 (3 ^{ième} , 4 ^{ième} temps)	<i>Ré b</i> majeur	<i>Ré b</i> mixolydien
38	<i>Mi</i> majeur	<i>Mi</i> lydien dominant
39 (1 ^{er} , 2 ^{ième} temps)	<i>Ré b</i> majeur	<i>Ré b</i> mixolydien
39 (3 ^{ième} , 4 ^{ième} temps)	<i>Do b</i> majeur	<i>Do b</i> lydien
40	<i>La b</i> majeur	<i>La b</i> lydien dominant
41	<i>Si</i> majeur	<i>Si</i> octatonique ½ton – ton
42	<i>La b</i> majeur	<i>La b</i> lydien dominant
43 (1 ^{er} , 2 ^{ième} temps)	<i>La</i> majeur	<i>La</i> lydien
43 (3 ^{ième} , 4 ^{ième} temps)	<i>Fa#</i> mineur	<i>Fa#</i> dorien
44 (1 ^{er} , 2 ^{ième} temps)	<i>Mi</i> majeur	<i>Mi</i> lydien
44 (3 ^{ième} , 4 ^{ième} temps)	<i>Si</i> majeur	<i>Si</i> ionien
45	<i>Ré b</i> majeur	<i>Ré b</i> lydien dominant
46 (1 ^{er} , 2 ^{ième} temps)	<i>Mi</i> majeur	<i>Mi</i> lydien
46 (3 ^{ième} , 4 ^{ième} temps)	<i>Si</i> majeur	<i>Si</i> ionien

Tableau X : Berceuses en 4 cahiers Canada – III. Cahier bleu, accords et modes

6.4 IV. Cahier rouge

6.4.1 Schéma formel

Sections	Sous-Sections	Commentaires	Mesures
Introduction		Rythme souple ; voix seule sur résonance de piano, puis piano seul	1 – 9
A		Moteur rythmique au piano et polyrythmie ; la voix reprend la mélodie de l'introduction	10 – 26
	Transition	Rythme souple ; arrêt du moteur rythmique	27 – 28
B		Reprise du moteur rythmique au piano ; alternance entre des métriques de 6/8 et 5/8 ; <i>crescendo</i> vers le sommet de la pièce	29 – 48
	Transition	Tessiture descendante	49 – 52
C		Texture plus sombre ; ostinato ; <i>ritenuto</i> et <i>descrescendo</i>	53 – 71
Coda		Dernier geste rapide et coup final au piano	71 – 73

Tableau XI : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge*, schéma formel

6.4.2 Lien entre le texte et la musique

Le texte figurant dans l'introduction et la section A du Cahier rouge est construit avec des phrases incongrues ayant un sens indéfini. Musicalement, cette partie du texte m'inspirait quelque chose d'unidirectionnel avec beaucoup de répétition. À l'arrivée de la phrase « je suis rouge et bleu » j'ai alors voulu amener un changement de couleur et de texture sur le mot « bleu » par un changement de mode, par un changement de métrique passant du 6/8 au 5/8 et par l'introduction d'un nouveau motif de broderie et d'appogiature. On peut aussi remarquer l'incorporation de chromatisme dans la mélodie de la voix qui ajoute une charge émotive à ce passage.

19

suis roug' et bleu roug' et bleu

très chantant

f

Figure 134 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge*, mes. 19-22

À la mesure 27 la phrase « est-ce que tu dessines un lapin? » est chantée seule dans un rythme souple pour accentuer le questionnement du personnage, comme je l’avais fait à la fin du Cahier vert.

27

pp

Rythme souple (♩ ≈ 40) *molto accel.*

est - ce que tu des-sin' un la - pin?

Figure 135 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge*, mes. 27

Le personnage du professeur joué par le pianiste, qui figurait aussi dans le Cahier jaune, refait une apparition aux mesures 32 et 33 alors qu’il s’exclame d’un « Bravo! » après la phrase « Maman dessine un petit oiseau ».

f

(* Bra - vo!

Figure 136 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge*, mes. 32-33

Avec la dernière phrase du texte « Si la terre est grosse je suis très petite » j’ai voulu lui donner beaucoup d’importance puisque, malgré une certaine naïveté qui se cache derrière cette phrase, elle reflète probablement un des grands questionnements qui habite chaque individu à un moment ou un autre de sa vie, soit le tout petit rôle que cette personne joue sur cette grande planète. Afin de transposer cette phrase en musique, j’ai créé une texture répétitive dotée d’une grande tension.

60

je — suis — très pe - ti - te si la terre — est gros - se

dim. ————— En retenant un peu

dim. —————

Figure 137 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge*, mes. 60-66

6.4.3 Rythme et percussion

La texture de l'introduction du Cahier rouge rappelle celle de la section C du Cahier vert alors qu'il y a une absence de pulsation dans un rythme souple et où la voix dicte le rythme. On retrouve aussi le style d'écriture pianistique épuré qui était utilisé dans cette même section du Cahier vert.

chat - te il ne pas fai - re pe - tit c'est tout de - vi - ne gris — con - tent je suis tout

Figure 138 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge*, mes.1

Cette absence de pulsation revient également à la mesure 27 pour l'enchaînement vers la section B de la pièce.

À la section A il y a une certaine ambiguïté entre une métrique de 6/8 et de 3/4 entre les mesures 10 à 19. Alors que la ligne vocale suggère une mélodie sur une métrique en 6/8, au piano on peut entendre un mouvement mélodique construit sur une métrique en 3/4.

12
 vent cra-yon Mes les des ton tes ils vont fai-re il vont fai-re sa-

Figure 139 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge*, mes. 12-16

La finale du Cahier rouge peut ressembler en partie à celle du Cahier jaune : ralentissement, effritement du rythme, point d'orgue et un enchaînement surprise vers un court fragment rythmé pour marquer le « coup » final (voir mes. 36 à 39 du Cahier jaune et mes. 64 à 73 du Cahier rouge). Par contre, ce qui est intéressant de remarquer c'est que le cycle des *Berceuses en 4 cahiers Canada* se termine comme il a commencé, c'est-à-dire par des notes attaquées dans le registre grave du piano.

$\text{♩} = 76$
f *ffz*

Figure 140 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge*, mes.72-73

6.4.4 Développement mélodique

L'introduction de la pièce se fait par la reprise des trois dernières notes de la voix à la fin du Cahier bleu. L'élaboration d'un thème récurrent est alors développé à partir de ces trois notes et apparaît aux mesures 1, 3 à 5, 10 à 12, 22 à 24, 25-26, 40 à 48 et 60 à 66.

III. Cahier bleu, mes. 50
 — tent qui sau - tent

IV. Cahier rouge, mes. 1
 Quand el - le bé - bé c'est un Ga - by

Figure 141 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – comparaison mélodique*

J'ai inséré une mélodie qui se retrouve dans l'introduction et la section A du Cahier jaune afin de l'incorporer dans l'introduction (mes. 1) et la section A (mes. 17 à 19) du Cahier

rouge. Cette mélodie crée un changement de mode drastique qui apporte une toute autre couleur.



Figure 142 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – I. Cahier jaune*, mes. 2-7



Figure 143 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge*, mes. 17-19

La vision compositionnelle du Cahier rouge est un peu comme celle de *Machination*, c'est-à-dire que la composition de cette pièce démontre une intention et une vision plutôt horizontale, très linéaire où l'évolution mélodique se fait sentir par les changements de modes plutôt que par des changements d'accords.

Mesures	Modes/Gammes/ (notes étrangères)	Mesures	Modes/Gammes/ (notes étrangères)
1 ¹	<i>Mi♭, Fa, Sol♭, Si♭, Do, Ré♭</i>	34 à 35	<i>Mi, Fa#, Sol, La, Do#, Ré#</i>
1 ² à 2	Mode octatonique	36 à 37	<i>Mi, Fa#, Sol, La, Si, Do#</i>
3 à 4	Harmonie chromatique	38 à 39	<i>Sol, Si, Do#, Ré, Fa</i>
5 à 16	<i>Mi♭, Fa, Sol♭, Si♭, Do, Ré♭</i>	40 à 41	Sol, La#, Si, Do#, Ré, Mi
17 à 19	<i>Mi, Fa, Sol, La♭, Si, Si♭</i>	42 à 48	<i>Mi, Fa#, Sol, La#, Si, Do#</i>
20 à 21	<i>Ré, Mi, Fa, Sol#, La, Do</i>	49 à 52	Si mineur harmonique
22 à 24	<i>Mi♭ lydien dominant (Ré, La♭)</i>	53 à 55	<i>Fa, Sol♭, La♭, Si, Ré♭</i>
25 à 26	Harmonie chromatique	56 à 71	Do# dorien
27 à 31	<i>Mi, Fa#, Sol, La, Do#, Ré# (Do ♯, Si)</i>	71 à 73	<i>Fa#, Sol#, La, Si♭, Do, Ré, Ré♭, Mi♭, Fa</i>
32 à 33	<i>La#, Do, Do#, Ré, Mi, Fa#</i>		

Tableau XII : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge*, gammes et modes

Aux mesures 56 à 69, afin d’amener la fin de la pièce, j’ai créé un ostinato de six croches construit sur une note pédale de *Mi*.



Figure 144 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge*, ostinato

Peu à peu, un effritement rythmique de cet ostinato est créé à partir du deuxième temps de la mesure 63 et vient ainsi freiner l’élán rythmique de la pièce.

6.4.5 Développement harmonique

Le thème récurrent élaboré durant la pièce est présenté de différentes façons en démontrant des harmonisations diversifiées, puis avec des mutations rythmiques et mélodiques. Voici les différentes présentations du thème qui surviennent tout au long de la pièce. Dans sa première présentation, le thème est exposé seul à la voix.

Rythme souple (♩. ≈ 40)
p *expressif*

Quand el - le bé - bé c'est un Ga - by

Figure 145 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge*, mes. 1

Ci-dessous, le thème est joué au piano en octaves et sur une harmonisation d'accords de trois et quatre sons.

Figure 146 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge*, mes. 3-5

Aux mesures 10 à 12, le thème est repris à la voix sur un accompagnement linéaire sous forme de séquences mélodico-rythmiques au piano.

Pom - me fê - te je dis je dis sou - vent cra - yon

Figure 147 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge*, mes. 10-12

Aux mesures 22 à 24, le thème est doublé à la quinte et à l'octave. Dans ce passage, la doublure mélodique à la quinte agit comme une coloration du thème. On peut aussi remarquer une mutation mélodique sur les notes *Sol* et *Réb* qui, normalement, serait sur les notes *Solb* et *Do*.

Figure 148 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge*, mes. 22-24

Dans cette prochaine présentation du thème on retrouve la même mutation mélodique qu'à l'exemple précédant ainsi qu'une abstraction de sa dernière note qui est cependant reprise par la voix à la mesure 27. Ici, l'harmonisation du thème est très chromatique avec la ligne mélodique *Réb, Do, Si* et la ligne *Réb, Ré ♯, Réb*.



Figure 149 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge*, mes. 25-26

Des mesures 40 à 48, le thème est présenté au piano avec un jeu d'imitation. Chaque présentation du thème débute sur la note *Sol*, à l'exception de la dernière présentation où le thème est transposé sur la note *Mi*. Aussi, chaque présentation démontre une mutation rythmique qui s'inscrit dans une métrique en 5/8. On le retrouve donc pour une première fois sur le premier temps de la mesure 40 à la main droite du piano. Le thème est ensuite repris en octave sur le premier temps de la mesure 42 à la main gauche jusqu'au premier temps de la mesure 44 où une autre présentation du thème débute à la voix médiane du piano. Dans cette même mesure, sur le deuxième temps, le thème fait son entrée à la main gauche. À la mesure 45, le thème apparaît à la main gauche sur la troisième croche de la mesure. Sur le premier temps de la mesure 46, le thème débute à la main droite et finalement, une dernière imitation toutefois incomplète est jouée sur le deuxième temps de la mesure 46 à la main gauche sur la note *Mi*.

40

d'oeufs la li - cor - ne la li - cor - ne

45

est le pre - mier che - val sur la ter -

Figure 150 : *Berceuses en 4 cahiers Canada – IV. Cahier rouge, 40-48*

Lors des mesures 60 à 66, le thème est joué à la main droite du piano, celui-ci est accompagné de l'ostinato présent à la main gauche du piano ainsi que d'une ligne chromatique descendante à la voix. Une mutation mélodique a été faite sur la note *Fa#* afin de former un intervalle mélodique de quinte entre le *Si* et le *Fa#* pour ainsi permettre le chromatisme présent à la voix sur ce même *Fa#* (voir point 6.4.2 – Figure 137).

Conclusion

Le travail accompli durant ma maîtrise en composition m'a permis d'approfondir mes connaissances sur une multitude de notions musicales tels le rythme, les percussions, la forme, l'harmonie, le contrepoint et l'orchestration. Avec ce projet, j'ai pu forger mon langage musical dans lequel on peut remarquer quelques constantes :

- Développement mélodique : mode octatonique, chromatisme, gamme par ton, écriture motivique, écriture contrapuntique
- Développement harmonique : parallélisme d'accord, polymodalité, harmonie chromatique, doublure mélodique
- Développement rythmique : polyrythmie, homorythmie, stratification, absence de pulsation, imitation, écriture linéaire

Avant la maîtrise, je n'avais pas encore expérimenté l'absence de pulsation et l'écriture linéaire. Avec la découverte de certains artistes ou de certaines œuvres, mon écriture musicale a grandement été influencée de sorte que ces techniques d'écriture sont devenues familières à mon langage. D'abord, l'auteur Claude Gauvreau m'a amené à écrire une musique comprenant une plus grande liberté rythmique, avec des passages non pulsés qui donnent à l'interprète une plus grande flexibilité dans son interprétation musicale. Au delà de la pièce *La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval*, son écriture littéraire a été pour moi une grande source d'inspiration qui a influencé mon travail pour plusieurs autres pièces, notamment pour *Berceuses en 4 cahiers Canada*. Ensuite, l'écoute des études pour piano de György Ligeti m'a amené à écrire dans un style d'écriture plus linéaire comme avec la pièce *Machination* comprenant des jeux d'accents et de la polyrythmie plus complexe.

Je considère toutefois que j'en suis encore à mes débuts concernant le travail sur l'absence de tempo et l'écriture linéaire. Je souhaite continuer à utiliser et à développer ces techniques dans mes prochaines pièces afin de me les approprier davantage.

Bibliographie

Adler, S., *The study of orchestration*, New-York et London : W. W. Norton & Company, Inc., 2002

Bach, J.S., *Prélude no.1*, Clavier bien tempéré, vol. 1, États-Unis : G. Schirmer, 1893, p. 4

Beaucage, R., *Walter Boudreau : dans l'asile poétique de Gauvreau*, Journal Voir, 2015, <https://voir.ca/musique/2015/05/07/walter-boudreau-dans-lasile-poetique-de-gauvreau/>

Beudet, M. (producteur), Labrecque, J.-C. (réalisateur), *Claude Gauvreau – Poète* [film documentaire], Office national du film du Canada, 1974

Debussy, C., *Reflets dans l'eau*, Images, première série, Paris : A. Durand & Fils, 1905, p. 2

Gauvreau, C., *Œuvres créatrices complètes*, Montréal : Parti pris, 1971, p. 136 et 250

Kœchlin, C., *Traité de l'orchestration*, Vol. 1-2-3-4, Paris : Max Eschig, 1954 à 1959

Lapointe, G., *Livret et partition pour un opéra fantôme : le débat entre Claude Gauvreau et Pierre Mercure autour du Vampire et la nymphomane*, Circuit : musiques contemporaines, vol. 21, n° 3, 2011, p. 28-29

Lutoslawski, W., *Livre pour orchestre*, Londres : Chester Music, 1969, p. 9

Slonimsky, N., *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*, New-york : C. Scribner, 1975

Stravinsky, I., *I. – Trois pièces pour quatuor à cordes*, Londres : Boosey & Hawkes, 1947, p. 1

Stucky, S., *Lutoslawski and his music*, Cambridge University Press, 1981, p. 109 à 113

Taylor, S. A., Ligeti, *Africa and Polyrythm*, *The World of Music*, Vol. 45, n° 2, 2003, p. 83 à 94

LA MAYONNAISE OVALE
ET LE DOSSIER DE
CHAISE MÉDIÉVAL

Pour soprano, vibraphone et percussions

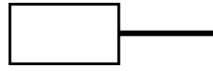
Félix-Antoine Coutu

(automne 2014 - Montréal)

NOTATION

GÉNÉRALE

Exécution des motifs dans
n'importe quel ordre



Durée d'un événement



VOIX

Note approximative



VIBRAPHONE

Note étouffée

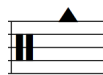


note harmonique

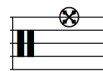


PERCUSSION

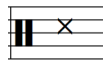
Tambourin



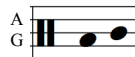
Cymbale suspendue



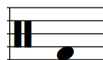
Caisse claire



2 Blocs chinois



Gros tom (16")



La mayonnaise ovale et le dossier de chaise médiéval

Claude Gauvreau

Félix-Antoine Coutu

Amusé, rythme libre (♩ = 96)

pp < *f* > , *p* , > < > *mf*

Soprano
Yum Yum Yum etc. —

Vibraphone
pp *mf*

Crotales

Percussion
L.v. *pp* *mf* *mp*

♩ = 66 *accel.* ----- **Bien rythmé** ♩ = 108

2 *p* *mf*

S
Yum Yum Yum etc.

Vib. *pp* *mf*

Perc. *mf*

7 *p* *mf*

S
Yum Yum Yum etc.

Vib. *p* *mf*

Perc. *mf*

11 *f* avec sérieux *p* en douceur, amusé *mp* *cresc.*

S Tiou tiu - tiu — Pan - pan la fa-let - te Bra-quet - te bo - bo

Vib. *f* *p* *mp* *cresc.*

Perc. *pp* *mf* *mp*

15 *f*

S A - ga - i - an - te i - plu - che

Vib. *f* *p*

Perc. *mf* *p*

avec les mains (1)

19 *p* *mf*

S Les fa - vo - ris mas - tur - bants sur les deux joues du lord an - glais Lord lard

Vib. *mf*

Perc. *mf*

22 Rythme libre, irrégulier

S

Vib. *pp*

Crt.

Perc.

(1) Toujours utiliser le tambourin avec les mains

accel. (De plus en plus nerveux)

S
Vib.
Crt.
Perc.

5" 20"

p *cresc.* *f*

Yum Yum Yum Yum Yum Yum

25"

cresc. *f*

25"

pp *cresc.* *f*

accel. (De plus en plus nerveux)

S
Vib.
Crt.
Perc.

20"

pp *cresc.* *f*

Yum Yum Yum Yum Yum Yum

3" 17"

pp *cresc.* *f* *Ped.*

5" 15"

p *cresc.* *f*

24 Bien rythmé ♩ = 108

pp Presque chuchoté

S
Vib.
Perc.

Heuh Hih Heu ouh Heuh Hih Heu ouh

pp

pp

27 *p* chantée *cresc.*

S Heuh Hih Heu ouh Ma rei-ne cla-rette et ma clet-te cla - ven - te Par dess-sus l'au - be du mar - ché

Vib. *p* *cresc.*

Perc. *p*

30 *f*

S Par - des - sus les bes - tiaux de l'au - rore de foin d'or

Vib. *f*

Perc. *mf*

33 *mp* *cresc.* *f*

S Ma chi-poi-ne de mon cha - noi - ne re - dres-sée dru comme un tam - bour

Vib. *mp* *cresc.*

Perc. *f*

36 *ff* *avec colère* *mp*

S un tam-bour-ma - jor de fan - fa - re al - las Cri

Vib. *ff*

Perc.

Amusé, rythme libre (♩ = 96)

39 *f*, *p* en douceur, *mf*

S Crin Crin Crin Crin Crin Cri Crin Crin Crin Crin Cri Crin Crin Cri

Vib. *pp* *mf*

Perc. L.v. *pp* *mf*

40 Posé, sans accélérer *mp*

S A Pots-dam l'a - lou - et - te

Vib. *p*

Crt. *p*

Perc. *p*

44

S Ce - ci qui scan-da - li - se - ra tous ne me scan-da - li - se pas moi mê - me

Vib.

Perc.

47 Bien rythmé ♩ = 108 *f*

S ne me scan-da - li - se pas moi mê - me

Vib. *f*

Perc. *f*

50 *mp* voix parlée, d'un air indifférent *amusé*

S Ne me scandalise pas moi même Yum Yum Yum Yum

Vib. *mp*

Perc. *p* *mf*

54 *mf*

S Yum Yum Yum Yum Et des but - tes de foin Et des car - rès de bri - ques

Vib. *mf*

Perc.

57 *mp* *tel une formule magique*

S La plus sub - tan - ti - fi - que moël - le A - gaz - zi a - fra - gui - zas mon - te - to

Vib. *mp*

Perc. *mp*

60 *cresc.*

S Le pen - dule vert, il n'y a que lè - zo - mo il n'y a que lè - zo - mo Con - tu -

Vib. *cresc.*

Perc.

62

S
man - te que lè - zo - mo Con - tu - man - te Con - tu -

Vib.

Perc.

p

65

S
man - - - - -

Vib.

Perc.

ff

ff

L.v.

68

S
- - - - - te Con - tu - man - - - - - te Yum!

Vib.

Perc.

L.v.

Yum!

Yum!

FÉLIX-ANTOINE COUTU



Pour orchestre à vents

Hiver 2015, Montréal

La pièce **Sinople** a été composée dans le cadre d'une résidence avec l'**Orchestre à Vents Non Identifié** (OVNI) en 2014-2015.

Sinople: Couleur héraldique classée dans les émaux représentant la couleur verte. En représentation monochrome des armoiries (sculptures, gravures, sceaux, etc.), le sinople est symbolisé par des hachures à 45° partant du haut à gauche.

Il n'y a alors aucun lien direct à faire entre le titre de la pièce et la musique qui y figure. Ce n'est ici qu'un simple clin d'oeil à l'OVNI de par le vert qu'il arbore.

Sinople est une pièce à la fois mystérieuse, énergique et clownesque avec un caractère rythmique plutôt important.

Instrumentation

Piccolo

Flûte I/II

Hautbois I/II

Cor anglais

Basson I/II

Clarinete Eb

Clarinete (Sib) I

Clarinete (Sib) II

Clarinete (Sib) III

Clarinete basse

Saxophone soprano

Saxophone alto

Saxophone ténor

Saxophone Baryton

Cor (Fa) I/II

Cor (Fa) III/IV

Trompette (Sib) I/II

Trompette (Sib) III/IV

Trombone I

Trombone II/III

Trombone basse

Euphonium I/II

Tuba I/II

Contrebasse à cordes

Timbales

Percussions :

Caisse claire, Grosse caisse, 2 Cymbales, Cymbale suspendue,

Tom-tom, Tambourin, Fouet en bois, Bongo, Tam-tam

Claviers :

Cloches tubulaires, Xylophone, Marimba, Glockenspiel, Vibraphone

Piano

Sinople

(pour orchestre à vents)

Félix-Antoine Coutu

♩ = 63

accel.

A Tranquille, ♩ = 84

This page contains the musical score for the wind orchestra section of the piece 'Sinople'. The score is written in 4/4 time and is divided into two sections: an initial section at a tempo of 63 bpm and a section marked 'A' at a tempo of 84 bpm. The initial section is marked 'accel.' and features a dynamic range from *pp* to *mf*. The 'A' section is marked 'Tranquille' and features a dynamic range from *f* to *pp*. The instruments included are Piccolo, Flûte I/II, Hautbois I/II, Cor Anglais, Basson I/II, Clarinette Es, Clarinette (Bb) I, Clarinette (Bb) II, Clarinette (Bb) III, Clarinette Basse, Saxophone Soprano, Saxophone Alto, Saxophone Ténor, Saxophone Baryton, Cor (F) I/II, Cor (F) III/IV, Trompette (Bb) I/II, Trompette (Bb) III/IV, Trombone I, Trombone II/III, Trombone Basse, Euphonium I/II, Tuba I/II, Contrebasse à cordes, Timbales, Percussion (tam-tam, grosse caisse, cymb. susp.), Clavier (cloches tub.), and Piano. The score includes various musical notations such as dynamics, crescendos, triplets, and articulation marks.

This page of a musical score contains 28 staves for various instruments. The instruments listed are: Picc., Fl. I/II, Hbt. I/II, C. Ang., Bsn. I/II, Cl. Es., Cl. I, Cl. II, Cl. III, Cl. B., Sx. S., Sx. A., Sx. T., Sx. B., Cor. I/II, Cor. III/IV, Tpt. I/II, Tpt. III/IV, Tbn. I, Tbn. II/III, Tbn. Basse, Euph. I/II, Tuba I/II, C.B., Timb., Perc., Clav., and Pno. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *p*, and *ppp*. It also features performance instructions like *expressif*, *(1, II)*, and *(enlever soud.)*. Musical notation includes triplets, slurs, and various note values.

B Plus agité

20

This page contains the musical score for section B, titled "Plus agité". The score is for a symphony orchestra and is written in 4/4 time. The instruments included are Piccolo, Flute I/II, Horn I/II, Clarinet in A, Bassoon I/II, Clarinet in E-flat, Clarinet in B-flat, Clarinet in C, Saxophone Soprano, Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Saxophone Baritone, Cor I/II, Cor III/IV, Trumpet I/II, Trumpet III/IV, Trombone I, Trombone II/III, Trombone Bass, Euphonium I/II, Tuba I/II, Cymbals, Percussion (tam-tam), Clavichord, and Piano.

The score begins with a Piccolo part marked *mp* *expressif*. The Flute I/II part is marked *mp* *expressif* and features a triplet. The Horn I/II part has a *pp* dynamic. The Clarinet in A and Bassoon I/II parts have a *mp* dynamic. The Clarinet in E-flat part is marked *mp*. The Clarinet in B-flat part is marked *mp* *expressif*. The Clarinet in C part is marked *mp*. The Saxophone Soprano part is marked *mp*. The Saxophone Tenor part is marked *p*. The Saxophone Baritone part is marked *p*. The Cor I/II parts are marked *mp* and *pp*. The Cor III/IV part is marked *mp* and *pp*. The Trumpet I/II parts are marked *mf* and *p*. The Trombone I part is marked *mp* and *pp*. The Trombone II/III part is marked *mp* and *pp*. The Trombone Bass part is marked *mp*. The Euphonium I/II part is marked *mp* and *p*. The Tuba I/II part is marked *mp*. The Cymbals part is marked *p*. The Percussion part is marked *p* and includes a tam-tam. The Clavichord part is marked *p*. The Piano part is marked *p*.

Picc.
 Fl. I/II
 Hbt. I/II
 C. Ang.
 Bsn. I/II
 Cl. Es.
 Cl. I
 Cl. II
 Cl. III
 Cl. B.
 Sx. S.
 Sx. A.
 Sx. T.
 Sx. B.
 Cor I/II
 Cor III/IV
 Tpt. I/II
 Tpt. III/IV
 Tbn. I
 Tbn. II/III
 Tbn. Basse
 Euph. I/II
 Tuba I/II
 C.B.
 Timb.
 Perc.
 Clav.
 Pno.

Picc.

Fl. I/II

Hbt. I/II

C. Ang.

Bsn. I/II

Cl. E♭

Cl. I

Cl. II

Cl. III

Cl. B.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Cor I/II

Cor III/IV

Tpt. I/II

Tpt. III/IV

Tbn. I

Tbn. II/III

Tbn. Basse

Euph. I/II

Tuba I/II

C.B.

Timb.

Perc.

Clav.

Pno.

Musical score for page 38, rehearsal mark E. The score includes staves for Piccolo, Flutes I/II, Horns I/II, Clarinet in A, Bassoon I/II, Clarinets in E, B, and C, Saxophones Soprano, Alto, Tenor, and Baritone, Cor Anglais, Trumpets I/II and III/IV, Trombones I, II/III, and Bass, Euphonium I/II, Tuba I/II, Cymbals, Snare Drum, Hi-Hat, and Piano. The score is in 4/4 time and features various dynamics such as *p*, *f*, *fp*, and *sfz*.

Musical score for page 44, featuring various instruments including Piccolo, Flutes, Clarinets, Saxophones, Cor Anglais, Trumpets, Trombones, Euphonium, Tuba, Timpani, Percussion, and Piano. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *mp* and *f*.

Instrument parts shown include:

- Picc.
- Fl. I/II
- Hbt. I/II
- C. Ang.
- Bsn. I/II
- Cl. Es.
- Cl. I
- Cl. II
- Cl. III
- Cl. B.
- Sx. S.
- Sx. A.
- Sx. T.
- Sx. B.
- Cor I/II
- Cor III/IV
- Tpt. I/II
- Tpt. III/IV
- Tbn. I
- Tbn. II/III
- Tbn. Basse
- Euph. I/II
- Tuba I/II
- C.B.
- Timb.
- Perc.
- Clav.
- Pno.

F

Picc. *mf* *ff* *pp*

Fl. I/II *mp* *ff* *pp*

Hbt. I/II *mp* *ff* *p*

C. Ang. *ff* *p*

Bsn. I/II *ff* *p*

Cl. Es. *mp* *ff* *pp*

Cl. I. *mp* *ff* *pp*

Cl. II. *mp* *ff* *pp*

Cl. III. *ff* *pp*

Cl. B. *ff*

Sx. S. *mp* *ff* *mf*

Sx. A. *ff* *p*

Sx. T. *ff* *p*

Sx. B. *ff*

Cor I/II *ff*

Cor III/IV *ff*

Tpt. I/II *ff*

Tpt. III/IV *ff*

Tbn. I *ff*

Tbn. II/III *ff*

Tbn. Basse *ff*

Euph. I/II *ff*

Tuba I/II *ff*

C.B. *ff*

Timb. *ff* *p* *f*

Perc. *ff* *p* *f*

Clav. *ff* *p* *f*

Pno. *ff* *pp* *ff* *mp*

G Rythmé, sautillant

58

This page of a musical score, numbered 58, is titled "Rythmé, sautillant" (Rhythmic, Bouncing). It features a variety of instruments, each with its own staff. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The instruments and their parts include:

- Picc.**: Piccolo, mostly silent.
- Fl. I/II**: Flute I and II, playing melodic lines with dynamics *mp* and *f*.
- Hbt. I/II**: Harp, mostly silent.
- C. Ang.**: Clarinet in A, mostly silent.
- Bsn. I/II**: Bassoon I and II, playing rhythmic patterns with dynamics *p* and *f*.
- Cl. Eb**: Clarinet in E-flat, playing rhythmic patterns with dynamics *p* and *f*.
- Cl. I**: Clarinet in B-flat, playing rhythmic patterns with dynamics *p* and *f*.
- Cl. II**: Clarinet in B-flat, playing rhythmic patterns with dynamics *p* and *f*.
- Cl. III**: Clarinet in B-flat, playing rhythmic patterns with dynamics *p* and *f*.
- Cl. B.**: Clarinet in Bass, playing rhythmic patterns with dynamics *p* and *f*.
- Sx. S.**: Saxophone Soprano, mostly silent.
- Sx. A.**: Saxophone Alto, playing rhythmic patterns with dynamics *p* and *f*.
- Sx. T.**: Saxophone Tenor, playing rhythmic patterns with dynamics *p* and *f*.
- Sx. B.**: Saxophone Baritone, playing rhythmic patterns with dynamics *p* and *f*.
- Cor I/II**: Cor Anglais I and II, mostly silent.
- Cor III/IV**: Cor Anglais III and IV, mostly silent.
- Tpt. I/II**: Trumpet I and II, playing rhythmic patterns with dynamics *p* and *f*.
- Tpt. III/IV**: Trumpet III and IV, playing rhythmic patterns with dynamics *p* and *f*.
- Tbn. I**: Trombone I, playing rhythmic patterns with dynamics *mf* and *f*, including a *gliss.* (glissando) marking.
- Tbn. II/III**: Trombone II and III, playing rhythmic patterns with dynamics *mf* and *f*.
- Tbn. Basse**: Trombone Bass, playing rhythmic patterns with dynamics *mf* and *f*.
- Euph. I/II**: Euphonium I and II, playing rhythmic patterns with dynamics *f*.
- Tuba I/II**: Tuba I and II, playing rhythmic patterns with dynamics *f*.
- C.B.**: Contrabass, playing rhythmic patterns with dynamics *f*.
- Timb.**: Timpani, playing rhythmic patterns with dynamics *p* and *f*.
- Perc.**: Percussion, playing rhythmic patterns with dynamics *p* and *f*.
- Clav.**: Clavichord, playing rhythmic patterns with dynamics *mp* and *f*.
- Pno.**: Piano, playing a complex rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *mp sub*.

This page of a musical score, numbered 65, contains the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, starting with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes, followed by a *f* dynamic.
- Fl. I/II** (Flute I/II): Treble clef, mirroring the Piccolo part with triplets and dynamics *mf* and *f*.
- Hbt. I/II** (Harmonica I/II): Treble clef, playing a melodic line with dynamics *f* and *mp*.
- C. Ang.** (Cor Anglais): Treble clef, playing a melodic line with dynamics *f* and *mp*.
- Bsn. I/II** (Bassoon I/II): Bass clef, playing a melodic line with dynamics *f* and *mp*.
- Cl. Es.** (Clarinete en Sol): Treble clef, playing a melodic line with dynamic *f*.
- Cl. I** (Clarinete I): Treble clef, playing a melodic line with dynamic *f*.
- Cl. II** (Clarinete II): Treble clef, playing a melodic line with dynamic *f*.
- Cl. III** (Clarinete III): Treble clef, playing a melodic line with dynamic *f*.
- Cl. B.** (Clarinete Basso): Bass clef, playing a melodic line with dynamic *f*.
- Sx. S.** (Saxofone Soprano): Treble clef, playing a melodic line with dynamics *mp* and *f*.
- Sx. A.** (Saxofone Alto): Treble clef, playing a melodic line with dynamics *mp* and *f*.
- Sx. T.** (Saxofone Tenor): Bass clef, playing a melodic line with dynamics *mp* and *f*.
- Sx. B.** (Saxofone Basso): Bass clef, playing a melodic line with dynamics *mp* and *f*.
- Cor III/II** (Cor Anglais I/II): Treble clef, playing a melodic line with dynamics *f*, *fp*, and *f*.
- Cor III/IV** (Cor Anglais III/IV): Bass clef, playing a melodic line with dynamics *f*, *fp*, and *f*.
- Tpt. III/II** (Trompete III/II): Treble clef, playing a melodic line with dynamics *mp*, *f*, and *fp*.
- Tpt. III/IV** (Trompete III/IV): Bass clef, playing a melodic line with dynamics *mp*, *f*, and *fp*.
- Tbn. I** (Trombone I): Bass clef, playing a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *p*. Includes a *gliss.* marking.
- Tbn. II/III** (Trombone II/III): Bass clef, playing a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *p*.
- Tbn. Basse** (Trombone Basso): Bass clef, playing a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *p*.
- Euph. I/II** (Eufonio I/II): Bass clef, playing a melodic line with dynamics *p* and *f*.
- Tuba I/II** (Tuba I/II): Bass clef, playing a melodic line with dynamics *p* and *f*.
- C.B.** (Corno Basso): Bass clef, playing a melodic line with dynamics *p* and *f*.
- Timb.** (Timpani): Bass clef, playing a rhythmic pattern with dynamics *p*, *f*, and *mp*.
- Perc.** (Percussion): Bass clef, playing a rhythmic pattern with dynamics *p*, *f*, and *mp*.
- Clav.** (Clavicembalo): Treble clef, playing a melodic line with dynamics *mf* and *f*. Includes a *gliss.* marking.
- Pno.** (Pianoforte): Treble and Bass clefs, playing a complex accompaniment with dynamics *f* and *mp*.

Musical score for page 71, featuring various instruments including Piccolo, Flutes, Clarinets, Saxophones, Trumpets, Trombones, Euphonium, Tuba, Percussion, and Piano. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, *sfz*, and *pp*, as well as performance instructions like *Con sord.*, *gliss.*, and *pizz.*. The score is written in 4/4 time and includes a key signature change to one flat (B-flat) at the beginning of the page. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with strings at the bottom and woodwinds and brass in the middle. The piano part is at the bottom, with a *sub* marking under the left hand.

I

This page of a musical score, numbered 79, contains measures 79 through 82. The score is for a large orchestra and piano. The instruments listed on the left are: Piccolo (Picc.), Flute I/II (Fl. I/II), Horn I/II (Hbt. I/II), Clarinet in A (C. Ang.), Bassoon I/II (Bsn. I/II), Clarinet in E-flat (Cl. Eb), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Clarinet in C (Cl. C), Clarinet in F (Cl. F), Clarinet in Bass (Cl. B.), Saxophone Soprano (Sx. S.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Saxophone Bass (Sx. B.), Cor I/II (Cor I/II), Cor III/IV (Cor III/IV), Trumpet I/II (Tpt. I/II), Trumpet III/IV (Tpt. III/IV), Trombone I (Tbn. I), Trombone II/III (Tbn. II/III), Trombone Bass (Tbn. Basse), Euphonium (Euph. I/II), Tuba I/II (Tuba I/II), Cymbal (C.B.), Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Glockenspiel (glock), Vibraphone (vib.), Xylophone (xylo), and Piano (Pno.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, *p*, and *f* are used throughout. Performance instructions like *gliss.*, *tom-tom*, and *vib.* are present. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. A section marker 'I' is located at the top center of the page.

J Plus énergique

85

Musical score for page 85, featuring various instruments including Piccolo, Flutes, Horns, Clarinets, Saxophones, Trumpets, Trombones, Euphonium, Tuba, Cymbals, Percussion, Clavichord, and Piano. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *ff*, *mp*, *p*, *mf*, and *f*. It also includes performance instructions like "arco" and "2 cymb.".

This page of a musical score, numbered 91, features a variety of instruments. The Piccolo, Flute I/II, Clarinet I, II, and III, Saxophone S, A, T, and B, Cor I/II, Tuba I/II, and Piano parts have melodic lines with dynamic markings such as *mf*, *p*, *cresc.*, and *f*. The Clarinet II and III parts include triplet markings. The Saxophone S, A, and T parts have a similar melodic line with dynamic markings. The Cor I/II parts have a simple harmonic accompaniment. The Trombone I/II and Tuba I/II parts have a simple harmonic accompaniment. The Euphonium part has a simple harmonic accompaniment. The Percussion part has a simple harmonic accompaniment. The Clavichord part has a simple harmonic accompaniment. The Piano part has a simple harmonic accompaniment. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature. The tempo is marked *accel.* and the metronome marking is ♩ = 116. The score is marked with a **K** symbol.

Picc. *ff* *f*

Fl. I/II *ff* *f*

Hbt. I/II *ff* *f*

C. Ang. *ff* *f*

Bsn. I/II *ff* *f*

Cl. Es. *ff* *f*

Cl. I. *ff* *f*

Cl. II. *ff* *f*

Cl. III. *ff* *f*

Cl. B. *ff* *f*

Sx. S. *ff* *f*

Sx. A. *ff* *f*

Sx. T. *ff* *f*

Sx. B. *ff* *f*

Cor I/II *ff* *f*

Cor III/IV *ff* *f*

Tpt. I/II *ff* *f*

Tpt. III/IV *ff* *f*

Tbn. I *ff* *f* *gliss.*

Tbn. II/III *ff* *f* *gliss.*

Tbn. Basse *ff* *f* *gliss.*

Euph. I/II *ff* *f*

Tuba I/II *ff* *f*

C.B. *ff* *f*

Timb. *f*

Perc. *f* *mf* *f*

Clav. *f*

Pno. *ff* *f*

L Calme, mystérieux

103

Picc.

Fl. I/II

Hbt. I/II

C. Ang.

Bsn. I/II

Cl. E \flat

Cl. I

Cl. II

Cl. III

Cl. B.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Cor I/II

Cor III/IV

Tpt. I/II

Tpt. III/IV

Tbn. I

Tbn. II/III

Tbn. Basse

Euph. I/II

Tuba I/II

C.B.

Timb.

Perc.

Clav.

Pno.

f

p

mf

pizz.

2 cymb.

8^{va}

M

This page of a musical score, numbered 109, features a variety of instruments. The score is divided into several systems. The first system includes Piccolo, Flute I/II, Horn I/II, Clarinet in A, Bassoon I/II, Clarinet in E-flat, Clarinet in B-flat, Clarinet in C, Clarinet in F, Clarinet in B-flat, Saxophone Soprano, Saxophone Alto, Saxophone Tenor, and Saxophone Baritone. The second system includes Cor Anglais I/II, Cor Anglais III/IV, Trumpet I/II, and Trumpet III/IV. The third system includes Trombone I, Trombone II/III, Trombone Bass, Euphonium I/II, Tuba I/II, and Contrabass. The fourth system includes Timpani, Percussion, and Clavichord. The fifth system includes Piano. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as rests, notes, and triplets. Dynamic markings like *mp* and *p* are present throughout the score.

N Soutenu, énergique

Picc.
 Fl. I/II
 Hbt. I/II
 C. Ang.
 Bsn. I/II
 Cl. Es.
 Cl. I
 Cl. II
 Cl. III
 Cl. B.
 Sx. S.
 Sx. A.
 Sx. T.
 Sx. B.
 Cor I/II
 Cor III/IV
 Tpt. I/II
 Tpt. III/IV
 Tbn. I
 Tbn. II/III
 Tbn. Basse
 Euph. I/II
 Tuba I/II
 C.B.
 Timb.
 Perc.
 Clav.
 Pno.

Musical score for page 116, featuring various instruments including Piccolo, Flutes, Clarinets, Saxophones, Cor Anglais, Trombones, Trumpets, Euphonium, Tuba, Cymbals, and Percussion. The score includes dynamic markings like *p*, *f*, and *ff*, and performance instructions such as "arco" and "cymb. susp.".

O Amusé
122

Soutenu

P

Musical score for orchestra and woodwinds, measures 122-128. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Soutenu' (Sustained). The score includes parts for Piccolo, Flute I/II, Horn I/II, Clarinet in A, Clarinet in B, Saxophone Soprano, Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Saxophone Bass, Cor I/II, Cor III/IV, Trumpet I/II, Trumpet III/IV, Trombone I, Trombone II/III, Trombone Bass, Euphonium I/II, Tuba I/II, Cymbals, Snare Drum, and Piano. The score is divided into measures 122-128. The first four measures (122-125) are marked 'Amusé' and the last four measures (126-128) are marked 'P' (Piano). The score includes various dynamics such as *mp*, *f*, and *ff*, and includes articulation marks like accents and slurs. The woodwind parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The brass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The percussion parts include a snare drum and cymbals, with the snare drum marked 'lamb.' (lambent) and 'p' (piano).

Picc. *mf*

Fl. I/II *mf*

Hbt. I/II *mf*

C. Ang.

Bsn. I/II *p*

Cl. Es *mp*

Cl. I *mp*

Cl. II *mp*

Cl. III *mp*

Cl. B. *p*

Sx. S. *mf* *mp*

Sx. A. *mf* *mp*

Sx. T.

Sx. B. *p*

Cor I/II *mf* *mp*

Cor III/IV *mf* *mp*

Tpt. I/II *mp* *mf* *f* *mp*

Tpt. III/IV *mp* *mf* *f*

Tbn. I *mf*

Tbn. II/III

Tbn. Basse *mf*

Euph. I/II *mf*

Tuba I/II

C.B. *mp* *mf*

Timb.

Perc.

Clav.

Pno.

Picc. *mf* *mp* *mf* *p*
 Fl. I/II *mp* *mf* *mp* *mf* *p*
 Hbt. I/II *mp* *mf* *mp* *mf* *p*
 C. Ang. *mf*
 Bsn. I/II *mf* *mp*
 Cl. Eb *p*
 Cl. I *p*
 Cl. II *p*
 Cl. III *p*
 Cl. B. *mf* *mp*
 Sx. S. *mf* *mp* *mf* *p*
 Sx. A. *mf* *mp* *mf* *p*
 Sx. T. *p*
 Sx. B. *mf* *mp*
 Cor III *mf* *mp* *mf* *p*
 Cor III/IV *mf* *mp* *mf* *p*
 Tpt. I/II (I, II) *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *p*
 Tpt. III/IV *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *p*
 Tbn. I *mp* *mf* *p* *mf* *p*
 Tbn. II/III
 Tbn. Basse *p*
 Euph. I/II *mp* *mf* *p* *mf* *p*
 Tuba I/II *p*
 C.B. *p*
 Timb.
 Perc.
 Clav.
 Pno. *mp*

This page of a musical score, numbered 141, contains 25 staves for various instruments. The instruments listed are Picc., Fl. I/II, Hbt. I/II, C. Ang., Bsn. I/II, Cl. Eb, Cl. I, Cl. II, Cl. III, Cl. B., Sx. S., Sx. A., Sx. T., Sx. B., Cor I/II, Cor III/IV, Tpt. I/II, Tpt. III/IV, Tbn. I, Tbn. II/III, Tbn. Basse, Euph. I/II, Tuba I/II, C.B., Timb., Perc., Clav., and Pno. The score is written in 2/4 time and features a variety of dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, and *fp*. It includes performance instructions like *pizz.*, *arco*, and *gliss.*, as well as a *trm-tm* marking for the percussion. The piano part at the bottom provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

S **Mystérieux**
a tempo

147

rit. -----

Musical score for orchestra and piano, measures 147-150. The score is in 3/4 time and features a variety of instruments including Piccolo, Flutes, Horns, Clarinets, Saxophones, Cor Anglais, Trumpets, Trombones, Euphonium, Tuba, Timpani, Percussion, and Piano. The music is marked *Mystérieux* and *a tempo*. The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, *pp*, *fp*, *f*, *sfz*, and *pizz*. The piano part includes markings for *mar* and *xylo*. The score is divided into four measures, with a *rit.* marking above the first measure and a *pizz* marking above the C.B. part in the fourth measure.

Picc. *pp*

Fl. I/II *pp*

Hbt. I/II

C. Ang.

Bsn. I/II

Cl. Eb *pp*

Cl. I *pp*

Cl. II *pp*

Cl. III *pp*

Cl. B.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Cor. I/II

Cor. III/IV *pp*

Tpt. I/II

Tpt. III/IV

Tbn. I *pp* *mp* *gliss.*

Tbn. II/III *pp* *mp* *gliss.*

Tbn. Basse *pp* *mp* *gliss.*

Euph. I/II

Tuba I/II

C.B.

Timb.

Perc. *mp*

Clav. *p* *f* *vib.* *p* *f* *p* *f* *p*

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

T Soutenu

Picc.
 Fl. I/II
 Hbt. I/II
 C. Ang.
 Bsn. I/II
 Cl. E♭
 Cl. I
 Cl. II
 Cl. III
 Cl. B.
 Sx. S.
 Sx. A.
 Sx. T.
 Sx. B.
 Cor I/II
 Cor III/IV
 Tpt. I/II
 Tpt. III/IV
 Tbn. I
 Tbn. II/III
 Tbn. Basse
 Euph. I/II
 Tuba I/II
 C.B.
 Timb.
 Perc.
 Clav.
 Pno.

Picc. Fl. I/II Hbt. I/II C. Ang. Bsn. I/II Cl. Es. Cl. I. Cl. II. Cl. III. Cl. B. Sx. S. Sx. A. Sx. T. Sx. B. Cor I/II Cor III/IV Tpt. I/II Tpt. III/IV Tbn. I. Tbn. II/III Tbn. Basse Euph. I/II Tuba I/II C.B. Timb. Perc. Clav. Pno.

Musical score for 'Bien Senti' starting at measure 163. The score includes parts for Piccolo, Flutes I/II, Horns I/II, Clarinet in A, Bassoon I/II, Clarinets in E-flat, B-flat, and Bass Clarinet, Saxophones Soprano, Alto, Tenor, and Baritone, Cor Anglais I/II, Trumpets I/II and III/IV, Trombones I, II/III, and Bass, Euphonium I/II, Tuba I/II, Cymbal, Timpani, Percussion, Clavichord, and Piano. The score features various dynamics (p, mf, f, mp, fp), articulations (gliss., accents), and performance instructions like 'enlever sound.' and 'rit.'

V Tranquille

168

Musical score for measures 168-177. The score includes parts for Piccolo, Flutes I/II, Horns I/II, Clarinet in A, Bassoon I/II, Clarinets in E-flat, Clarinets I, II, III, Bass Clarinet, Saxophones Soprano, Alto, Tenor, Bass, Cor Anglais I/II, Cor Anglais III/IV, Trumpets I/II, Trumpets III/IV, Trombones I, II, Bass, Euphonium I/II, Tuba I/II, Cymbals, Snare Drum, Timpani, and Piano. The score features various dynamics such as *mf*, *f*, *pp*, *mp*, *fpp*, and *arco*. Performance instructions include *expressif* and *cymb. susp.*. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4.

*

This page of a musical score, numbered 180, contains the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo
- Fl. I/II**: Flute I and II
- Hbt. I/II**: Horn I and II
- C. Ang.**: Cor Anglais
- Bsn. I/II**: Bassoon I and II
- Cl. Es**: Clarinet in E-flat
- Cl. I**: Clarinet I
- Cl. II**: Clarinet II
- Cl. III**: Clarinet III
- Cl. B.**: Clarinet in B-flat
- Sx. S.**: Saxophone Soprano
- Sx. A.**: Saxophone Alto
- Sx. T.**: Saxophone Tenor
- Sx. B.**: Saxophone Baritone
- Cor I/II**: Cor Anglais I and II
- Cor III/IV**: Cor Anglais III and IV
- Tpt. I/II**: Trumpet I and II
- Tpt. III/IV**: Trumpet III and IV
- Tbn. I**: Trombone I
- Tbn. II/III**: Trombone II and III
- Tbn. Basse**: Trombone Bass
- Euph. I/II**: Euphonium I and II
- Tuba I/II**: Tuba I and II
- C.B.**: Cymbals
- Timb.**: Timpani
- Perc.**: Percussion
- Clav.**: Clavichord
- Pno.**: Piano

The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *f*, *mp*, *mf*, *fpp*), articulation (*Con sord.*), and performance instructions like *pp* and *mf* markings with hairpins. The music is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs.

Plus agité

Picc.

Fl. I/II

Hbt. I/II

C. Ang.

Bsn. I/II

Cl. E \flat

Cl. I

Cl. II

Cl. III

Cl. B.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Cor I/II

Cor III/IV

Tpt. I/II

Tpt. III/IV

Tbn. I

Tbn. II/III

Tbn. Basse

Euph. I/II

Tuba I/II

C.B.

Timb.

Perc.

Clav.

Pno.

pp *mf* *mp* *mf* (enlever sound.) *mf*

pp *mf* *mp* *mf* (enlever sound.) *mf*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *f*

Picc. *f* *ff* *f*
 Fl. I/II *f* *ff* *f*
 Hbt. I/II *f* *ff* *f*
 C. Ang. *f*
 Bsn. I/II
 Cl. Es *mp* *ff* *f*
 Cl. I *mp* *ff* *f*
 Cl. II *mp* *ff* *f*
 Cl. III *mp* *ff* *f*
 Cl. B.
 Sax. S. *f*
 Sax. A. *f*
 Sax. T.
 Sax. B.
 Cor. I/II *ff*
 Cor. III/IV *ff*
 Tpt. I/II *f* *fp* *f* *fp* *f*
 Tpt. III/IV *f* *fp* *f* *fp* *f*
 Tbn. I *ff*
 Tbn. II/III *ff*
 Tbn. Basse *ff* *fp* *f*
 Euph. I/II *ff* *f*
 Tuba I/II *ff* *fp* *f*
 C.B. *ff* *fp* *f*
 Timb. *ff*
 Perc. *f* [tom-tom]
 Clav. *f*
 Pno. *f*

Picc.
 Fl. I/II
 Hbt. I/II
 C. Ang.
 Bsn. I/II
 Cl. E♭
 Cl. I
 Cl. II
 Cl. III
 Cl. B.
 Sx. S.
 Sx. A.
 Sx. T.
 Sx. B.
 Cor I/II
 Cor III/IV
 Tpt. I/II
 Tpt. III/IV
 Tbn. I
 Tbn. II/III
 Tbn. Basse
 Euph. I/II
 Tuba I/II
 C.B.
 Timb.
 Perc.
 Clav.
 Pno.

Musical score for page 199, featuring various instruments including Piccolo, Flutes, Horns, Clarinets, Saxophones, Cor Anglais, Trumpets, Trombones, Euphonium, Tuba, Timpani, Percussion, and Piano. The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *fp*, and *sfz*, and performance instructions like *gliss.* and *3*.

This page contains a musical score for measures 204 through 208. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. I/II, Hbt. I/II, C. Ang., Bsn. I/II, Cl. Es, Cl. I, Cl. II, Cl. III, Cl. B., Sx. S., Sx. A., Sx. T., Sx. B., Cor. I/II, Cor. III/IV, Tpt. I/II, Tpt. III/IV, Tbn. I, Tbn. II/III, Tbn. Basse, Euph. I/II, Tuba I/II, C.B., Timb., Perc., Clav., and Pno. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with dynamic markings such as *sfz* and *gliss.* The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The piano part at the bottom provides a harmonic and rhythmic foundation for the orchestral ensemble.

rit.

Z Linéaire, léger, ♩ = 84

The musical score on page 209 is for a symphony orchestra. It begins with a tempo marking of 84 beats per minute and a character of 'Linéaire, léger' (linear, light). The score is marked with a 'rit.' (ritardando) and includes a 'Z' symbol. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section includes Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, English Horn, Bassoons I and II, Clarinet in E-flat, Clarinets I, II, and III, Clarinet in Bass, Saxophones Soprano, Alto, Tenor, and Baritone, and Cor Anglais. The brass section includes Trumpets I and II, Trumpets III and IV, Trombones I, II, III, and Bass, Euphonium I and II, and Tuba I and II. The percussion section includes Cymbals, Timpani, and Percussion. The keyboard section includes Clavichord and Piano. The score features various dynamic markings such as *sfz*, *ff*, and *dim.*, and includes performance instructions like *gliss.* and *rit.*. The music is written in 3/4 time and shows complex rhythmic patterns and dynamic markings throughout.

Picc. *pp* *mp*
 Fl. I/II *pp*
 Hbt. I/II *mp* *p*
 C. Ang. *mp* *pp*
 Bsn. I/II *mp* *dim.*
 Cl. Es. *mp* *p*
 Cl. I. *mp* *pp*
 Cl. II. *mp* *pp*
 Cl. III. *mp* *p*
 Cl. B. *mp* *pp*
 Sx. S. *pp*
 Sx. A. *mp* *pp*
 Sx. T. *mp*
 Sx. B. *mp*
 Cor I/II *mp* *pp*
 Cor III/IV *mp*
 Tpt. I/II *mp* *pp*
 Tpt. III/IV *mp* *p*
 Tbn. I *mp* *fmp* *dim.* *fp* *dim.*
 Tbn. II/III *mp* *fmp* *dim.* *p* (*fp* trb. III seulement) *dim.*
 Tbn. Basse *mp* *fmp* *dim.* *p* *fp* *dim.*
 Euph. I/II *mp* *fmp* *dim.* *p* *fp* *dim.*
 Tuba I/II *mp* *fmp* *dim.* *p* *fp* *dim.*
 C.B. *mp* *fmp* *dim.* *p* *fp* *dim.*
 Timb. *f* *mf*
 Perc. *f* *mf*
 Clav. *f* *mf*
 Pno. *f* *mf*

This page of a musical score covers measures 219 to 222. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute I/II, Horn I/II, Clarinet in A, Bassoon I/II, Clarinet in E-flat, Clarinet I, Clarinet II, Clarinet III, Clarinet in Bass, Saxophone Soprano, Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Saxophone Bass, Cor I/II, Cor III/IV, Trumpet I/II, Trumpet III/IV, Trombone I, Trombone II/III, Trombone Bass, Euphonium I/II, Tuba I/II, Cymbal, Snare Drum, Percussion, Clavichord, and Piano.

Measure 219 features a *pp* dynamic for Piccolo and Horn I/II. Clarinet III has a triplet of eighth notes. Saxophone Bass has a *pp* dynamic. Clarinet III and Saxophone Bass have a *pp* dynamic. Clarinet III has a triplet of eighth notes. Saxophone Bass has a *pp* dynamic.

Measure 220 features a *pp* dynamic for Clarinet III and Saxophone Bass. Clarinet III has a triplet of eighth notes. Saxophone Bass has a *pp* dynamic.

Measure 221 features a *pp* dynamic for Clarinet III and Saxophone Bass. Clarinet III has a triplet of eighth notes. Saxophone Bass has a *pp* dynamic.

Measure 222 features a *ppp* dynamic for Trombone I, Trombone II/III, Trombone Bass, Euphonium I/II, Tuba I/II, Cymbal, Snare Drum, Percussion, Clavichord, and Piano. Trombone I and II/III have a *gliss.* marking. Clarinet III has a triplet of eighth notes. Saxophone Bass has a *ppp* dynamic.

MACHINATION

Pour quatuor de percussions

Félix-Antoine Coutu

(été 2015 - Montréal)

Machination

(été 2015)

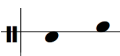
durée approximative : 6'20''


Instrumentation :

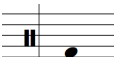
Percussionniste 1 - Xylophone

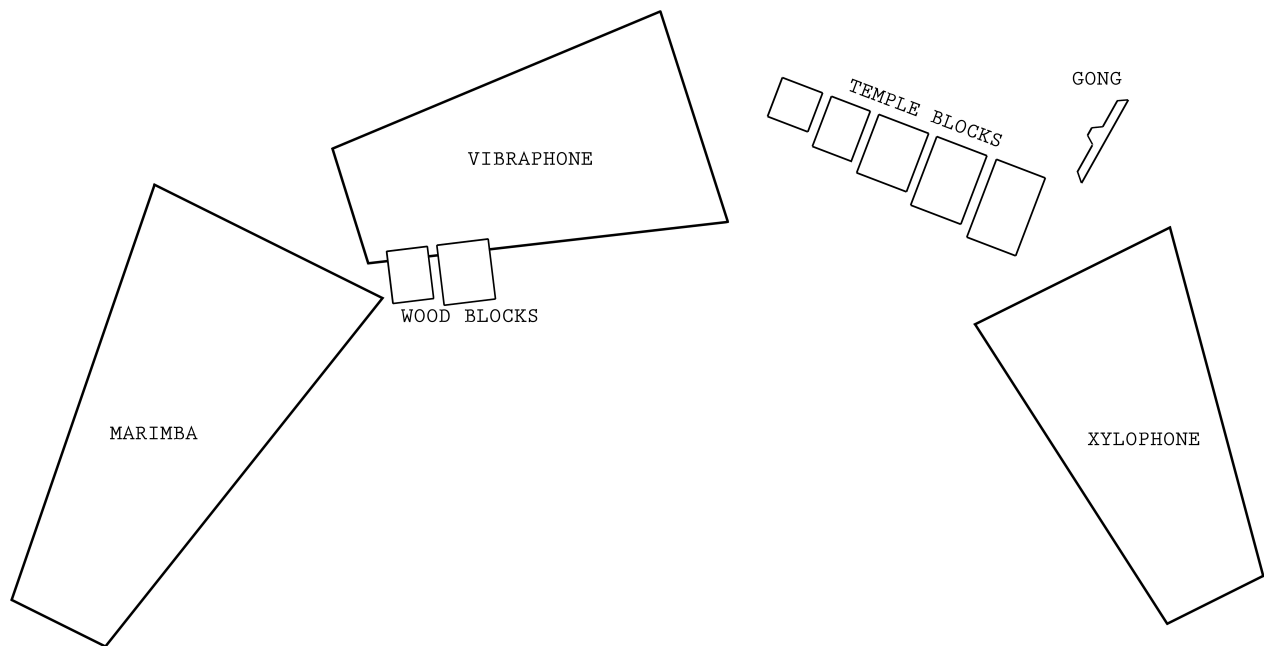
Percussionniste 2 - Marimba

Percussionniste 3 - Vibraphone

- 2 Wood blocks 

Percussionniste 4 - 5 Temple blocks 

- 1 Gong sur la note Sol 



Machination

Félix-Antoine Coutu

Mécanique ♩ = 160

Xylophone

Marimba

Vibraphone

Wood blocks

Temple blocks
Gong

7

Xyl.

Mrb.

Vib.

T.b.
Gong

A

13

Xyl.
Mrb.
Vib.
T.b.
Gong

This system contains measures 13 through 18. It features four staves: Xyl., Mrb., Vib., and T.b. Gong. The music is in 3/4 time and B-flat major. Measures 13-15 are in 3/4 time, and measures 16-18 are in 4/4 time. The Xyl., Mrb., and Vib. parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The T.b. Gong part plays a simple bass line of quarter notes.

19

Xyl.
Mrb.
Vib.
T.b.
Gong

p *f*

This system contains measures 19 through 24. It features the same four staves as the previous system. Measures 19-20 have a wavy line indicating a tremolo effect. Measures 21-22 are marked with a piano (*p*) dynamic, and measures 23-24 are marked with a forte (*f*) dynamic. The Xyl., Mrb., and Vib. parts play eighth notes with accents. The T.b. Gong part plays a simple bass line of quarter notes.

B

25

Musical score for measures 25-31. The score is for four instruments: Xyl., Mrb., Vib., and T.b. Gong. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Measure 25 starts with a dynamic of *p*. Measures 26-31 feature a dynamic of *p sub*. The Xyl., Mrb., and Vib. parts have a melodic line with accents and slurs. The T.b. Gong part has a simple harmonic accompaniment.

32

Musical score for measures 32-37. The score is for four instruments: Xyl., Mrb., Vib., and T.b. Gong. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The Xyl. part has a melodic line with accents and slurs. The Mrb. part has a melodic line with accents and slurs. The Vib. part has a melodic line with accents and slurs. The T.b. Gong part has a simple harmonic accompaniment.

39

Xyl.

Mrb.

Vib.

T.b.
Gong

C

45

Xyl.

Mrb.

Vib.

T.b.
Gong

f

pp

p

51

Xyl. *f* *p*

Mrb. *f*

Vib. *f* *p*

T.b. Gong *f* *p*

Detailed description: This system contains measures 51 through 56. The Xylophone part (treble clef) features a melodic line with accents and dynamic markings of *f* and *p*. The Maracas part (bass clef) has a steady rhythmic accompaniment with accents and a dynamic marking of *f*. The Vibraphone part (treble clef) plays a melodic line with accents and dynamic markings of *f* and *p*. The Tubular Gong part (bass clef) consists of a simple rhythmic pattern with dynamic markings of *f* and *p*.

57

Xyl. *f* *p*

Mrb. *f*

Vib. *p* *f*

T.b. Gong *f* *p* *mf*

Detailed description: This system contains measures 57 through 62. The Xylophone part (treble clef) continues the melodic line with dynamic markings of *f* and *p*. The Maracas part (bass clef) maintains its rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. The Vibraphone part (treble clef) has a melodic line with dynamic markings of *p* and *f*. The Tubular Gong part (bass clef) features a rhythmic pattern with dynamic markings of *f*, *p*, and *mf*. The time signature changes to 3/4 at the end of measure 62.

D

63

Musical score for measures 63-68. The score is in 3/4 time and consists of five staves: Xyl., Mrb., Vib., T.b., and Gong. The Xyl. part starts with a dynamic of *mf p_{sub}*. The Mrb. part has a dynamic of *pp* and includes a *cresc.* marking. The Vib. part starts with a dynamic of *mf* and includes a *dim.* marking. The T.b. and Gong parts have a *dim.* marking. The Xyl. part features a melodic line with various accidentals and accents. The Mrb. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Vib. part has a melodic line with various accidentals and accents. The T.b. and Gong parts have a simple rhythmic pattern of eighth notes.

69

Musical score for measures 69-74. The score is in 3/4 time and consists of five staves: Xyl., Mrb., Vib., T.b., and Gong. The Xyl. part includes a *cresc.* marking. The Mrb. part starts with a dynamic of *f*, changes to *p*, and includes a *cresc.* marking. The Vib. part starts with a dynamic of *p*, changes to *f*, and includes a *mp* marking. The T.b. and Gong parts start with a dynamic of *p*, change to *f*, and include a *mp* marking. The Xyl. part features a melodic line with various accidentals and accents. The Mrb. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Vib. part has a melodic line with various accidentals and accents. The T.b. and Gong parts have a simple rhythmic pattern of eighth notes.

75 E

Musical score for measures 75-80. The score is for four instruments: Xyl., Mrb., Vib., and T.b. Gong. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many accents (>) and dynamic markings. A box labeled 'E' is placed above the first measure of the second system. The dynamics are *f* (forte) and *cresc.* (crescendo).

81

Musical score for measures 81-86. The score is for four instruments: Xyl., Mrb., Vib., and T.b. Gong. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many accents (>) and dynamic markings. The dynamics are *dim.* (diminuendo), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte).

87 **F**

Xyl. *fp*

Mrb. *fp* *mf*

Vib. *p_{sub}*

T.b. Gong *f* *p_{sub}* *mf*

Detailed description: This system contains measures 87 through 92. It is marked with a box 'F' above the first measure. The Xylophone part features a melodic line with accents and a dynamic marking of *fp*. The Maracas part has a similar melodic line with accents, starting with *fp* and transitioning to *mf* by measure 90. The Vibraphone part plays a steady eighth-note pattern with accents, marked *p_{sub}*. The Tuba and Gong part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked *f* in measure 87, *p_{sub}* in measure 88, and *mf* in measure 90.

93 **G**

Xyl. *f*

Mrb. *mp*

Vib. *p* *mf* *p*

T.b. Gong *dim.* *pp*

Detailed description: This system contains measures 93 through 98. It is marked with a box 'G' above the first measure. The Xylophone part features a melodic line with accents and triplets, marked *f*. The Maracas part has a melodic line with accents, marked *mp*. The Vibraphone part plays a steady eighth-note pattern with accents, marked *p* in measure 93, *mf* in measure 95, and *p* in measure 97. The Tuba and Gong part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked *dim.* in measure 93 and *pp* in measure 95.

99

Musical score for measures 99-104. The score is for four instruments: Xyl., Mrb., Vib., and T.b. Gong. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Measure 99 starts with a dynamic of *f*. The Xyl. part features triplet eighth notes. The Mrb. part has a steady eighth-note pattern with accents. The Vib. part has a steady eighth-note pattern with accents. The T.b. Gong part has triplet eighth notes. Dynamics change to *mp* at measure 101 and *p* at measure 103.

H
105

Musical score for measures 105-110. The score is for four instruments: Xyl., Mrb., Vib., and T.b. Gong. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Measure 105 starts with a dynamic of *pp*. The Xyl. part has rests. The Mrb. part has a steady eighth-note pattern with accents. The Vib. part has a steady eighth-note pattern with accents. The T.b. Gong part has dotted quarter notes. Dynamics change to *mp* at measure 107, *p* at measure 108, and *mf* at measure 110.

111

Yxl.
Mrb.
Vib.
T.b.
Gong

cresc.
f
p
f

Detailed description: This system contains measures 111 through 115. The Xyl. part starts with a whole rest in measure 111, then enters with a melodic line in measure 112, marked with a crescendo line. The Mrb. part plays a steady eighth-note accompaniment. The Vib. part plays a melodic line with accents. The T.b. and Gong parts play a simple rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, *p*, and *f*.

I

116

Yxl.
Mrb.
Vib.
T.b.
Gong

f
dim.
p
cresc.
f
p sub
cresc.

Detailed description: This system contains measures 116 through 120. A first ending bracket labeled 'I' spans measures 116-117. The Xyl. part has a melodic line with accents, marked with a forte *f* dynamic and a decrescendo line. The Mrb. part continues its accompaniment, marked with a piano *p* dynamic and a crescendo line. The Vib. part continues its melodic line. The T.b. and Gong parts continue their accompaniment, marked with a piano *p sub* dynamic and a crescendo line. Dynamics include *f*, *dim.*, *p*, *cresc.*, *f*, *p sub*, and *cresc.*.

122

Xyl.

Mrb.

Vib.

T.b.
Gong

J

$\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} = 106,5)$

p

ffp

f

ff

129

Xyl.

Mrb.

Vib.

T.b.
Gong

K

f Led.

p

mp

136

Xyl. *mf*³

Mrb. *mf*³ *p*³

Vib. *f* *ped.* *p*³

T.b. Gong

Detailed description: This system contains measures 136 through 141. The Xylophone part features a melodic line with accents and triplets, starting at a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ending with a crescendo. The Maracas part has a steady accompaniment with triplets, starting at *mf* and ending at piano (*p*). The Vibraphone part plays triplets in the first two measures, then rests, and returns with triplets in the final measure at a piano (*p*) dynamic. The Tuba and Gong parts provide a rhythmic foundation with rests and occasional notes.

142

Xyl. *p*³ *mf*³ *pp*³

Mrb. *mf*³ *pp*³

Vib. *f* *ped.* *p*³ *f*³

T.b. Gong *pp*³ *f*³

L

Detailed description: This system contains measures 142 through 147. The Xylophone part begins at piano (*p*), moves to mezzo-forte (*mf*) in measure 144, and ends at pianissimo (*pp*) in measure 146. The Maracas part starts at *mf* and ends at *pp*. The Vibraphone part features a dynamic range from forte (*f*) to piano (*p*) and back to *f*, with a *ped.* marking. The Tuba and Gong parts play triplets, starting at pianissimo (*pp*) and ending at forte (*f*). A box containing the letter 'L' is positioned above measure 144.

147

Musical score for measures 147-152. The score is for five instruments: Xyl., Mrb., Vib., W.b., and T.b. Gong. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The Xyl. part features a melodic line with triplets and accents, with dynamics ranging from *f* to *pp*. The Mrb. part has a rhythmic accompaniment with triplets and accents, with dynamics from *f* to *pp*. The Vib. part has sparse notes with accents. The W.b. part has a rhythmic accompaniment with accents, with dynamics from *pp* to *f*. The T.b. Gong part has a rhythmic accompaniment with triplets and accents, with dynamics from *pp* to *f*.

M

153

Musical score for measures 153-158. The score is for five instruments: Xyl., Mrb., Vib., W.b., and T.b. Gong. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The Xyl. part features a melodic line with triplets and accents, with dynamics ranging from *f* to *pp*. The Mrb. part has a rhythmic accompaniment with accents, with dynamics from *pp* to *f*. The Vib. part has sparse notes with accents. The W.b. part has a rhythmic accompaniment with accents, with dynamics from *pp* to *f*. The T.b. Gong part has a rhythmic accompaniment with triplets and accents, with dynamics from *f* to *pp*.

158

Musical score for measures 158-162. The score is for five instruments: Xyl., Mrb., Vib., W.b., and T.b. Gong. The music features complex rhythmic patterns with triplets and accents. Dynamics range from *pp* to *f*. The Xyl. and Mrb. parts have a similar rhythmic motif, while the Vib. part has a more melodic line. The W.b. and T.b. Gong parts provide a rhythmic foundation.

163

N $\overset{3}{\text{N}} = \text{♪} (\text{♪} = 80)$

Musical score for measures 163-167. The score is for five instruments: Xyl., Mrb., Vib., W.b., and T.b. Gong. The music features complex rhythmic patterns with triplets and accents. Dynamics range from *pp* to *fp*. The Xyl. and Mrb. parts have a similar rhythmic motif, while the Vib. part has a more melodic line. The W.b. and T.b. Gong parts provide a rhythmic foundation. The score includes a tempo change to 2/4 and then 4/4.

O
169

Xyl.
Mrb.
Vib.
T.b.
Gong

Detailed description: This system of music covers measures 169 to 173. It features four staves: Xyl. (Xylophone), Mrb. (Maracas), Vib. (Vibraphone), and T.b. Gong (Tuba/Gong). The Xyl. staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The Mrb. staff has a treble clef and contains rhythmic patterns with accents. The Vib. staff has a treble clef and contains rhythmic patterns with accents and slurs. The T.b. Gong staff has a bass clef and contains a simple rhythmic pattern of quarter notes. A dynamic marking 'O' is in a box at the start of measure 169.

174

P

Xyl.
Mrb.
Vib.
T.b.
Gong

cresc.

Detailed description: This system of music covers measures 174 to 178. It features the same four staves as the previous system. The Xyl. staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents, slurs, and dynamic markings. The Mrb. staff has a treble clef and contains rhythmic patterns with accents. The Vib. staff has a treble clef and contains rhythmic patterns with accents and slurs. The T.b. Gong staff has a bass clef and contains a simple rhythmic pattern of quarter notes. A dynamic marking 'P' is in a box at the start of measure 174. A crescendo marking 'cresc.' is present in the Xyl. staff at the beginning of measure 178, with a dashed line indicating the increase in volume.

178

Xyl.

Mrb.

Vib.

T.b.
Gong

cresc.

(mp)

(mp)

(mp)

181

Xyl.

Mrb.

Vib.

T.b.
Gong

(mp)

f

Q
184

Musical score for measures 184-185. The score is written for four instruments: Xyl. (Xylophone), Mrb. (Maracas), Vib. (Vibraphone), and T.b. Gong (Tubular Gong). The Xyl. part features a melodic line with various dynamics including *pp*, *mf*, and *pp*. The Mrb. part has a steady rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *pp*. The Vib. part also has a steady accompaniment with dynamics *f* and *pp*. The T.b. Gong part has a simple rhythmic pattern with dynamics *fpp* and *mf*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

186

Musical score for measures 186-187. The score is written for four instruments: Xyl. (Xylophone), Mrb. (Maracas), Vib. (Vibraphone), and T.b. Gong (Tubular Gong). The Xyl. part continues with a melodic line, dynamics *mf* and *pp*. The Mrb. part has a steady rhythmic accompaniment with dynamics *pp* and *mf*. The Vib. part has a steady accompaniment with dynamics *mf* and *pp*. The T.b. Gong part has a simple rhythmic pattern with dynamics *pp* and *mf*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

R $\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} = 160)$

188

Xyl. *f*

Mrb. *f*

Vib. *f*

T.b. Gong *f*

194

S

Xyl.

Mrb.

Vib.

T.b. Gong

pp sub
led.

200

Musical score for measures 200-205. The score is for four instruments: Xyl., Mrb., Vib., and T.b. Gong. The time signature is 3/4. The Xyl. and Mrb. parts are mostly rests. The Vib. part has a melodic line with dynamics *f* and *p sub*. The T.b. Gong part has a bass line with dynamics *p*. A *pp* dynamic is marked for the Vib. part in measure 205, and a *cresc.* marking is present.

T

206

Musical score for measures 206-211. The score is for four instruments: Xyl., Mrb., Vib., and T.b. Gong. The time signature is 3/4. The Xyl. part has a melodic line starting in measure 206 with dynamics *mp*. The Mrb. part has a rhythmic pattern with dynamics *mp*. The Vib. part has a melodic line with dynamics *mp*. The T.b. Gong part has a rhythmic pattern.

212

Xyl.

Mrb.

Vib.

T.b.
Gong

212-216

U

217

Xyl.

Mrb.

Vib.

T.b.
Gong

pp

mf

217-221

V
222

Musical score for measures 222-225. The score is divided into four systems, each with a different time signature: 4/4, 3/4, 3/4, and 4/4. The instruments are Xyl., Mrb., Vib., and T.b. Gong. Dynamics range from *p* to *ff*. The Xyl. part features triplets and accents. The Mrb. and Vib. parts feature triplets and accents. The T.b. Gong part features triplets and accents.

Xyl. *p* *f* *ff*

Mrb. *p sub* *f* *ff*

Vib. *p sub* *f* *ff*

T.b. Gong *p* *ff*

W
226

Musical score for measures 226-229. The score is divided into four systems, each with a different time signature: 4/4, 3/4, 3/4, and 4/4. The instruments are Xyl., Mrb., Vib., and T.b. Gong. Dynamics range from *f*. The Xyl. part features triplets and accents. The Mrb. and Vib. parts feature triplets and accents. The T.b. Gong part features triplets and accents.

Xyl. *f*

Mrb. *f*

Vib. *f*

T.b. Gong *f*

230

Xyl.

Mrb.

Vib.

T.b.
Gong

Musical score for measures 230-233. The score is for four instruments: Xyl., Mrb., Vib., and T.b./Gong. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets and accents. The Xyl. part starts with a triplet of eighth notes. The Mrb. part has a similar triplet pattern. The Vib. part has a more varied rhythmic pattern with triplets. The T.b./Gong part has a simpler pattern with triplets. The score ends with a double bar line.

234

Xyl.

Mrb.

Vib.

T.b.
Gong

X

mf

Musical score for measures 234-237. The score is for four instruments: Xyl., Mrb., Vib., and T.b./Gong. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music continues with the same complex rhythmic pattern. A box with the letter 'X' is placed above the Xyl. staff in measure 234. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in measures 234, 235, and 237. The score ends with a double bar line.

239

Xyl.
Mrb.
Vib.
T.b. Gong

dim.
Ped.

245

Y ♩ = ♩. (♩. = 128)

Xyl.
Mrb.
Vib.
T.b. Gong

pp *cresc.*
pp *cresc.*
ppp

251

Musical score for measures 251-256. The score is for four instruments: Xyl., Mrb., Vib., and T.b. Gong. The Xyl. part starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a five-measure phrase marked with a '5' and a dynamic of *mf*. The Mrb. part consists of two staves (treble and bass clefs) with a dynamic of *ppp* and a crescendo hairpin. The Vib. part has a treble clef and a dynamic of *mf*. The T.b. Gong part has a bass clef and a dynamic of *mf*. The measures are 251, 252, 253, 254, 255, and 256.

257

Z

Musical score for measures 257-262. The score is for four instruments: Xyl., Mrb., Vib., and T.b. Gong. The Xyl. part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a dynamic of *cresc.*. The Mrb. part consists of two staves (treble and bass clefs) with a dynamic of *cresc.*. The Vib. part has a treble clef and a dynamic of *cresc.*. The T.b. Gong part has a bass clef and a dynamic of *cresc.*. The measures are 257, 258, 259, 260, 261, and 262. A box containing the letter 'Z' is positioned above measure 259.

263

Xyl.
Mrb.
Vib.
T.b.
Gong

This musical system covers measures 263 to 268. It features four staves: Xyl. (Xylophone), Mrb. (Maracas), Vib. (Vibraphone), and T.b. Gong (Tuba/Gong). The Xyl. staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Mrb. and Vib. staves are also in treble clef. The T.b. Gong staff is in bass clef. The music consists of rhythmic patterns with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. A dashed line is present below the T.b. Gong staff.

269

AA

Xyl.
Mrb.
Vib.
T.b.
Gong

This musical system covers measures 269 to 274. It features the same four staves as the previous system. A box labeled "AA" is positioned above the third measure of the Xyl. staff. Dynamic markings of *f* (forte) are placed below the Xyl., Mrb., and Vib. staves in the third measure, and below the T.b. Gong staff in the fourth measure. A dashed line is present below the T.b. Gong staff.

286

Xyl.

Mrb.

Vib.

T.b.
Gong

Detailed description: This musical score is for measures 286 through 289 of the piece 'Machination'. It features four staves: Xyl., Mrb., Vib., and T.b. Gong. Measures 286, 287, and 288 are marked with a '286' at the beginning and contain rests for the Xyl., Mrb., and Vib. parts. The T.b. Gong part in these three measures consists of a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>). In measure 289, all four instruments play. The Xyl., Mrb., and Vib. parts have rests followed by a series of notes with accents. The T.b. Gong part continues with the same rhythmic pattern. The score ends with a double bar line.

FÉLIX-ANTOINE COUTU



EN GENRE ET EN NOMBRE

Pour grand orchestre

Automne 2015, Montréal

Instrumentation

Piccolo
Flûte I-II
Hautbois I-II/Cor anglais
Clarinette I-II (Sib)
Clarinette basse
Basson

Cor I-II (Fa)
Cor III-IV (Fa)
Trompette I-II (Do)
Trombone I-II
Tuba

Timbales
Claviers :
Cloches tubulaires, Glockenspiel
Percussions :
Caisse claire, Grosse caisse, Cymbale suspendue, Gong

Violons I
Violons II
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Notation

Gong



Grosse caisse



Caisse claire



Cymbale suspendue



En genre et en nombre

(pour grand orchestre)

I. PRÉLUDE

Triste et lent, ♩ = 60

The score for the first part of the prelude includes the following instruments and parts:

- Piccolo
- Flûtes I, II
- Hautbois I, II
- Clarinettes Si^b I, II
- Clarinette basse
- Basson
- Cors I, II (with *a 2* marking)
- Trompettes (Do) I, II
- Trombones I, II
- Tuba
- Timbales
- Claviers
- Percussion (grosse caisse, *pp*, *L.v.*)

The music is in 4/4 time, with a tempo of 60 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat). The first part of the score shows the woodwinds and percussion playing a melodic line, while the brass instruments are mostly silent.

Triste et lent, ♩ = 60

The score for the second part of the prelude includes the following instruments and parts:

- Violons I
- Violons II
- Altos
- Violoncelles
- Contrebasses

The music is in 4/4 time, with a tempo of 60 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat). The second part of the score shows the string instruments playing a melodic line, while the woodwinds and percussion are mostly silent.

A

9

Picc.

Fl. I, II

Hrb I, II

Cl. Sis I, II

Cl. b.

Bsn.

I, II

Cor

III, IV

Trpt. I, II

Tbn. I, II

Tuba

Timb.

Perc.

VI. I

VI. II

VI. A.

Vc.

Cb.

p

ppp

ppp

A

25

Plus animé, ♩ = 72

rit.-----

C Dououreux, ♩ = 60

Picc. Fl. I, II Htb. I, II Cl. Si^b I, II Cl. b. Bsn.

I, II Cor III, IV Trpt. I, II Tbn. I, II Tuba Timb. Clv. Perc.

a 2
mp f p
mp f p
p f p
f p
mp f L.v.
mp f

Plus animé, ♩ = 72

rit.-----

C Dououreux, ♩ = 60

VI. I VI. II VI. A. Vc. Cb.

f f f f p mp trem. p trem. p trem. p

33

D ♩ = 72 *accel.*

Picc. Fl. I, II Htb I, II Cl. SIs I, II Cl. b. Bsn. I, II Cor III, IV Trpt. I, II Tbn. I, II Tuba Timb. Perc.

fp *fp* *p* < *f*

D ♩ = 72 *accel.*

VI. Solo VI. I VI. II Vla. Solo VI. A. Vc. Solo Vc. Cb.

f *espressif* *mf* *p* *pp* *f* *espressif* *mf* *p* *pp* *f* *espressif* *mf* *p* *pp* *f*

41

E ♩ = 144

Agité
Ad lib. 6 sec.

Picc.
Fl. I, II
Htb I, II
Cl. Si- I, II
Cl. b.
Bsn.
I, II
Cor
III, IV
Trpt. I, II
Tbn. I, II
Tuba
Timb.
Perc.

2ième htb. prend cor ang.

rythme aléatoire, très rapide et nerveux

p [musical notation] *p*
rythme aléatoire, très rapide et nerveux

E ♩ = 144
non div.

Agité
Ad lib. 6 sec.

VI. I
VI. II
VI. A.
Vc.
Cb.

46 ♩ = 144

Picc. Fl. I, II Htb. I Cor. a. Cl. Sib. I, II Cl. b. Bsn. I, II Cor. III, IV Trpt. I, II Tbn. I, II Tuba Timb. Perc.

♩ = 144

VI. I VI. II VI. A. Vc. Cb.

F

54

rit. -----

Picc. *pp* *f* *pp* *mf* *pp* *mp* Solo

Fl. I, II *pp* *f* *pp* *mf* *pp* *mp* *ppp*

Htb. I *f* *pp* *mf*

Cor. a. *pp* *f* *pp* *mf*

Cl. Si^b I, II *f* *pp* *mf* *pp* *mp*

Cl. b. *f* *pp* *mf* *pp* *mp*

Bsn. *pp* *f* *pp* *mf*

I, II *mp*

Cor III, IV *mp*

Trpt. I, II *f* *pp* *mf* Enlever sord. *gliss.* *gliss.*

Tbn. I, II *mf* *mp*

Tuba

Timb.

Perc.

F

rit. -----

VI. I *mp* *dim.* *pp* densité décroissante

VI. II *mp* *dim.* *pp* densité décroissante

VI. A. *mp* *dim.* *pp* densité décroissante

Vc. *mp* *p*

Cb. *mf* *mp*

II. FUGUE

G Vivant
a tempo

62

Picc.

Fl. I, II

Hrb. I

Cor. a.

Cl. Si-I, II

Cl. b.

Bsn.

I, II

Cor

III, IV

Trpt. I, II

Tbn. I, II

Tuba

Timb.

Perc.

G Vivant
a tempo

VI. I

VI. II

VI. A.

Vc.

Cb.

H

68

Picc.

Fl. I, II

Htb. I

Cor. a.

Cl. Sis. I, II

Cl. b.

Bsn.

I, II

Cor

III, IV

Trpt. I, II

Tbn. I, II

Tuba

Timb.

Perc.

H

VI. I

VI. II

VI. A.

Vc.

Cb.

Musical score for orchestra and strings, measures 74-79. The score includes parts for Piccolo, Flutes I & II, Horns I, Cor Anglais, Clarinets in Bb I & II, Clarinet in C Bass, Bassoon, Cor Anglais I & II, Trombones III & IV, Trumpets I & II, Trombones I & II, Tuba, Timpani, Percussion, Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamics such as *mf*, *p*, and *arco*, and articulation marks like *pizz.* and *arco*.

80 **I**

Picc. *p*

Fl. I, II *p*

Htb. I

Cor. a. *p* prendre hautbois

Cl. Si^b I, II

Cl. b. *p*

Bsn. *p*

I, II *p* *mf*

Cor III, IV *p* *mf*

Trpt. I, II

Tbn. I, II *p*

Tuba *mp* *p*

Timb.

Perc.

I

VI. I *p*

VI. II *p*

VI. A. *mp*

Vc. *mp* *p*

Cb. *(mp)* *p*

J

86

Picc. Fl. I, II Htb I, II Cl. Sis I, II Cl. b. Bsn. I, II Cor III, IV Trpt. I, II Tbn. I, II Tuba Timb. Perc.

J

VI. I VI. II VI. A. Vc. Cb.

K

92

Picc.

Fl. I, II

Htb I, II

Cl. Sis I, II

Cl. b.

Bsn.

I, II

Cor

III, IV

Trpt. I, II

Tbn. I, II

Tuba

Timb.

Perc.

K

VI. I

VI. II

VI. A.

Ve.

Cb.

Musical score for page 98, featuring various instruments including Piccolo, Flutes, Horns, Clarinets, Bassoon, Cor Anglais, Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani, Percussion, Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *pp*, and performance instructions like *pizz.* and *pizz.*

L Majestueux

Picc.

Fl. I, II

Htb I, II

Cl. Sis. I, II

Cl. b.

Bsn.

I, II

Cor

III, IV

Trpt. I, II

Tbn. I, II

Tuba

Timb.

Clv.

Perc.

Detailed description of the first system: This system contains the first seven staves of the musical score. The Piccolo (Picc.) and Flute I/II (Fl. I, II) parts begin in measure 104 with a piano (*p*) dynamic. The Flute I/II part has a dynamic change to forte (*f*) in measure 105. The Horn I/II (Htb I, II) part also begins with *p* and changes to *f* in measure 105. The Clarinet in A (Cl. Sis. I, II) part starts with *p* and changes to *f* in measure 105. The Clarinet in B (Cl. b.) part starts with *mp* and changes to *f* in measure 105. The Bassoon (Bsn.) part starts with *f*. The Cor I/II (I, II) part enters in measure 105 with *f*. The Cor III/IV (III, IV) part enters in measure 105 with *f*. The Trumpet I/II (Trpt. I, II) part enters in measure 105 with *mp* and changes to *f*. The Trombone I/II (Tbn. I, II) part enters in measure 105 with *f*. The Tuba part enters in measure 105 with *f*. The Timpani (Timb.) part is silent until measure 108, where it plays a chord with *fp* dynamics. The Glockenspiel (Clv.) part enters in measure 105 with *f*. The Percussion (Perc.) part is silent.

L Majestueux

VI. I

VI. II

VI. A.

Vc.

Cb.

Detailed description of the second system: This system contains the last five staves of the musical score. The Violin I (VI. I) part begins in measure 104 with *p* and *pizz.* (pizzicato) dynamics. The Violin II (VI. II) part begins in measure 104 with *p* and *arco* (arco) dynamics. The Viola (VI. A.) part begins in measure 104 with *mp* and *arco* dynamics. The Violoncello (Vc.) part begins in measure 105 with *f* and *arco* dynamics. The Contrabass (Cb.) part begins in measure 105 with *f*. The dynamic *f* is maintained throughout the system.

M Plus calme et mystérieux

N

110

Picc.
Fl. I, II
Htb I, II
Cl. Sis. I, II
Cl. b.
Bsn.

I, II
Cor
III, IV
Trpt. I, II
Tbn. I, II
Tuba

Timb.
Clv.
Perc.

M Plus calme et mystérieux

N

VI. I
VI. II
VI. A.
Ve.
Cb.

rit. ----- ♩ = 126

116

Musical score for measures 116-120. The score includes parts for Picc., Fl. I, II, Hrb I, II, Cl. Sis I, II, Cl. b., Bsn., Cor I, II, III, IV, Trpt. I, II, Tbn. I, II, Tuba, Timb., Clv., Perc., VI. I, VI. II, VI. A., Vc., and Cb. The score features various dynamics such as *f*, *pp*, *mf*, *mp*, and *p*, and includes performance instructions like *rit.* and *pizz.*. The tempo is marked as ♩ = 126.

accel. **O** ♩ = 144

122

Picc.
Fl. I, II
Htb I, II
Cl. Si- I, II
Cl. b.
Bsn.

I, II
Cor
III, IV
Trpt. I, II
Tbn. I, II
Tuba

(bouché) *mp* *ppp*
(bouché) *mp* *ppp*

Timb.
Perc.

mp *ppp*

accel. **O** ♩ = 144

VI. I
VI. II
VI. A.
Vc.
Cb.

p *pp* *pizz.*
p *pp* *pp*

De plus en plus agité

P Avec ferveur

Piccolo (Picc.)

Flute I & II (Fl. I, II)

Horn I & II (Htb I, II)

Clarinet in A & Bb (Cl. Sib I, II)

Clarinet in Bb (Cl. b.)

Bassoon (Bsn.)

Trumpet I & II (Trpt. I, II)

Trombone I & II (Tbn. I, II)

Tuba

Timpani (Timb.)

Drumset (Perc.)

Dynamic markings: *pp*, *cresc.*, *f*, *mf*, *f*, *a 2*, *ouvert*, *(ouvert)*, *(mp)*, *caisse claire*, *pp*, *cresc.*

De plus en plus agité

P Avec ferveur

Violin I (VI. I)

Violin II (VI. II)

Viola (VI. A.)

Violoncelle (Vc.)

Contrebasse (Cb.)

Dynamic markings: *mf*, *f*, *arco*, *p*, *cresc.*, *f*

accel.

134

Musical score for the first system of instruments. The instruments listed are Picc., Fl. I, II, Htb I, II, Cl. Sis. I, II, Cl. b., Bsn., I, II, Cor, III, IV, Trpt. I, II, Tbn. I, II, Tuba, Timb., and Perc. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *cresc.*. There are also performance instructions like *div.* and *non div.* in the lower staves.

accel.

Musical score for the string section. The instruments listed are VI. I, VI. II, VI. A., Vc., and Cb. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *cresc.*. There are also performance instructions like *div.* and *non div.* in the lower staves.

♩ = 160

Q Vivant, ♩ = 144

140

Picc. *ff*

Fl. I, II *ff* *ffpp molto vib.*

Hrb I, II *ff*

Cl. Sib. I, II *ff* *a 2 p* *pp*

Cl. b. *ff*

Bsn. *ff* *pp*

I, II *ff*

Cor III, IV *ff*

Trpt. I, II *ff*

Tbn. I, II *ff*

Tuba *ff*

Timb. *ff*

Perc. *ff*

♩ = 160

Q Vivant, ♩ = 144

VI. I *ff* *non div.* *pizz. p*

VI. II *ff* *non div.* *p*

VI. A. *ff* *non div.* *p*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Picc.

Fl. I, II

Hrb I, II

Cl. Sib. I, II

Cl. b.

Bsn.

I, II
Cor

III, IV

Trpt. I, II

Tbn. I, II

Tuba

Timb.

Perc.

VI. I

VI. II

VI. A.

Vc.

Cb.

p

pp

mp

mf

Con sord. I

Con sord. II

arco

R

153

Picc.

Fl. I, II

Hrb I, II

Cl. Sib I, II

Cl. b.

Bsn.

I, II

Cor

III, IV

Trpt. I, II

Tbn. I, II

Tuba

Timb.

Perc.

R

VI. I

VI. II

VI. A.

Vc.

Cb.

Picc.

Fl. I, II

Hrb I, II

Cl. Si^b I, II

Cl. b.

Bsn.

I, II

Cor

III, IV

Trpt. I, II

Tbn. I, II

Tuba

Timb.

Perc.

VI. I

VI. II

VI. A.

Vc.

Cb.

T Avec plus d'intensité

Picc.

Fl. I, II

Htb I, II

Cl. Sib I, II

Cl. b.

Bsn.

I, II

Cor

III, IV

Trpt. I, II

Tbn. I, II

Tuba

Timb.

Perc.

p *f* *mp* *f*

p *f* *mp* *f*

f *f*

p *f*

p *f* *mp* *f*

(ouvert)

(ouvert)

cymbale sus.

p *f*

T Avec plus d'intensité

VI. I

VI. II

VI. A.

Vc.

Cb.

p *f* *mp* *f*

p *f* *mp* *f*

p *f* *mp* *f*

Picc.

Fl. I, II

Hrb I, II

Cl. Sib I, II

Cl. b.

Bsn.

I, II
Cor

III, IV

Trpt. I, II

Tbn. I, II

Tuba

Timb.

Clv.
glockenspiel
mf

Perc.

VI. I

VI. II

VI. A.

Vc.

Cb.

f

a2

f

Picc. *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*

Fl. I, II *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*

Htb I, II *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*

Cl. Sib I, II *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*

Cl. b. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*

Bsn. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*

I, II *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*

Cor III, IV *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*

Trpt. I, II *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*

Tbn. I, II *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*

Tuba *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*

Timb. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*

Clv. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*

Perc. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*
caisse claire

VI. I *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*
non div.

VI. II *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*
non div.

VI. A. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*
non div.

Vc. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*
gliss.

Cb. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *fff* *fff* *fff*
gliss.

Berceuses en 4 cahiers Canada

Pour soprano et piano



Félix-Antoine Coutu

(hiver 2016 - Montréal)

Berceuses en 4 cahiers Canada

pour soprano et piano



Texte:
Pascale Brigitte Boilard
Félix-Antoine Coutu

Musique:
Félix-Antoine Coutu

I. Cahier jaune

Rythme souple (♩ ≈ 80)

Soprano

Piano

ff *p* *mp*

Rythme rigoureux et avec naïveté

♩ = 120

6

p *ff* *p* *f* *pp* *p*

Leg. *Qua.*

(*) S B R U E

11

mf *p* *mf* *p*

je des-si-ne ma-man M É G Q F ça moi bon pan ma-man a fait un gâ - teau S Y

(*) Dire le nom des lettres qui figurent en majuscule (en une syllable à l'exception du Y qui est dit en deux syllables). Puis, la lettre É doit être prononcée par le son qu'elle produit.

15

mf *avec émoi* *molto rit.* *f* *a tempo* *p*

— D K M N fê lan pon chou le beau chien noir a faim F M K G S

19

f *p*

cha fan gan gon mé rè la sou - ris la sou - ris court

22

mf *f* *Amusé*

la sou-ri court sur le ba-teau Ih

25

p *p sub*

J'ai vu la pe - ti - te sou-ri blan - che dans le trou

28 *comme une petite souris*

elle dit le pe - tit co - co est jau - ne.

31 *f* *mf*

J'ai un a - mi à l'é - co - le ex - cel - lent! il ne va

f *p* *(**)* *f* *mf*

Ex - cel - lent!

34 *rit.*

pas jouer a - vec u - ne chat - te à mi - di la chat - te dort

dim.

37 *mp* *p* *pp* *a tempo* *f*

dort dort ba du fé jeu mou chu

(**) Le professeur; exclamation vocale, hauteur de note indéfinie.

II. Cahier vert

Léger, sautillant $\text{♩} = 104$

Soprano

Piano

p

8va

O O O O O A A O

5

O O A O E E O O E E E I E I I E I U I U U I U E

8

O E A O E A O E I U I A O E I L L L L loi Li - li Lé -

mp

mp

11

p

mf

o O O O O E A O E A O E I U I O E A

p

mf *pp*

Rea.

14

pp *f* *pp*

P P

f *pp*

8va *f* *pp*

f *pp*

17

f *pp* *f* *pp*

P P

8va *f* *pp* *f* *pp*

f *pp*

3 *pp*

*

20

f *pp* *mf* *f*

P P

pè pè pè P P pa-pa pou - le pluie lui lui pa - pa pluie pou - le

p *f*

23

pp *f* *p* *mf*

pluie P P P P P P P po po po po po P P P P P P P Paul a peur de la

p

26 *f* pou - le le le Paul a peur de la pou - le *p* C C C C *f* ça ça ça ça ça ça C C C

29 *p* C ça ça ça ciel cœur Claire par - le à Pier' R R Clai - re par - le a Pier - re *mf* *p* *mf* *p* Q Q Q Q Q Q coq pour-quoi Q Q Q Q

32 *mf* Plus incisif Q Q qui qui Q qui qui qui Q qui a peur du coq coq coq coq coq

35 *p* D D D de de D D de de de de-mi di - re *p sub*

38 *mf* *p* *cresc.*

di - re ri - re ri - re ri - re ri - re ri - re Di - dier ai - me

40 *f* *mp*

Di - dier ai - me dor - mir ri - re Ah! Ah! ri - re ri - re

43 *ff* *pp* **Rythme libre, irrégulier** *avec hésitation, comme un bégaiement*

Ah! Ah! ri - re é é é é

15^{ma}

15^{ma} é é - cri - re é - co - le dé - cou - per é é é é Ré - mi va à l'é - co - le

col - le col - le col - le P P P P P B B B B bé - bé bleu B B B B le bé - bé

(15^{ma}) -

8^{vb}

le bé - bé a u - ne bal - le bal - le u u - ne bal - le bal -

(15^{ma}) -

8^{vb}

le

voix parlée

Est - c'que ça se peut un lé - o - pard qui par - le?

(15^{ma}) -

8^{vb}

jusqu'à la fin de la résonance

III. Cahier bleu

Introspectif, souple ♩ = 108

Soprano

Piano

f

8va-3

4

8va-3

7

pp *p*

Moi — J'ha - bi - te u - ne gran - de mai -

p

13

son j'ai vu — Paul-O - li - vier dans ta rue

mf

8va-3

18 *mf* *f* *p*

dans ta rue il dit gros - se l'en - fant re - gar - de l'oi - seau

22 *mp* *p* *mp* *pp*

bleu le so - leil bril - le le so - leil bril - le bril - le

28 *rit.* $\text{♩} = 80$ *Attente avec un air intrigué* **Léger, vivant** *rire surpris d'un enfant* *accél.* *p* *cresc.*

bril - le Ah! Ah! Ah! Ah! j'ai beau-coup de bonnes i-dées dans ma

avec surprise *pp* *cresc.*

f

33 *mf*

tê - te de bonnes i-dées dans ma tê - te plan - che ma - man en - fant

36 **Très énergique** ♩ = 120

rui - ne pluie pa - ra - pluie lui nuit ga - gner cham - pi - gnon bai - gne a - rai - gnée sai - gnant

38

Eur: coif - feur cha - leur sa - veur en - traî - neur mo - teur cou - leur chan - teur

40 **f** amusé

Spleur! _____ Ah! _____ Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

42

Spleur! _____ Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Spleur!

45

Claire re-gar - de les en - fants qui jouent et re-gar-de les sou-ris qui

48

sau - tent qui sau - tent

ff

sffz

IV. Cahier rouge

Rythme souple (♩ ≈ 40)
p *expressif*

Soprano

Quand el - le bé - bé c'est un Ga - by moi mè - re Chat il va un fai - re u - ne

Piano

pp

pp
leg.

chat - te il ne pas fai - re pe - tit c'est tout de - vi - ne gris — con - tent je suis tout

pp
leg.

2 Avec rigueur ♩ = 76

joue —

p

legato

7

Pom - me fê - te je dis je dis sou -

12

vent cra-yon Mes les des ton tes ils vont fai - re il vont fai - re sa-

17

von ci - seaux rè - gle do-mi - nos je suis roug' et bleu roug' et

très chantant

22

bleu

f *pp*

rit.

27 **Rythme souple** (♩. ≈ 40)*molto accel.***Avec rigueur** ♩ = 76

pp *mf*

est - ce que tu des-sin' un la - pin? Ma - man des - sin' un pe - tit oi-

cresc. *mf*

32

seau Ma - man mang' un - e poi - re jau ne

f

f

mf

f

(*) Bra - vo!

37

Ma - thieu a les yeux en for - me d'oeufs la li -

p

f

p sub

42

cor - ne la li - cor - ne est le pre - mier che - val

f

47

sur la ter - re

ff

mp

rit.

ff

mp

(*) Le professeur; exclamation vocale, hauteur de note indéfinie.

52 ----- **Lointain** ♩. = 69
comme un questionnement angoissé

si la ter - re si la terre est gros -

57 **p**
se je suis très pe -

62 *dim.* ----- *En retenant un peu*
ti - te si la terre est gros - se

68 **pp** ----- *accel.* ----- ♩. = 76 **f**
je suis très pe - ti - te je suis très pe - ti - te