

Université de Montréal

Création d'un univers fictif cohérent en musique : la narrativité non linéaire au sein d'un
corpus d'œuvres

Par Philippe Béland

Faculté de musique

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur en
composition et création sonore (D. Mus)

Mars 2019

© Philippe Béland, 2019

Résumé

Cette thèse présente le fruit de cinq années d'études et de travail au doctorat à l'Université de Montréal. Elle est le support théorique derrière un cycle de onze compositions instrumentales narratives et autonomes, suivant la définition du cycle donnée par la chercheuse Anne Besson dans son livre *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*¹.

L'objectif a été de créer des compositions constituant un univers fictif cohérent et uni, qui se penche sur le concept de la chronologie narrative dans la musique. Les œuvres ont été composées dans un ordre différent de celui dans lequel les événements du récit se déroulent. Cela permet d'explorer la notion d'antépisode (*prequel*) et de suite (*sequel*) en musique.

Composées tout d'abord pour le concert, ces pièces, écrites pour des formations allant de la musique de chambre jusqu'au grand orchestre, ont été adaptées afin d'être enregistrées et travaillées en studio, ce qui permet d'ajouter une nouvelle couche de procédés compositionnels.

Présentant plusieurs concepts théoriques tels que la narrativité (générale et propre à la musique), la notion de cycle dans un ensemble d'œuvres ainsi que la définition d'un univers fictif, cette thèse analysera ces onze œuvres et apportera des pistes de solution afin d'adapter ces procédés fréquemment utilisés en littérature et à l'écran à la musique.

Mots-clés : Musique, Composition, Cycle d'œuvres, Univers fictif, Narrativité, Chronologie, Analyse

¹ Besson, Anne. *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris : CNRS Éditions, 2004.

Abstract

This thesis is the outcome of five years of doctoral studies at the University of Montreal. It presents the theory behind a cycle of eleven autonomous narrative instrumental pieces, following the definition of cycle as defined by researcher Anne Besson in her book “*D’Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre.*”

The goal was to create a coherent and unified fictional universe that explores the concept of narrative chronology in music. The pieces were composed in a different order than the one in which the events of the story occur. It allows us to explore the idea of prequel and sequel in music. Originally composed for the concert hall, for ensembles ranging from chamber music to symphonic orchestras, they were afterwards adapted to be recorded and edited in a studio, allowing the composer to explore an array of new compositional techniques.

Presenting many theoretical concepts such as narrativity (in general and pertaining specifically to music), the cyclic concept in a body of works and also the definition of a fictional universe, this thesis will analyze these eleven works while suggesting possible solutions for bringing processes that occur frequently in literature and film to the world of music.

Keywords: Music, Composition, Cycle of works, Fictional universe, Narrativity, Chronology, Analysis

Table des matières

Résumé	iii
Abstract	iv
Table des matières	v
Liste des annexes	xi
Liste des figures	xii
Liste des tableaux	xiv
Remerciements	1
Introduction	2
Présentation du sujet théorique	2
Présentation de la thèse	5
Chapitre 1 : La narrativité en musique	6
1.1 La narrativité	7
1.1.1 Récit, histoire, diégèse	8
1.1.2 Narrateur	8
1.2 Procédés narratifs en musique	9
1.3 Leitmotiv	10
Chapitre 2 : Cycle d'œuvres	13
2.1 Ensemble d'œuvres	13
2.1.1 Série	13
2.1.2 Cycle	14
2.2 Notion de cycles en musique	15
2.3 Métaforme	16
2.3.1 Premier volume	16
2.3.2 Dernier volume	17
2.3.3 Volumes du milieu	18
2.3.4 Rappels et résumés	18
2.4 Éléments paraœuvre	19
2.4.1 Titre	20
2.4.2 Partitions d'écoute	21

2.5 Réception de l'œuvre	22
Chapitre 3 : Univers musical fictif	23
3.1 Univers musical fictif	23
3.2 Chronologie	24
3.2.1 Temps narratif	26
3.2.2 Retours en arrière	27
3.2.3 Prémonitions/Prolepses	28
Chapitre 4 : Analyse générale du cycle	31
4.1 Présentation du cycle	31
4.2 Conception de la forme	32
4.3 Paramètres musicaux	33
4.3.1 Instrumentation	34
4.3.2 Motifs mélodiques	36
4.3.2.1 Thèmes d'affiliation	36
4.3.2.2 Motifs conceptuels	39
4.3.3 Lieux et atmosphères	43
4.4 Harmonie cellulaire	46
4.5 Travail en studio	46
4.5.1 Enregistrement	47
4.5.2 Utilisation de sons synthétisés ou échantillonnés	48
4.5.3 Montage	49
4.5.4 Mixage	50
4.5.5 La spatialisation comme procédé narratif	51
Chapitre 5 : Analyse des œuvres individuelles	53
5.1 <i>Épisode I</i>	53
5.1.1 Apport à l'univers fictif	53
5.1.2 Travail en studio	55
5.1.3 Résumé de la forme	56
5.1.4 Procédés narratifs significatifs	57
5.1.4.1 Introduction	57
5.1.4.2 Scène 1	57

5.1.4.3 Interlude 1	58
5.1.4.4 Scène 2	58
5.1.4.5 Interlude 2	59
5.1.4.6 Scène 3	59
5.1.4.7 Scène 4	60
5.2 <i>Épisode II</i>	61
5.2.1 Apport à l'univers fictif	62
5.2.2 Travail en studio	63
5.2.3 Tableau-résumé de la forme	64
5.2.4 Procédés narratifs significatifs	64
5.2.4.1 Scène 1	64
5.2.4.2 Transition	66
5.2.2.3 Scène 2	66
5.2.4.4 Scène 3	67
5.3 <i>Épisode III</i>	68
5.3.1 Apport à l'univers fictif	68
5.3.2 Travail en studio	68
5.3.3 Tableau-résumé de la forme	69
5.3.4 Procédés narratifs significatifs	70
5.3.4.1 Introduction	70
5.3.4.2 Scène 1	70
5.3.4.3 Scène 2	71
5.3.4.4 Scène 3	72
5.3.4.5 Scène 4 et 5	73
5.3.4.6 Épilogue	73
5.4 <i>Épisode IV</i>	74
5.4.1 Apport à l'univers fictif	74
5.4.2 Travail en studio	75
5.4.3 Tableau-résumé de la forme	75
5.4.4 Procédés narratifs significatifs	76
5.4.4.1 Scène 1	76

5.4.4.2 Scène 2	77
5.4.4.3 Scène 3	78
5.4.4.4 Scène 4	79
5.4.4.5 Scène 5	80
5.4.4.6 Épilogue	80
5.5 <i>Épisode V</i>	81
5.5.1 Apport à l'univers fictif	81
5.5.2 Travail en studio	82
5.5.3 Tableau-résumé de la forme	82
5.5.4 Procédés narratifs significatifs	83
5.5.4.1 Introduction	83
5.5.4.2 Scène 1	83
5.5.4.3 Scène 2	85
5.5.4.4 Scène 3	85
5.5.4.5 Epilogue	87
5.6 <i>Épisode VI</i>	88
5.6.1 Apport à l'univers fictif	88
5.6.2 Travail en studio	88
5.6.3 Tableau-résumé de la forme	89
5.6.4 Procédés narratifs significatifs	90
5.6.4.1 Scène 1	90
5.6.4.2 Scène 2 et 3	91
5.6.4.3 Scène 4	91
5.6.4.4 Scène 5	92
5.7 <i>Épisode VII</i>	93
5.7.1 Apport à l'univers fictif	94
5.7.2 Travail en studio	94
5.7.3 Tableau-résumé de la forme	94
5.7.4 Procédés narratifs significatifs	96
5.7.4.1 Prologue – Solo Narrateur I	96
5.7.4.2 Scène 1	97

5.7.4.3 Scène 2	98
5.7.4.4 Scène 3	99
5.7.4.5 Scène 4	99
5.7.4.6 Scène 5	100
5.8 <i>Épisode VIII</i>	101
5.8.1 Apport à l'univers fictif	101
5.8.2 Travail en studio	101
5.9 <i>Épisode IX</i>	102
5.9.1 Apport à l'univers fictif	102
5.9.2 Travail en studio	102
5.9.3 Forme globale	103
5.9.4 Procédés narratifs significatifs	104
5.9.4.1 Scène 1	104
5.9.4.2 Scène 2	105
5.9.4.3 Scène 3	106
5.9.4.4 Scène 4	106
5.9.4.5 Scène 5	108
5.10 <i>Épisode X</i>	109
5.10.1 Apport à l'univers fictif	109
5.10.2 Travail en studio	109
5.10.3 Tableau-résumé de la forme	109
5.10.4 Procédés narratifs significatifs	111
5.10.4.1 Introduction	111
5.10.4.2 Scène 1	112
5.10.4.3 Scène 2	113
5.10.4.4 Scène 3	113
5.10.4.5 Scène 4	114
5.10.4.6 Scène 5	114
5.11 <i>Épisode XI</i>	116
5.11.1 Apport à l'univers fictif	116
5.11.2 Travail en studio	116

5.11.3	Forme globale	117
5.11.4	Procédés narratifs significatifs	118
5.11.4.1	Introduction	118
5.11.4.2	Scène 1	118
5.11.4.3	Scène 2	119
5.11.4.4	Scène 3	120
5.11.4.5	Scène 4	120
5.11.4.6	Scène 5	121
5.11.4.7	Épilogue	121
	Conclusion	123
	Bibliographie	125

Liste des annexes

Annexe 1 : Partitions (Version studio) (Beland_Philippe_Récits musicaux.pdf)

Annexe 2 : Partitions (Version concert)

- Épisode I (Sylves) (2013) (Beland_Philippe_Episode I_Concert.pdf)
- Épisode II (Nuages noirs) (2013) (Beland_Philippe_Episode II_Concert.pdf)
- Épisode III (Symbiose) (2012) (Beland_Philippe_Episode III_Concert.pdf)
- Épisode IV (2018) (Beland_Philippe_Episode IV_Concert.pdf)
- Épisode V (Back to the E) (2015) (Beland_Philippe_Episode V_Concert.pdf)
- Épisode VI (Braises) (2012) (Beland_Philippe_Episode VI_Concert.pdf)
- Épisode VII (2016) (Beland_Philippe_Episode VII_Concert.pdf)
- Épisode VIII (Espaces clos) (2011) (Beland_Philippe_Episode VIII_Concert.pdf)
- Épisode IX (2017) (Beland_Philippe_Episode IX_Concert.pdf)
- Épisode X (2018) (Beland_Philippe_Episode X_Concert.pdf)
- Épisode XI (2018) (Beland_Philippe_Episode XI_Concert.pdf)

Annexe 3 : Enregistrements

- Épisode I (2013) (Beland_Philippe_Episode I.wav)
- Épisode II (2013) (Beland_Philippe_Episode II.wav)
- Épisode III (2012) (Beland_Philippe_Episode III.wav)
- Épisode IV (2018) (Beland_Philippe_Episode IV.wav)
- Épisode V (2015) (Beland_Philippe_Episode V.wav)
- Épisode VI (2012) (Beland_Philippe_Episode VI.wav)
- Épisode VII (2016) (Beland_Philippe_Episode VII.wav)
- Épisode VIII (2011) (Beland_Philippe_Episode VIII.wav)
- Épisode IX (2017) (Beland_Philippe_Episode IX.wav)
- Épisode X (2018) (Beland_Philippe_Episode X.wav)
- Épisode XI (2018) (Beland_Philippe_Episode XI.wav)

Liste des figures

Fig. 2.1 – Partition d’écoute - Épisode IV (m.161 à 164).....	21
Fig. 3.1 – Extrait Épisode I	29
Fig. 3.2 – Ligne mélodique à la trompette (Épisode I – m.90 à 92)	30
Fig. 4.1 – Motif Lumière	37
Fig. 4.2 – Motif Forces obscures	37
Fig. 4.3 – Motif Éclaireurs	38
Fig. 4.4 - Motif Ancien	38
Fig. 4.5 – Motif Renfort	39
Fig. 4.6 – Motif Espoir	40
Fig. 4.7 – Motif Quêtes des forces obscures	40
Fig. 4.8 – Motif Mort	40
Fig. 4.9 – Motif Menace	41
Fig. 4.10 – Motif Combat	41
Fig. 4.11 – Motif Danger	42
Fig. 4.12 – Motif Invasion	42
Fig. 4.13 – Motif Objet magique	42
Fig. 4.14 – Ostinato rythmique de Bleu	45
Fig. 5.1.1 – Motif Éclaireurs	54
Fig. 5.1.2 – Épisode I – Motif I	57
Fig. 5.1.3 – Épisode I – m.44 à 46	58
Fig. 5.1.4 – Épisode I – m.50 à 52	59
Fig. 5.1.5 – Épisode I – Variations du motif I (m.74 à 78).....	59
Fig. 5.1.6 – Épisode I – m.82 à 85	60
Fig. 5.2.1 - Motif Objet Magique	62
Fig. 5.2.2 – Épisode II - Mutation du geste de sourdine dans la première scène.....	65
Fig. 5.2.3 – Épisode II – m.58 à 61	66
Fig. 5.2.4 – Épisode II – m.87 à 90.....	67
Fig. 5.3.1 – Épisode III – Motif III	71
Fig. 5.3.2 – Épisode III – Motif IV-2	71
Fig. 5.3.3 – Épisode III - Motif Combat	72
Fig. 5.3.4 – Épisode III – m. 187 à 191.....	73
Fig. 5.4.1 – Motif Quête des Forces obscures	74
Fig. 5.4.2 – Épisode IV – m.34 à 41	77
Fig. 5.4.3 – Épisode IV – Progression harmonique de la deuxième scène	77
Fig. 5.4.4 – Épisode IV – Ligne du Tuba (m. 71-72).....	78
Fig. 5.4.5 – Épisode IV – Ligne du cor (m.42 à 44)	78
Fig. 5.4.6 – Épisode IV – Progression harmonique de la troisième scène.....	78
Fig. 5.4.7 – Progression harmonique de la quatrième scène de l’Épisode IV	79
Fig. 5.4.8 – Quête des forces obscures inversé.....	80

Fig. 5.4.9 – Motif hybride – Mort/Combat	80
Fig. 5.5.1 – Épisode V – m.56 à 60.....	84
Fig. 5.5.2 - Épisode V - Ligne 2 du motif Lumière	84
Fig. 5.5.3 – Épisode V - Comparaison avec ligne mélodique de la trompette (m.41 à 48).....	84
Fig. 5.5.4 – Ligne de la trompette — S4-2	86
Fig. 5.5.5 – Ligne de la trompette – S4-3	87
Fig. 5.6.1 – Épisode VI – m.36 à 38	91
Fig. 5.6.2 – Épisode VI – m.55-56.....	91
Fig. 5.7.1 – Épisode VII – m. 1 à 8	96
Fig. 5.7.2 – Épisode VII – m.26 à 29.....	97
Fig. 5.7.3 – Épisode VII – m. 70 à 75	99
Fig. 5.7.4 – Épisode VII – Motif Bataille VII	100
Fig. 5.9.1 – Épisode IX – m. 17 à 20	104
Fig. 5.9.2 – Épisode IX - Polyphonie inspirée du cantus firmus chromatique	105
Fig. 5.9.3 – Épisode IX – Progression harmonique des cors S3-1	106
Fig. 5.9.4 - Épisode IX – m. 112 à 117	107
Fig. 5.10.1 – Épisode X – Horloges.....	111
Fig. 5.10.2 – Épisode X – m.3 à 8 (Tuba).....	111
Fig. 5.10.3 – Accord Forces Obscures.....	112
Fig. 5.10.4 – Épisode X – Ostinato rythmique (forme originale).....	112
Fig. 5.10.5 – Épisode X – m.72 à 74.....	113
Fig. 5.10.6 – Épisode X – m. 100 à 104.....	113
Fig. 5.10.7 – Épisode X – m.131 à 133.....	114
Fig. 5.10.8 – Épisode X – m.134 à 139.....	114
Fig. 5.10.9 – Épisode X – Choral de Cuivres	115
Fig. 5.11.1 – Épisode XI – Descente chromatique.....	118
Fig. 5.11.2 – Épisode XI – Trait microtonal descendant	119
Fig. 5.11.3 – Épisode XI – Variation du motif Renfort	119
Fig. 5.11.4 – Épisode XI – Motif Espoir (flûte).....	120
Fig. 5.11.5 – Épisode XI – Variations rythmiques du motif Ancien	120
Fig. 5.11.6 – Épisode XI – Motif Espoir – Fin consonante	121
Fig. 5.11.7 – Épisode XI – m. 196 à 200	122

Liste des tableaux

Tableau 1 - Date de composition des œuvres	31
Tableau 2 – Analogies entre musique et littérature.....	33
Tableau 3 - Personnages principaux	35
Tableau 4 - Personnages secondaires.....	35
Tableau 5 - Familles instrumentales	35
Tableau 6 - Thèmes d’affiliation.....	36
Tableau 7 – Motifs conceptuels	39
Tableau 8 - Lieux	43
Tableau 9 – Harmonie cellulaire.....	46
Tableau 10 – Épisode I.....	56
Tableau 11 – Épisode II	64
Tableau 12 – Épisode III.....	70
Tableau 13 – Episode IV.....	76
Tableau 14 – Épisode V	83
Tableau 15 – Reprise de matériaux de l’Épisode I	85
Tableau 16 – Épisode VI.....	90
Tableau 17 – Épisode VII	96
Tableau 18 – Cellule harmonique du Motif VII	97
Tableau 19 – Subdivision de 17 croches.....	98
Tableau 20 – Épisode IX.....	104
Tableau 21 – Épisode IX - Provenance des matériaux du retour en arrière.....	105
Tableau 22 – Épisode X	111
Tableau 23 – Épisode X – Lieux visités	113
Tableau 24 – Épisode XI.....	118

Remerciements

Un projet d'une telle envergure n'aurait éventuellement pas pu être possible sans l'apport de nombreuses personnes. J'aimerais remercier tout d'abord mon directeur de recherche, Pierre Michaud, qui m'a épaulé tout au long de ces cinq années, suivant mes multiples changements d'idées. Ses conseils et sa patience m'ont permis de rester zen et de pouvoir réaliser le projet tel que je le désirais.

Merci également aux musiciennes et musiciens qui ont joué les pièces en concert, et tout particulièrement ceux et celles qui sont venus enregistrer en studio afin de pouvoir réaliser les pièces exactement de la façon dont je les ai envisagées : Alexis Grant-Lefebvre, Antoine St-Onge, Charlotte Layec, Émilie Fortin, Evrim Can Dogan, Gabriel Trottier, Gabrièle Dostie-Poirier, Jennifer Lachaine, Jérémie Desaulniers, Jérémy Chignec, Justin Hickmott, Mari-Lou Plante, Mélissa Tremblay, Thomas Gauthier-Lang, Vincent Houde-Turcotte et Zacharie Fournier-Robert. Un grand merci aux ensembles avec qui j'ai collaboré pour composer mes pièces : l'Orchestre de l'Université de Montréal, le Griffon Brass Band, l'Orchestre 21, l'Orchestre Symphonique de Montréal et le Nouvel Ensemble Moderne.

Un grand merci à Kevin Gironnay pour son mentorat en studio, ce qui m'a permis d'avoir des enregistrements d'une superbe qualité. Sa rapidité à répondre à mes questions me rassurait et j'ai pu développer une autonomie par la suite. Je remercie la Faculté de musique de l'Université de Montréal de m'avoir laissé emprunter le studio multipiste de façon régulière au cours de la dernière année, ainsi que pour les diverses autres ressources qui m'ont été utiles au cours de ces onze dernières années. J'aimerais remercier également la FESP pour l'octroi d'une bourse qui m'a aidé à compléter mon parcours académique, ainsi qu'au Céco pour son soutien financier dans mon projet d'enregistrement.

Grand merci à Vincent Laurin-Pratte pour son écoute et ses conseils lors de ses passages en sol canadien qui m'ont aidé à orienter le projet. Merci à Gabriel Ledoux pour ses précieux conseils sur le mixage. Merci à mes parents pour tout et un merci tout spécial à Katerine Marcotte pour m'avoir suivi toutes ces années et pour son soutien moral constant !

Introduction

Lors de mon inscription aux études doctorales, j'ai exprimé le désir de poursuivre des recherches sur l'intégration du synthétiseur dans la musique instrumentale, explorations entreprises à la maîtrise. Il s'agissait cette fois-ci de m'inspirer des processus de création en synthèse sonore comme modèle pour la composition instrumentale, tout particulièrement l'utilisation de gestes musicaux basés sur les formes d'ondes analogiques et leurs transformations (addition, interpolation, filtrage, etc.). Bien que cette notion se trouve dans plusieurs pièces de cette thèse, elle a été mise de côté au profit d'un concept formel qui m'intéressait davantage, la réutilisation de matériaux musicaux d'une œuvre à l'autre afin de pouvoir les développer sur le long terme de façon plus élaborée.

Lors de ma deuxième année d'étude, j'ai exploré plus profondément cette idée, en plus de me pencher sur la notion de la narrativité en musique, ce qui m'a amené à situer différentes pièces dans un ordre chronologique. Cet ordre ne serait plus basé sur la date de composition des œuvres, mais plutôt sur l'évolution des transformations des événements présentés dans celles-ci².

Présentation du sujet théorique

Dans le cadre de ce doctorat, je me suis intéressé à la notion de chronologie au sein d'un corpus d'œuvres appartenant à un même univers fictif, de façon analogue à ce que l'on peut retrouver dans les cycles littéraires. Mon projet de thèse consiste à créer un univers musical cohérent et uni dans lequel toutes mes pièces évoluent, et qui explore le concept d'antépisode (*prequel*) et de suite (*sequel*). La forme se développe alors à partir d'un corpus d'œuvres distinctes utilisant les mêmes personnages, les mêmes motifs, les mêmes lieux, etc. Cette idée trouve son origine dans les différents univers fictifs en littérature (Balzac, Zola, Proust, Tolkien,

² Voir section 3.2 pour plus de détails.

Asimov), ainsi que dans les œuvres de la culture populaire comme les feuilletons, les bandes dessinées et les séries télévisées³.

Cette autre façon de concevoir la forme permet d'approfondir un concept musical en le développant sur le long terme, dans différentes atmosphères et différents contextes. J'ai composé de nouvelles œuvres à partir d'éléments provenant de pièces précédentes, en plus de pouvoir réviser les anciennes à la lumière d'une nouvelle. Une idée musicale peut être suggérée dans une pièce et reprise seulement trois œuvres plus tard. L'univers fictif se construit donc petit à petit de façon non linéaire, parfois avec des retours en arrière, mais en laissant toujours une ouverture pour de nouvelles idées. Il s'agit alors de concevoir une métaforme, permettant d'unifier la production artistique d'un compositeur.

Cela a abouti sur la création d'un cycle musical, basé sur la définition de la chercheuse Anne Besson⁴. Ce cycle cherche à trouver un équilibre entre l'autonomie de chacune des pièces ainsi que son appartenance à un ensemble. Cela se définit par un double niveau d'intrigue, soit une pour chaque pièce, les rendant indépendantes individuellement, ainsi qu'une plus grande intrigue qui permet de les relier ensemble. Cet équilibre se définit également par la cohérence des éléments musicaux malgré l'écoute fragmentée que demande le cycle.

Le cycle a été composé de façon non-linéaire. Il y a alors une dichotomie entre la date de composition de l'œuvre et son emplacement dans la diégèse, de même qu'entre l'ordre d'écoute et la chronologie des événements⁵.

La notion de chronologie dans la musique peut être difficile à aborder sans avoir recours à des éléments narratifs extramusicaux. Ceux-ci peuvent aider à contextualiser ces éléments et permettre à l'auditeur de percevoir plus clairement cet ordre temporel. Cependant, les différents événements musicaux doivent être élaborés de façon convaincante et logique afin de démontrer

³ Ces différentes formes de publication sont fondées sur le principe de la sérialisation. Présentées en plusieurs épisodes de court format selon une parution périodique, ces publications peuvent se suivre chronologiquement ou non et présenter des éléments récurrents (personnages, intrigues, lieux, etc.).

⁴ Besson, Anne. *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris : CNRS Éditions, 2004.

⁵ Cela s'applique si l'on découvre le cycle dans l'ordre de parution, et non pas dans l'écoute entière du cycle. Voir chapitre 2.

leur évolution dans le temps, de sorte qu'un auditeur familiarisé puisse retracer le déroulement chronologique du cycle par lui-même. Ce texte présente différentes pistes de solutions et les stratégies adoptées pour y parvenir.

Plusieurs des pièces composées lors de mes études à la maîtrise (ou des sections de celles-ci)⁶ ont été adaptées pour ce nouveau cycle. Cette inclusion a été faite pour deux raisons :

- Lors de la formation du cycle, j'ai remarqué qu'il y avait une parenté claire dans les idées formelles et musicales entre ces pièces ainsi que celles composées au début de mon doctorat. De plus, en relisant les premières esquisses de plusieurs pièces, j'ai observé que de nombreuses idées musicales provenaient d'une même idée.
- Puisque le présent projet consiste en la composition d'œuvres en fonction de pièces précédentes, créant ainsi certaines contraintes artistiques, il semblait tout à fait logique d'intégrer à ce cycle des œuvres déjà complétées. Les œuvres antérieures à 2013 ne seront que brièvement abordées dans ce texte, particulièrement en ce qui concerne l'apport au cycle ainsi que les modifications apportées à celles-ci. Le lecteur est invité à se référer au mémoire de maîtrise pour plus de détails sur ces pièces⁷.

Ce projet a abouti à la création en studio d'un album numérique réunissant l'entièreté du cycle comprenant onze œuvres instrumentales. Ces différentes pièces ont été écrites à l'origine pour des formations variées, passant de la musique de chambre à l'orchestre symphonique. Cependant, pour la version studio, elles ont été arrangées pour diverses instrumentations non-traditionnelles répondant aux besoins narratifs du cycle. L'écriture de ces pièces est rehaussée par l'utilisation de techniques d'enregistrement et de mixage, permettant d'ajuster finement différents paramètres de la performance finale (équilibre sonore, timbre et spatialisation, performances individuelles des musiciens, etc.). Enfin, cet album donne la possibilité d'enchaîner ces différentes pièces de façon fluide, ce qui serait difficile en concert.

⁶ *Espaces Clos (Episode VIII)*, *Braises (Épisode VI)* et *Symbiose (Épisode IV)*. Plusieurs sections provenant des pièces *Les Portes-Paroles* et *557* ont également été reprises à différents endroits dans le cycle. Plus de détails au chapitre 5

⁷ Le texte est disponible sur Papyrus (<http://hdl.handle.net/1866/10755>)

Présentation de la thèse

Le présent document commence par un bref survol des différents concepts théoriques utilisés dans le cadre de cette thèse. Les trois premiers chapitres aborderont respectivement : la narrativité en musique, la notion de cycle et de séries dans un corpus d'œuvres, ainsi que la création d'un univers fictif en musique. Le quatrième chapitre portera sur la présentation du cycle composé pour ce doctorat, avec une attention particulière portée sur les éléments récurrents qui englobent tout le cycle. La thèse se conclura par une analyse détaillée de chacune des œuvres, en s'appuyant principalement sur les concepts présentés dans les trois premiers chapitres. Toute information sur les autres paramètres musicaux (orchestration, harmonie, rythme, etc.) sera présentée en fonction de ces points.

Chapitre 1 : La narrativité en musique

Qu'elle soit purement instrumentale ou accompagnée d'une voix narrée, la musique est un excellent moyen pour raconter des histoires et faire voyager l'auditeur. Même si certains genres sont plus explicitement narratifs que d'autres (poème symphonique, opéra, musique à l'image), on peut retrouver des procédés narratifs dans la plupart des formes musicales⁸.

Maxime McKinley, dans sa thèse de doctorat⁹, classe les musiques narratives en plusieurs catégories permettant de voir la pluralité des approches en narration musicale. Une musique à contenu narratif s'inspire volontairement d'un modèle extramusical, qu'il soit perceptible ou non à l'oreille. La connaissance de ce modèle aide à mieux comprendre et à mieux apprécier l'œuvre. Une musique à enveloppe narrative, quant à elle, « est une musique dont on a le sentiment, souvent par son traitement formel, qu'elle *raconte* quelque chose d'extramusical, sans qu'il y ait *nécessairement* un argument extramusical¹⁰. » Cette dernière peut avoir un contenu narratif ou peut donner l'impression d'être narrative, sans pour autant raconter quelque chose¹¹.

Michel Chion parle plutôt de musique dramatisée pour ces deux dernières catégories, qui se définit par un discours constituant lui-même une narration, par sa manière dont la musique se développe. Elle « *obéit à une sorte de scénario d'apparition, de disparition, de désagrégation, d'explosion, etc., extérieure aux lois musicales proprement dites*¹². » On retrouve ce type de musique chez Beethoven, qui a dramatisé la forme musicale en mettant ces procédés au premier plan, mais également chez plusieurs compositeurs au tournant du XX^e siècle (Ravel, Debussy et leurs contemporains¹³). Chion donne en exemple la Valse de Ravel qui est « *complètement dramatisée dans sa façon d'apparaître, de se dessiner, d'éclater, de se dissiper, comme un*

⁸ Michel Chion, *Poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993. p.57

⁹ Maxime McKinley, *Intermédialité et composition musicale : les arts visuels, la littérature et le cinéma comme fondements d'une musique narrative*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2009.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Chion, *Poème symphonique et la musique à programme*, p.65

¹³ *Ibid.* p.57

*personnage*¹⁴. » Il résume sa description en ajoutant que la musique dramatisée, « *c'est la musique qui récupère à son profit les procédés et codes de la musique narrative, pour s'instituer personnage principal de cette action et se refermer sur elle-même.*¹⁵ »

La présente thèse se situe dans cette dernière catégorie, n'ayant pas nécessairement de contenu extra-musical, mais suivant les conventions d'une musique qui en aurait un.

1.1 La narrativité

Selon Barthes, un récit présente plusieurs relations de cause à effet entre ses différents éléments. Ces corrélations apportent une force motrice propulsive par « *un enchaînement de causes et d'effets singuliers, moyennant annonces et rappels, anticipations et rétropections.*¹⁶ » Un récit présente une situation initiale et les étapes nécessaires pour la transformer en une nouvelle situation¹⁷. Cette transformation s'effectue par différentes étapes dont chacune semble causer la suivante. Cela nécessite donc d'avoir des liens causals entre deux segments du discours¹⁸.

Cela implique une œuvre où la forme découle nécessairement des relations existantes entre les différents matériaux musicaux, plutôt qu'une simple présentation de ceux-ci. Une section d'une pièce existe parce qu'elle découle logiquement de ce qui s'est produit précédemment. La musique étant un art du temps, tout élément vient nécessairement après un autre et l'on pourrait être tenté de créer un rapprochement entre deux éléments consécutifs. L'objectif de la narrativité justifie ou incite le compositeur à faire des choix musicaux qui échappent parfois aux lois musicales.

¹⁴ *Ibid.* p.65

¹⁵ *Ibid.* p.65

¹⁶ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communication*, vol. 8, 1966, p. 1-27.

¹⁷ H.-Paul Chevrier, *Le langage du cinéma narratif*, Québec, Les 400 coups cinéma, 2005.p.17

¹⁸ Françoise Escal, « Moments musicaux », dans Danielle Cohen-Lévinas (éd.), *Récit et représentation musicale*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.53-86.

1.1.1 Récit, histoire, diégèse

Un récit relate des faits, réels ou imaginaires. Ces faits sont le résultat d'une action d'un ou de plusieurs protagonistes sur des événements, constituant l'histoire. Un récit dépend toujours du narrateur, qui viendra imposer une forme à cette histoire, selon les effets désirés sur le récepteur. Un récit est généralement plus court que l'histoire qu'elle raconte, et ne comporte pas nécessairement l'entièreté de celle-ci¹⁹.

La diégèse, quant à elle, évoque l'univers d'une œuvre, cherchant à séparer ce qui est inclus dans le récit et ce qui en est extérieur. La diégèse comprend donc l'histoire ainsi que l'univers fictif (ou réel) dans lequel elle se déroule.

1.1.2 Narrateur

Pour qu'il y ait récit, il faut une forme de communication et une personne qui le raconte²⁰. Cette personne peut être un acteur de l'histoire, qui raconte les événements selon son point de vue, ou il peut être l'auteur du récit, laissant des traces de son intervention. Ce narrateur relate donc un récit, faisant des choix conscients de ce qui importe dans l'histoire et laissant de côté les événements superflus. Il peut appliquer un certain nombre de procédés afin de créer des effets dramatiques. De façon générale, en musique, comme au cinéma, c'est le compositeur ou le réalisateur qui agit à titre de narrateur omniscient²¹. Celui-ci construit le récit, basé sur des éléments d'une histoire. Il peut cependant accorder à un personnage un rôle narratif, qui intervient à l'occasion de façon extra-diégétique à l'intérieur d'une pièce. *L'Épisode VII* présente un tel personnage, où le saxophone soprano semble raconter quelque chose en dehors du récit (voir point 5.7).

¹⁹ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film* [1983], Paris : Armand Colin, 2008, p.81-82.

²⁰ « Le récit ne « représente » pas une histoire (réelle ou fictive), il la raconte, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage [...]. Il n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit [...]. » Genette, G. (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil. Cité par Guillemette, Lucie et Cynthia Lévesque (2006), *La narratologie*, Signo, <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>, consulté le 27 mai 2015.

²¹ Aumont, Bergala, Marie et Vernet, *Esthétique du film*, p.78

1.2 Procédés narratifs en musique

Michel Chion, dans son livre *Poème symphonique et la musique à programme*²², aborde longuement la question des procédés narratifs en musique. Il y avance que plusieurs des schémas narratifs traditionnels²³ recoupent certaines formes musicales très courantes. Par exemple, la forme sonate met en scène une opposition entre deux tonalités se terminant par la « conversion de l’opposant », en conservant la même tonalité pour les deux thèmes lors de la réexposition²⁴.

Le procédé même de la modulation serait hautement narratif, selon Chion. Changer de tonalité implique un changement de région, une transition entre deux éléments, ou bien une relecture d’un même événement musical dans un contexte différent. Revenir au ton principal à la fin d’une œuvre peut évoquer un retour à la situation initiale, après un voyage dans plusieurs régions²⁵.

Bien que plusieurs procédés musicaux peuvent être narratifs, certains semblent complètement contradictoires avec le principe de la narration. C’est le cas par exemple de la répétition intégrale d’une section, procédé très courant dans la musique. L’enchaînement des mouvements dans une symphonie ou des danses dans les suites baroques ne répondent pas non plus à des impératifs narratifs. L’enchaînement est basé sur des alternances de caractères et de tonalités, suivant un ordonnancement plutôt qu’une progression causale entre les pièces²⁶. Nous ne retrouvons pas de « force motrice propulsive » entre ces pièces ni de causalité, ce qui accentue l’impression de discontinuité du discours entre les différents mouvements²⁷.

²² Michel Chion, *Poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993.

²³ L’on peut prendre comme exemple le schéma formel de Paul Larivaille (*Perspectives et limites d’une analyse morphologique du conte*, 1979), qui simplifie les travaux de Vladimir Propp ou bien le schéma actanciel de Algirdas Julien Greimas (*Sémantique structurale*, 1966) qui établit six fonctions aux personnages (sujet, objet, destinataire, destinateur, opposant, adjuvant).

²⁴ Chion, *Poème symphonique et la musique à programme*, p. 58

²⁵ *Ibid.* p.59

²⁶ Escal, Françoise, « Moments musicaux ».

²⁷ *Ibid.*

1.3 Leitmotiv

Dans le cadre du cycle présenté dans cette thèse, une dizaine de motifs évoluent en interaction tout au long du récit. Ces courts motifs, rattachés à un élément du récit, servent à aider l'auditeur à suivre le cours du récit et permettent de relier différentes œuvres distinctes. Pour sa tétralogie *Der Ring des Nibelungen*, Wagner a composé plus d'une centaine de motifs qui reviennent constamment. Ces différents motifs ne servent pas qu'à commenter l'apparition ou la mention d'un personnage dans le récit, mais aussi à créer des liens symboliques que le texte ne précise pas. L'interaction entre ceux-ci permet au compositeur de raconter le récit par la musique. Ces motifs peuvent évoluer selon des procédés traditionnels de variation musicale, passer d'un personnage à l'autre, être combinés à d'autres motifs ou être juxtaposés pour créer de nouvelles confrontations sémantiques, etc.

Le terme leitmotiv doit cependant être plus clairement défini. Wagner n'a jamais utilisé le terme dans ses écrits. Il y préférerait le terme *Erinnerungsmotive* (motif de réminiscence)²⁸. Riedlbauer fait également la distinction entre les deux termes. Il avance que le motif de réminiscence existait avant le leitmotiv, et le définit comme étant ce qu'on appelle aujourd'hui à tort leitmotiv, soit un « *geste musical qui réapparaît chaque fois que son objet apparaît dans le récit.*²⁹ »

Le musicologue Karl H. Wörner va plus loin en différenciant les *Erinnerungsmotive* directs et indirects³⁰. Le motif direct apparaît en même temps que son référent et ne sert qu'à redire musicalement ce qui se passe dans le récit. Le motif indirect crée des liens sémantiques entre différents éléments du récit en faisant entendre un motif déjà présenté à un moment où son référent n'est pas dans le drame. Ces motifs servent alors à ajouter de nouvelles informations

²⁸ Andrew J. Reitter, *From Alberich to Gollum: Hollywood's Transformation of the Leitmotiv*, Thèse de doctorat, University of Delaware, 2013.

²⁹ Jörg Riedlbauer, "Erinnerungsmotive in Wagner's Der Ring des Nibelungen," *The Musical Quarterly* 74, No. 1 (1990): 19.

³⁰ Karl Wörner, "Beiträge zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper," *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 14 (1931/1932): 151-172, Proviert de Riedlbauer, "Erinnerungsmotive in Wagner's Der Ring des Nibelungen,".

qui n'étaient pas dans le texte d'accompagnement. Le leitmotiv est plutôt un motif qui va évoluer dans le drame. Il ne fait pas que référer à un élément du récit, il agit et évolue avec lui.

On peut remarquer des liens de parenté entre différents motifs, qui servent à tisser un réseau sémantique musical qui aide à grouper certains éléments du récit. Le choix des intervalles ou une idée rythmique partagée par plusieurs motifs, entre autres, permettent ainsi de créer des familles de thèmes et rendent l'œuvre beaucoup plus unifiée.

Alban Berg reprend également la notion de motif récurrent pour unifier son drame. Dans son analyse, Pierre Jean Jouve indique :

L'unité, essentielle à l'élaboration d'un ordre musical atonal, est obtenue par une organisation thématique, résultant de l'emploi entièrement renouvelé du « leitmotiv » par un système dans lequel le motif devient thème ; et par un travail de variation extrêmement développé, auquel tous les morceaux de l'opéra sont assujettis. Ces procédés sont partout étroitement et localement au service du drame.³¹

On retrouve dans *Wozzeck* un procédé de préparation thématique très fréquent chez Berg, qui consiste à faire précéder l'énoncé complet du thème par différents fragments de celui-ci, permettant à l'auditeur de s'y préparer. Ce procédé permet au motif de se développer de façon analogue à son référent dans le récit, ou bien de créer un nouveau sens indirect en annonçant une conséquence ou un développement ultérieur du récit, avant que celui-ci n'ait encore lieu. Il crée ainsi différentes prémonitions musicales et permet de relier le passé, le présent et l'avenir³².

On retrouvera au chapitre quatre une présentation des différents motifs de cette thèse.

La musique narrative reprend donc certains éléments et procédés des récits oraux traditionnels et les adapte avec des idiomes musicaux. Il serait cependant fallacieux de chercher à en faire une traduction exacte. Malgré certaines similitudes, la musique reste avant tout un art abstrait et pauvrement représentatif, et ne peut raconter aussi aisément, voire pas du tout, le même récit que la parole. Elle raconte quelque chose de différent. « *C'est la musique elle-même*

³¹ Pierre-Jean Jouve et Michel Fanou, *Wozzeck d'Alban Berg*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1985. p.73

³² *Idem*.

qui s'érige toute entière en narrativité. Elle explicite un récit qui peut se dépendre du réel, qui peut dire le monde sans le décrire, qui déploie des modalités de représentation sans faire référence à ce qui est représenté.³³ » Boris de Shloezer résume bien également : « La musique, faut-il le répéter, ne se dit pas en mot, mais en musique. Ou encore, formulé en termes plus saisissants, la musique n'a pas un sens, elle est un sens³⁴. »

³³ Danielle Cohen-Levinas: Le temps de la narrativité musicale - l'affect conteur.

³⁴ Betsy Jolas, « Musique et narrativité », dans Danielle Cohen-Levinas (éd.), Récit et représentation musicale, Paris, L'Harmattan, 2002, p.125-128.

Chapitre 2 : Cycle d'œuvres

Le deuxième volet théorique de cette thèse porte sur l'idée de répartir un récit sur une multitude d'œuvres indépendantes interconnectées. Le présent chapitre traitera principalement des principes provenant d'ensembles romanesques, mais l'on cherchera autant que possible à les appliquer à la musique. Les notions théoriques présentées dans ce chapitre proviennent principalement du livre *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*³⁵ de l'auteure et chercheuse Anne Besson³⁶, livre qui a beaucoup influencé ce projet et qui corroborait les réflexions et la vision artistique de l'auteur³⁷.

2.1 Ensemble d'œuvres

Besson catégorise les ensembles narratifs en deux types, selon que le récit soit fermé ou ouvert. La délimitation peut être parfois floue et permet une certaine hybridation entre les deux types.

2.1.1 Série

Une série contient une pluralité d'œuvres indépendantes, chacune contenant un récit fermé, revenant toujours à la situation initiale. La série tourne généralement autour d'un même personnage récurrent, qui vit une expérience ou une aventure différente dans chaque œuvre. Chaque volume ayant ses propres péripéties, il n'est pas nécessaire de suivre les récits dans l'ordre de parution, ou même d'être familiarisé avec les tomes précédents. La cohérence de ce type d'ensemble se trouve principalement dans l'utilisation d'éléments récurrents, qui

³⁵ Besson, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*.

³⁶ Agrégée et docteur en Lettres, Anne Besson (1975-) est maître de conférences en Littérature générale et comparée à l'université d'Arras (Artois). Elle est spécialisée dans les ensembles romanesques dans la littérature de genre, science-fiction et fantasy.

³⁷ Ce livre a réussi à mettre en mots et à théoriser le cadre théorique que je voulais présenter dans cette thèse. De plus, il m'a poussé à élargir les horizons du projet, en plus de suggérer plusieurs ouvrages de ma bibliographie.

n'évoluent que très peu³⁸. On retrouve la série dans la plupart des médias, et plus particulièrement dans les bandes dessinées, les jeux vidéo et à la télévision.

2.1.2 Cycle

Le cycle, quant à lui, insiste sur l'ensemble plutôt que sur ses parties. Il cherche à affirmer son unité, non pas par un retour constant à une même situation, mais plutôt par la continuation d'une même intrigue et en référençant les autres volumes pour démontrer qu'ils font partie d'un même univers fictionnel. Ces références servent à montrer l'avancement du récit. L'intérêt du cycle repose dans la promesse d'un plaisir renouvelé, ainsi que dans la création de liens entre les volumes. Le cycle « tend à développer, chez les auteurs et les lecteurs, une sensibilité exacerbée face à toute possibilité d'établir des rapprochements, des liens. »³⁹

Il arrive d'ailleurs fréquemment que le cycle se forme a posteriori, après la parution d'un ou de plusieurs volumes. L'auteur des romans ou la maison d'édition cherche alors à connecter plusieurs volumes selon une parenté thématique ou de ton⁴⁰. Isaac Asimov, par exemple, a écrit un métacycle comprenant plusieurs cycles formés après la parution de plusieurs volumes.

Le récit de ces volumes se déroule sur une ligne chronologique précise, rendant nécessaire la connaissance des épisodes précédents afin de pouvoir profiter pleinement de la lecture d'un volume. Tout est mis en place pour affirmer cette continuité entre les différents volumes et les situer chronologiquement. La temporalité est probablement l'un des paramètres les plus importants pour définir le cycle d'œuvres. Un cycle qui suit une intrigue de façon linéaire se qualifie de chronologique alors qu'un cycle qui remonte une ligne du temps pour en combler les ellipses est qualifié de dischronique⁴¹.

³⁸ « Le monde fictionnel présenté et représenté ne peut pas, et même ne doit pas, se transformer ou se développer. Il est une donnée de départ, complète d'emblée, et très peu modifiable par la suite ; en particulier, le passage du temps n'exerce pas sur lui sa fonction métamorphosante. » *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ C'est également le cas pour le présent projet, où quelques œuvres ont été écrites à la maîtrise, sans volonté à ce moment de les rassembler dans un même ensemble.

⁴¹ Ce terme provient de Daniel Aranda, dans sa thèse « Le retour des personnages dans les ensembles romanesques ». Cité par Besson.

Malgré cette volonté d'unicité, il est important de préciser que la caractéristique première du cycle est la discontinuité de ses différents volumes. Chacun d'entre eux possède un début et une fin, en plus d'une résolution partielle des différents conflits du récit. On retrouve alors un double niveau d'intrigue : un récit local qui débute et se termine dans cet épisode (« intrigue locale ») ainsi qu'un récit plus large qui regroupe plusieurs volumes, voire l'entièreté du cycle (« intrigue continue »)⁴². Ce double niveau d'intrigue permet à ce format de se distinguer de la série, ainsi que de l'œuvre longue (roman long, opéra, etc.). Il importe d'affirmer « l'identité cyclique » constamment afin de pallier la « discontinuité matérielle et l'ellipse chronologique.⁴³ »

Dans le cadre de cette thèse, chaque pièce du cycle a un double niveau d'intrigue. Chacune d'entre elles partage du matériau musical avec les autres pièces (grande forme), mais possède également une identité propre avec des idées musicales qui lui sont uniques. Ces derniers peuvent être référencés dans une autre œuvre. Ceux-ci tendent à avoir un degré de reconnaissance moindre, permettant aux motifs de la grande forme de ressortir davantage⁴⁴.

2.2 Notion de cycles en musique

En musique, le terme est beaucoup plus flou et réfère tout simplement à un ensemble d'œuvres ayant des liens entre elles, soit dans la thématique des pièces (notions acoustiques chez Gérard Grisey, les sept jours de la semaine chez Stockhausen) ou du propos extramusical (cycle de chansons, cycle d'opéras, cycles au cinéma, etc.)⁴⁵.

La notion de cycle en littérature, tel que présenté au point précédent, nous sera plus utile, car elle implique nécessairement un récit et des éléments récurrents et se distingue donc de la définition usuelle du cycle en musique. Le terme série porte encore plus à confusion due à son utilisation par la musique sérielle au siècle précédent.

⁴² Besson, *D'Asimov à Tolkien*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Plus d'explications sur cette différenciation de motifs se trouvent au chapitre 4.

⁴⁵ Michael Kennedy and Joyce Bourne Kennedy, *The Concise Oxford Dictionary of Music (5 ed.)*, Oxford University Press, 2007

2.3 Métaforme

L'écriture d'un cycle musical permet au compositeur de développer ses idées sur plusieurs pièces différentes. La forme peut être fermée (où le nombre de volumes est préétabli et permet ainsi de construire sa forme comme un tout) ou ouverte (où le nombre de volumes croît constamment et chaque volume peut être une conclusion ou non)⁴⁶. Chaque pièce doit être complète en elle-même, tout en gardant une certaine ouverture afin de laisser place à l'élaboration de futures pièces. Plusieurs stratégies peuvent être employées afin d'unifier les pièces :

- Utilisation d'éléments récurrents : utiliser de nouveau un ou plusieurs éléments musicaux dans différentes pièces est un bon moyen de les relier entre elles. Que ce soit un motif ou un instrument particulier, un procédé d'écriture, des atmosphères, un type d'harmonie ou une ligne mélodique, le retour d'un élément crée une corrélation dans la tête de l'auditeur. Une modification de ces éléments peut indiquer le passage du temps (antérieur ou futur), créant un lien logique entre celui-ci et la version originale.
- Utilisation d'éléments paramusicaux : Voir section 2.4
- Une progression logique : afin de créer une progression dynamique entre deux pièces d'un cycle, il faut que l'auditeur soit apte à recréer un lien entre certains événements. Cela se passe soit par un lien de causalité (A crée B), ou de continuité (B suit immédiatement A).

La forme se construit progressivement, d'un volume à un autre. Chaque œuvre dans le cycle cherche à accomplir un certain objectif, que les prochaines sections vont détailler.

2.3.1 Premier volume

Ce premier volume « constitue le seuil d'entrée dans l'ensemble cyclique à venir, ce qui signifie que son rôle est d'annoncer sa suite et de la rendre désirable au public⁴⁷. » Il introduit

⁴⁶ Contrairement à une œuvre de grande envergure qui serait divisée en plusieurs courtes sections, l'intérêt de ce type de format est l'indéterminisme de la forme finale, c'est-à-dire que la conclusion du cycle n'est généralement pas planifiée au moment de la composition des premières œuvres.

⁴⁷ Besson, *D'Asimov à Tolkien*.

les principaux éléments et les règles du jeu de l'univers fictif. Ils évolueront bien évidemment au cours des volumes subséquents, en plus d'en introduire beaucoup d'autres, mais l'univers est clairement défini.

Le volume initial, le premier paru, n'est pas nécessairement celui se déroulant au début de la chronologie. De nombreux antépisodes peuvent venir enrichir le cycle, supposant donc une connaissance du public des œuvres précédentes, ce qui permet plusieurs procédés d'écriture de prolepses et de rappels.

Puisqu'il n'est pas nécessairement conçu pour être dans un ensemble cyclique ou que celui-ci ne verra peut-être pas le jour, le premier volume a généralement une intrigue plus fermée et un univers fictif plus limité que les autres volumes. Cela permet à un auditeur curieux d'expérimenter ce premier volume et de décider par la suite s'il veut poursuivre son écoute et plonger plus sérieusement dans cet univers. Le but de ce premier volume est donc de « provoquer l'attente de l'ensemble et d'en rendre à l'avance la lecture désirable⁴⁸. » Si ce premier volume est conçu comme étant le premier tome d'un cycle, il tend à se conclure sur une grande incertitude, par la suspension de l'intrigue à un point crucial, invitant le récepteur à découvrir le prochain volume. Dans le cas du cycle présenté dans cette thèse, *Épisode I*, le premier volume, avait une fin plus conclusive au départ. Lors de son inclusion dans le cycle, les dernières mesures furent retirées pour être mises à la fin de *Épisode III*.

2.3.2 Dernier volume

Puisque le cycle est généralement de forme ouverte, il faut concevoir chaque volume comme étant potentiellement le dernier, tout en laissant certains éléments en suspens afin de permettre une continuité ultérieure. Cependant, il est possible de concevoir des intrigues se déroulant sur plusieurs volumes, ce qui permet tout de même à certaines pièces de conclure convenablement les pièces précédentes. Dans le cadre de ce cycle, la plupart des pièces, à l'exception de la dernière, étaient conçues pour ne pas résoudre toutes les idées musicales. Il n'est cependant pas

⁴⁸ Ibid.

impossible qu'un nouveau chapitre de pièces s'ajoute au cycle dans un avenir plus ou moins rapproché.

2.3.3 Volumes du milieu

Selon Besson, les volumes du milieu retournent à l'univers fictif développé par les volumes précédents et doivent laisser en suspens plusieurs intrigues afin d'en permettre la suite. Ils doivent avoir un bon équilibre entre autonomie des volumes (suffisant à soi-même, tournant autour d'une intrigue unique) et la continuité du cycle (plusieurs éléments récurrents, rappels des événements des volumes précédents, préparation du terrain pour de futurs intrigues et développements).

Une façon d'individualiser chaque volume tout en affirmant son appartenance au cycle consiste à changer certains procédés d'écriture pour chaque volume, sans affecter la continuité de l'intrigue. Un changement de point de vue ou de techniques narratives permet d'individualiser chaque volume, de lui donner une couleur unique. On retrouve cette technique dans quelques pièces du présent cycle (narration à la première personne dans *Épisode VII*, attention centrée sur la trompette dans *Épisode V*). Ce changement de perspective donne un éclairage nouveau à certaines facettes du cycle et permet de l'enrichir davantage.

2.3.4 Rappels et résumés

Dans le but de donner une certaine indépendance à chaque volume, il est courant de résumer les œuvres précédentes afin de situer les nouveaux auditeurs. De plus, comme la parution des différents volumes est généralement espacée dans le temps, ces résumés servent de rappels aux auditeurs familiarisés.

Par des allusions plus ou moins développées, rappels et annonces, « analepses⁴⁹ et prolepses⁵⁰ », qui depuis chaque volume font signe en direction des autres, le cycle s'emploie à manifester la cohérence de son intrigue et le suivi de sa chronologie.⁵¹

⁴⁹ Rupture de la continuité chronologique d'une action pour évoquer un événement antérieur au récit en cours.

⁵⁰ Dans un récit, retour sur des événements antérieurs au moment de la narration.

⁵¹ Besson, *D'Asimov à Tolkien*.

Ces rappels peuvent être textuels, sous forme de reprise exacte d'un extrait d'une œuvre précédente, ou sous forme de résumés par l'un des protagonistes qui rappellent certains éléments antérieurs sous forme de collage. Ces rappels peuvent se présenter au début de l'œuvre, afin de situer et mettre à jour l'auditeur rapidement, ou bien se présenter au fil de l'intrigue, selon ce que le récit demande. L'on pourra trouver ce procédé au début de *Épisode IX*.

Ce procédé présente un danger dans l'écriture, celui de la redondance. En effet, la notion d'équilibre entre familier et nouveauté entre en jeu ici. Plus le cycle avance, plus celui-ci tend à faire des rappels vers les volumes précédents, aboutissant à « inflation régulière [...] de la "dette" narrative et du volume textuel qui lui est réservée⁵². »

2.4 Éléments paracœuvre⁵³

L'un des moyens les plus efficaces pour affirmer l'identité cyclique d'un ensemble d'œuvres est par l'utilisation d'éléments paracœuvre, tels que le titre, les identifications sur la partition, les notes de programmes, etc. Selon Gérard Genette, ce contenu paracœuvre exerce « une action sur le public, au service (...) d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente.⁵⁴ » Cette affirmation de l'unité cyclique est très importante, car « le cycle doit affirmer son unité contre l'évidence de sa discontinuité, et pour cela le lecteur doit impérativement percevoir une continuité entre ses volumes.⁵⁵ » Ces indications servent également à encourager l'auditeur à se procurer les autres volumes.

Ces éléments paracœuvre peuvent contextualiser une œuvre et en affirmer l'identité cyclique. Bien que facultatif et pas nécessairement connu de tous, un contenu textuel, que ce soit dans une note de programme, dans une présentation devant public avant la diffusion d'une œuvre ou

⁵² *Ibid.*

⁵³ « Arsenal verbal possible permettant de donner un contexte narratif à une oeuvre musicale: notes de programme, préface dans la partition, introduction par la parole, conférence, article, par exemple. » McKinley, *Intermédialité et composition musicale : les arts visuels, la littérature et le cinéma comme fondements d'une musique narrative*.

⁵⁴ Gérard Genette, cité dans Besson, *D'Asimov à Tolkien*.

⁵⁵ Besson, *D'Asimov à Tolkien*.

dans des annotations dans la partition, permet d'aiguiller l'écoute et l'interprétation de la musique. Maxime McKinley, dans sa thèse de doctorat, indique :

Une musique qui se dit narrative multiplie d'autant plus ses niveaux de réception que l'auditeur est informé de ce contenu. Si le contenu paracœuvre, comme son nom l'indique, est périphérique à l'œuvre elle-même, il fait tout de même partie de son champ. [...] Mais le contenu paracœuvre peut agir comme une présence qui, bien qu'inaudible, affecte de manière bien réelle l'écoute, devenant ainsi un plan intrinsèque à l'œuvre, et créant une sorte de contrepoint de dimensions (sonores/conceptuelles).⁵⁶

2.4.1 Titre

Le titre constitue généralement la porte d'entrée dans la découverte d'une œuvre. Il permet ainsi aisément de communiquer plusieurs informations importantes sur la façon d'aborder l'œuvre pour mieux la comprendre. Le titre peut indiquer rapidement si une œuvre musicale est narrative (poème symphonique avec un titre évocateur), basée sur des éléments extramusicaux (titre d'un poème, élément musical, etc.) ou peut nous informer sur sa structure formelle (sonate, symphonie, etc.).

L'utilisation d'un titre laissant sous-entendre que l'œuvre fait partie d'un ensemble plus grand est une façon très efficace d'affirmer l'appartenance de cette pièce à un cycle. On retrouve généralement une symétrie dans les titres d'un même ensemble, ainsi qu'un surtitre servant à nommer le cycle. La présence d'un surtitre est généralement suffisante pour affirmer l'identité cyclique⁵⁷.

Bien que plusieurs critiques musicaux déplorent l'utilisation d'un titre puisqu'il ne fait pas partie du domaine musical⁵⁸, force est d'admettre que le titre d'une œuvre musicale influence l'écoute et situe celle-ci dans un contexte historique et social.

⁵⁶ McKinley, *Intermédialité et composition musicale : les arts visuels, la littérature et le cinéma comme fondements d'une musique narrative*.

⁵⁷ Besson, *D'Asimov à Tolkien*

⁵⁸ « La relation entre l'œuvre musicale et son titre est si arbitraire et si lâche que jamais un auditeur ne soupçonnerait à quel sujet elle se rapporte si prétendument, si l'auteur n'avait pas pris le soin de venir en aide à son imagination par le titre donné. » *Du beau dans la musique*, Edouard Hanslick, cité par McKinley dans « *Intermédialité et composition musicale : les arts visuels, la littérature et le cinéma comme fondements d'une musique narrative* ».

Dans le cadre de ce projet, puisqu’il s’agit d’un cycle narratif sans contenu extramusical, les pièces ont été nommées selon une nomenclature neutre « Épisode n. ». Le mot « épisode » indique clairement que chaque composition est seulement une partie d’un tout plus grand. Cela aurait été différent si le titre avait été « Récit 1 », qui aurait suggéré une appartenance à une série plutôt qu’un cycle. La numérotation des pièces joue ici une fonction double, soit, encore une fois, d’affirmer l’identité cyclique de l’ensemble, mais également de situer chronologiquement chaque œuvre.

2.4.2 Partitions d’écoute

Une autre façon de guider l’écoute des auditeurs dans le cadre de mon projet consiste en l’emploi de partitions d’écoute, servant de guide visuel à la musique. Des indications textuelles ainsi qu’un guide de couleur s’ajoutent aux notations traditionnelles de la partition⁵⁹. Ces guides viennent influencer les interprètes également, en leur indiquant clairement quel est leur rôle dans l’œuvre. De plus, dans les notes de programme, ainsi que dans la partition, on retrouve un *Dramatis Personae* qui permet de présenter les protagonistes du récit, leur affiliation ainsi qu’une ou deux caractéristiques importantes. L’intention du compositeur est alors plus claire.

S5-1 Réunon pour la première fois des deux groupes

The image shows a musical score for Episode IV, measures 161 to 164. The score is color-coded to highlight different motifs and sections. The top section (measures 161-162) is highlighted in green and contains the 'Motif éclaireur' for Bn. and Cbn., and 'Motif Combats' for Cnt. I, II, and V. The middle section (measures 161-162) is highlighted in yellow and contains the 'Accord des trombones dans Episode I' for Tbn. I, II, and III. The bottom section (measures 163-164) is highlighted in grey and contains the 'Motif Quête des forces obscures, fusionné avec motif des cors.' for Tuba Solo and 'Plus assuré' for Timb. and Caisse Claire. The score also includes a 'Motif Ancien' for Timb. and Caisse Claire in measure 163. Measure numbers 161, 162, 163, and 164 are marked at the bottom of the score.

Fig. 2.1 – Partition d’écoute - Épisode IV (m.161 à 164)

⁵⁹ Les partitions jointes à ce texte n’ont pas ces indications supplémentaires. Il s’agit plutôt de partitions régulières.

2.5 Réception de l'œuvre

L'un des défis les plus importants à relever dans la composition d'un tel cycle est de trouver un équilibre entre la séduction d'un nouveau public et la fidélisation des auditeurs avertis qui pourraient être ennuyés par tous ces rappels. Une façon d'y arriver est d'introduire des références plus subtiles à certains éléments dans les œuvres précédentes, qui n'auront pas nécessairement une influence directe sur la forme ou le récit en général, permettant à l'auditeur averti de déchiffrer la référence, le récompensant pour sa fidélité. Cela ajoute un plaisir lors de l'écoute d'analyser les codes, de trouver les similitudes et les éléments récurrents. C'est le type d'écoute qui est recherché pour le présent cycle.

La version enregistrée et travaillée en studio qui accompagne ce texte sera publiée d'un seul bloc, sous forme d'album. Cependant, cela ne veut pas dire que le cycle se doit d'être écouté dans son entièreté à chaque fois, ni même dans l'ordre. La perception et la compréhension de l'univers peuvent donc différer d'un auditeur à l'autre selon l'ordre d'écoute. La discontinuité du récit entre les différentes pièces permet une écoute individuelle au rythme de l'auditeur. Toutes les annonces et tous les rappels deviennent alors importants pour réintroduire l'auditeur dans l'univers musical fictif. C'est avec une écoute fragmentée (une œuvre à la fois) que le cycle prend tout son sens, et perd un peu de son intérêt lors d'une écoute intégrale. De plus, puisque le cycle demande que chaque œuvre soit autonome par elle-même, la juxtaposition immédiate de deux pièces pourrait paraître décousue puisque les moyens de production, le point de vue de l'œuvre, les techniques compositionnelles, etc. varient d'une œuvre à l'autre.

Chapitre 3 : Univers musical fictif

3.1 Univers musical fictif

On définit un univers fictif comme étant « l'ensemble de traits constitutifs d'une fiction : personnages et actions, lieux et temps⁶⁰. » L'ensemble des récits constituant un cycle ou une série se déroulent dans cet univers et l'accumulation des volumes définit ses caractéristiques. « [P]rogressivement, par la succession des volumes qui l'explorent diversement, le monde fictionnel apparaît comme de plus en plus consistant, et peut même être donné comme un monde complet, concurrent du nôtre.⁶¹ » On retrouve alors une « naturalisation » des traits caractéristiques de cet univers, où « l'illusion réaliste s'effectue au second degré, par reconnaissance d'un réel conventionnel.⁶² » Le vraisemblable de celui-ci ne se compare plus au monde réel, ou aux conventions de celui-ci, mais plutôt en fonctions des textes précédents. L'effet de corpus a préséance sur les limitations réalistes du monde.

Les auteurs Aumont, Bergala, Marie et Vernet utilisent plutôt le terme « univers diégétique » pour désigner cette notion, puisque la diégèse est plus large que l'histoire. Ils précisent que cet univers

« a un statut ambigu : il est à la fois ce qu'engendre l'histoire et ce sur quoi elle s'appuie, ce à quoi elle renvoie [...]. Toute histoire particulière crée son propre univers diégétique, mais à l'inverse, l'univers diégétique [...] aide à la constitution et à la compréhension de l'histoire.⁶³ »

Ces caractéristiques peuvent évoluer au fil des volumes, mais ne seront que rarement abandonnées. C'est la constance interne et le niveau élevé de détails de cet univers qui permet de séparer un univers fictif d'une simple mise en situation. Lors de l'écriture d'une nouvelle œuvre dans cet univers, une grande attention est donnée pour respecter les « règles » de celui-ci, limitant ainsi les possibilités créatives.

⁶⁰ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions Point, 1988, cité dans Besson, *D'Asimov à Tolkien*.

⁶¹ Besson, *D'Asimov à Tolkien*.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Aumont, Bergala, Marie et Vernet, *Esthétique du film*, p.81.

La notion de continuité dans un univers fictif est très importante et peut rapidement devenir problématique lorsque cet univers se développe sur le long terme. Il est courant de devoir réinterpréter ce qui a été préalablement déterminé pour en changer le sens, tout en restant cohérent avec ces nouveaux éléments. Il s'agit d'introduire des éléments de continuité rétroactive⁶⁴, c'est-à-dire la modification de faits établis dans la continuité d'une œuvre fictive.

Elle peut s'établir de plusieurs façons :

- Ajouter de nouveaux éléments, qui ne contredisent rien, mais qui permettent de jeter un regard différent sur une œuvre précédente.
- Contredire une information précédente.
- Modifier le sens initial d'une idée musicale.

Cette dernière façon est le type de continuité rétroactive dont il sera le plus question dans ce projet. En effet, la musique étant de nature plus abstraite, il sera facile de changer le sens narratif d'une pièce à la lumière d'une nouvelle composition. Par exemple, *Épisode I* a été composée de façon indépendante, sans fonction narrative préalable. Elle a ensuite été réinterprétée narrativement lors de son inclusion dans le cycle, permettant de créer une nouvelle pièce avec ces mêmes éléments. Dès lors, cette pièce sera entendue différemment à la prochaine écoute, à la lumière des œuvres subséquentes qui feront évoluer ce même récit.

On retrouve des incohérences chronologiques dans les cycles dischroniques, ou bien dans des cycles formés a posteriori, puisque l'effort de cohérence de l'univers fictif a été réalisé ultérieurement et n'aura pas été nécessairement réussi⁶⁵.

3.2 Chronologie

Afin de créer un univers fictif cohérent et évolutif, il est important de mettre les différentes œuvres en relation, particulièrement sur le plan temporel. La chronologie entre les pièces permet de situer les événements dans le temps de cet univers fictif. Il ne s'agit pas d'une chronologie

⁶⁴ On retrouve plus fréquemment le terme anglais *retcon*.

⁶⁵ Besson, D'Asimov à Tolkien.

qui se mesure nécessairement en minutes ou en années, mais plutôt en situant les événements selon leur progression causale. Par exemple, un thème musical sera assujéti à plusieurs transformations : développement, fragmentation, combinaisons, etc. Ces différentes transformations se déroulent dans un ordre cohérent, ce qui permet de les situer dans cette chronologie.

Plusieurs parcours peuvent avoir lieu entre les œuvres. La suite a comme point de départ la conclusion du volume précédent. Elle peut reprendre une partie ou l'ensemble des éléments présents dans une pièce précédente et les développer davantage. Cela permet également d'introduire de nouveaux éléments afin de les confronter aux anciens et ainsi enrichir l'univers fictif. Une suite peut se dérouler immédiatement après une œuvre, ou bien après une ellipse temporelle. La parenté des matériaux et de leurs transformations sera un bon indice pour indiquer si deux pièces se déroulent dans un laps de temps rapproché ou éloigné⁶⁶. La suite est ce que l'on retrouve le plus fréquemment dans les cycles, permettant de coordonner le déroulement du récit avec l'ordre de parution des volumes.

Un autre parcours possible qui nous intéresse particulièrement dans ce projet consiste à écrire une nouvelle composition où les événements se déroulent dans une période de temps antérieure à une œuvre précédente. Cela permet de développer le récit ayant permis à l'œuvre précédente d'exister. Il s'agit tout de même d'une suite⁶⁷, car elle a bien été écrite après. Il y a alors une dichotomie entre la date de composition et le déroulement du récit. Cet aspect rend l'antépisode⁶⁸ intéressant, car il permet de développer une œuvre précédente sans la retoucher. La lecture de cette nouvelle pièce, surtout si elle est découverte par la suite, donne un sens nouveau à la précédente, ayant pu observer certains éléments dans un autre contexte et en connaissant davantage le parcours pour en arriver là. De plus, ce procédé permet une nouvelle

⁶⁶ Un bon exemple d'ellipse temporelle dans ce cycle se trouve au début de *Épisode IV*, qui reprend le même matériau musical que la finale de *Épisode II*, mais légèrement modifié (transposition, lignes instrumentales plus développées). La transformation entre ces deux sections n'est pas présentée, laissant sous-entendre une ellipse temporelle entre les deux moments.

⁶⁷ Gérard Genette suggère les catégories de « continuation proleptique » (suite) et « continuation analeptique » (antépisode).

⁶⁸ De l'anglais *prequel*. Ce procédé est aussi ancien que la forme cyclique elle-même. On peut retrouver des exemples dans la littérature du Moyen-Âge portant sur l'enfance des héros.

conception de la narrativité musicale, car il suppose que l'auditeur soit déjà familier avec l'œuvre qui suivra chronologiquement. Ce procédé invite l'auditeur à chercher à établir des liens entre les deux œuvres, plutôt que de se laisser surprendre par sa suite. Le compositeur peut alors jouer avec ce mode d'écoute, en employant des références subtiles ou des prémonitions pour créer des effets d'ironie, par exemple.

Cette chronologie établie par le cycle et par l'auteur correspond généralement à un ordre de lecture préférentiel, afin que celui-ci corresponde à l'ordre du récit. Il est à noter qu'il est plutôt courant pour un créateur de concevoir une œuvre dans le désordre, et donc de reprendre certains de ces éléments pour concevoir un pont entre deux scènes, par exemple. La différence repose ici dans le laps de temps qui se déroule entre l'écriture des deux opus. Le récepteur va donc découvrir les deux pièces dans ce désordre, et le compositeur va chercher à créer ces liens a posteriori, amenant une conception formelle différente.

3.2.1 Temps narratif

Il est possible que l'ordre de présentation des événements dans un récit soit différent (anachronie) que dans l'histoire, afin de créer des effets dramatiques ou pour créer une énigme pour le spectateur, qui doit reconstruire par lui-même le déroulement de l'histoire. On peut retrouver à tout moment dans la narration un événement antérieur dans la diégèse (retour en arrière) ou bien des éléments évoquant par anticipation un événement ultérieur (saut en avant ou « tout type d'annonce ou d'indice qui permet au spectateur de devancer le déroulement du récit pour se figurer un développement diégétique futur.⁶⁹ »).

Plusieurs procédés peuvent être utilisés afin de changer le temps de la diégèse dans un récit. Un des plus communs est l'ellipse, qui consiste à passer par-dessus certaines parties de l'histoire qui n'apportent que peu au récit, parce qu'elles sont peu intéressantes ou redondantes. L'ellipse peut également être utilisée à des fins dramatiques, en suggérant quelque chose plutôt que de le montrer ou bien pour masquer des informations⁷⁰.

⁶⁹ Aumont, Bergala, Marie et Vernet, *Esthétique du film*, p.81

⁷⁰ H.-Paul Chevrier, *Le langage du cinéma narratif*, p.72

3.2.2 Retours en arrière

Les retours en arrière peuvent se présenter de différentes manières dans un récit. Ils peuvent être tout simplement des rappels d'un état antérieur de la diégèse présenté dans un volume précédent ou dans le même texte. Ils peuvent également amener de nouvelles informations sur des événements antérieurs au récit, mais qui n'ont jamais été présentées ou mentionnées précédemment. Ils peuvent également donner de nouvelles informations au temps présent, mais nous obligeant à réinterpréter un événement antérieur à la lumière de ces nouvelles informations⁷¹. L'utilisation de retours en arrière ou de simples allusions à un passé permettent d'enrichir l'univers fictif d'un cycle en évoquant sa grandeur, en plus d'affirmer l'unité cyclique en faisant référence à un autre volume⁷².

Le langage verbal possède des outils assez efficaces pour évoquer des temporalités différentes du présent dans la littérature. Les temps de verbe, les descriptions et les énoncés directs sont des moyens rapides pour guider l'auditeur dans ces passages anachroniques. Au cinéma, certains traitements de couleurs sur l'image, de moyens de transitions (fondu enchaîné, effets particuliers), l'utilisation d'intitulés ou même d'archétypes temporels (objets caractéristiques d'une époque passée, acteurs plus jeunes, objets en meilleure condition, etc.) sont d'excellentes façons d'indiquer un changement de temps.

Il est plus ardu de suggérer quelque chose de similaire en musique puisqu'il s'agit d'un art abstrait qui ne représente pas la réalité telle que nous la connaissons. Il faut alors faire usage de procédés d'abstraction qui représentent l'avancement du temps en musique. Ce symbolisme ne peut être universel, car il n'y a pas d'absolu en musique qui indiquerait un passage du temps.

Il n'y a aucun ordre temporel d'événements extérieurs aux événements musicaux qui permettrait de dire que tel événement musical est en avance (prolepse) ou en « retour arrière » (analepse) par rapport à l'événement extramusical auquel il se rapporterait.⁷³

⁷¹ Besson. D'Asimov à Tolkien

⁷² Ibid.

⁷³ Bernard Sève, Cité par Johan Girard dans *Répétitions : l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

Il est cependant possible d'établir des règles du jeu dans un univers fictif qui symboliserait un pareil type d'événement, tel que le passage du temps. Ce type de règle ou d'associations, même si elles sont étrangères au monde réel, contribue à créer un univers fictif cohérent. Dans le répertoire, plusieurs conventions ont été utilisées de façon un peu arbitraire, mais qui sont tout de même basées sur des phénomènes de perception, pour suggérer ces sauts temporels⁷⁴.

L'utilisation du studio d'enregistrement et des traitements audionumériques ajoutent leur lot de possibilités narratives. Elles seront explorées davantage au quatrième chapitre, mais mentionnons tout de même comme premier exemple le procédé de filtrage qui permet de séparer les différentes temporalités, d'apporter une qualité sonore associée au passé (rappelant la sonorité de vieux équipements), de façon analogue à l'effet de coloration utilisé au cinéma pour illustrer un saut temporel dans le passé. Nous retrouvons ce procédé dans *Épisode IX* (m.24 à 45) et *Épisode X* (m.1 à 11). Rappelons encore qu'il ne s'agit pas de procédés ayant une signification universelle, mais tant que ces conventions sont respectées au sein d'un univers fictif, elles deviennent vérité dans cet univers⁷⁵.

3.2.3 Prémonitions/Prolepses

S'il est plus facile d'évoquer le passé par divers procédés, la prémonition (ou prolepse dans la narratologie) est un peu plus complexe à représenter en musique. Premièrement, elle nous semble moins naturelle, car la musique est un art du temps et prédire ce qui va se passer est impossible. De ce fait, si l'allusion du passé peut être faite par un protagoniste, une annonce de ce qui va suivre relève plutôt du narrateur. Pour ce faire, rares seront les scènes se déroulant dans l'avenir (véritable *saut en avant*). Elles seront plutôt suggérées, soit par le rêve, par des pouvoirs spéciaux d'un protagoniste, ou plus régulièrement par des liens métaphoriques placés ici et là par le narrateur à l'attention du récepteur⁷⁶.

⁷⁴ Michel Chion suggère plusieurs techniques (reprise des thèmes à la fin d'œuvre de façon fragmentée, répéter en decrescendo un élément musical, etc.). Chion, *Poème symphonique et la musique à programme*, p.63

⁷⁵ Voir point 3.1

⁷⁶ Aumont, Bergala, Marie et Vernet, *Esthétique du film*, p.81

C'est surtout de cette façon qu'une prolepse pourra être réalisée musicalement. L'entrée de la première partie d'un thème précédant sa réelle introduction pourrait être considérée comme une prémonition. Un exemple bien célèbre peut se trouver dans la partition de *Wozzeck*, d'Alban Berg. Le triton *Si-Fa*, symbolisant le meurtre de Marie au couteau à la fin de l'œuvre, est préfiguré à multiples reprises dans le texte musical, débutant par une quarte juste sur Do lors de la présentation de Marie⁷⁷.

Ce lien narratif n'est pas nécessairement perceptible à la première écoute, mais lors d'une écoute subséquente, l'on peut comprendre que Berg laissait entendre le drame fatal bien avant que celui-ci ne se produise.

Dans le cadre de ce cycle, le procédé de prémonition est utilisé à plusieurs reprises et à plusieurs niveaux. Elle apparaît dans *Épisode III* et *Épisode IV* pour annoncer l'arrivée future d'un héros (saxophone soprano), qui viendra renverser la situation qui prévaut. Dans *Épisode III*, alors que ce personnage n'a pas encore été introduit (il arrivera seulement dans *Épisode VI*), l'on peut entendre quelques interventions bien faibles de cet instrument venant doubler la clarinette basse (m. 110-111, 121 à 123 ainsi que 125 à 127). Le contraste de timbre (aucun saxophone n'a été entendu jusqu'à présent dans le cycle), en plus d'être à l'octave supérieure (effet d'aura de bienfaisance), vient insuffler une dose d'espoir au personnage de la clarinette basse, qui se trouve dans un monde surnaturel, analogue à un rêve.

Le procédé de fragmentation thématique agissant comme prémonition est appliqué au motif **Espoir**⁷⁸. On peut retrouver à plusieurs reprises dans le cycle des allusions à ce thème. Étant le seul motif qui débute par une quarte juste, la simple apparition de cet intervalle permet d'évoquer le motif. De plus, ce thème, que l'on peut diviser en deux courts fragments, permet d'esquisser une grande partie des matériaux de *Épisode I*.



Fig. 3.1 – Extrait *Épisode I*

⁷⁷ Jouve et Fanou, *Wozzeck d'Alban Berg*, p.108-109.

⁷⁸ Voir point 4.2.2 pour plus de détails sur les différents motifs que l'on retrouve dans le cycle.

Cette cellule mélodique sert de motif principal à cet épisode qui sera développé par la suite par la clarinette, la trompette et le cor (les protagonistes). Il s'agit des trois dernières notes du motif **Espoir**⁷⁹.

La première partie du thème est tout de même énoncée à deux reprises dans cet épisode, la deuxième fois étant plus évidente⁸⁰ :



Fig. 3.2 – Ligne mélodique à la trompette (*Épisode I* – m.90 à 92)

Le dernier procédé prémonitoire relève plutôt du contexte narratif. *Épisode V* met en scène un voyage temporel dans le récit. Le personnage de la trompette évolue dans différents moments du récit par des évocations et résumés de matériaux musicaux déjà présentés. Bien que la majorité de l'épisode évoque les pièces précédentes (particulièrement *Épisode I* et *Épisode II*), les sections finales de l'œuvre présentent de nouveaux matériaux. L'on pourrait plutôt croire alors un retour au temps présent. Cependant, puisque cette scène sera reprise dans *Épisode XI* et que tout le matériel musical de cet épisode provient d'autres pièces, l'on pourrait plutôt penser qu'il s'agit d'une véritable prémonition par le personnage, permettant d'entrevoir l'avenir.

⁷⁹ À noter que cette cellule mélodique sert également de fondement à plusieurs autres motifs dans plusieurs pièces du cycle. Il s'agit un trait caractéristique du langage du compositeur, mais peut tout de même être analysé narrativement.

⁸⁰ *Épisode I* ayant été composé bien avant les autres pièces, la construction de ce motif s'est plutôt faite dans le sens inverse. Plutôt que d'être prémonition et fragmentation d'un thème existant, le motif **Espoir** s'est conçu par un assemblage de ces cellules.

Chapitre 4 : Analyse générale du cycle

4.1 Présentation du cycle

Le cycle musical présenté dans cette thèse est constitué de onze épisodes narratifs. Les pièces ont été composées dans le désordre, dont plusieurs avant que la notion de cycle soit évoquée. Voici l'ordre chronologique de composition de ces pièces, avec la date de composition de la version originale⁸¹.

Titre	Date de composition	Ancien Titre	Durée
<i>Épisode VIII</i>	Mars 2012	Espace clos (Maîtrise)	7 min 30 s
<i>Épisode VI</i>	Septembre 2012	Braises (Maîtrise)	6 min 4 s
<i>Épisode III</i>	Mars 2013	Symbiose (Maîtrise)	6 min 44 s
<i>Épisode I</i>	Août 2013	Sylves	8 min 18 s
<i>Épisode II</i>	Avril 2014	Nuages Noirs	6 min 3 s
<i>Épisode V</i>	Mai 2015	Back to the E	8 min 32 s
<i>Épisode VII</i>	Mai 2016	-	9 min 36 s
<i>Épisode IX</i>	Février 2017	-	8 min 36 s
<i>Épisode X</i>	Septembre 2017	-	7 min 26 s
<i>Épisode IV</i>	Janvier 2018	-	12 min 32 s
<i>Épisode XI</i>	Août 2018	-	c.9m

Tableau 1 - Date de composition des œuvres

L'idée de mettre ces différentes pièces dans un cycle est apparue pour la première fois en 2015, lors de la composition de *Épisode V*. Bien que ne ressemblant pas à sa forme actuelle, l'idée de relier les différentes pièces par la reprise de matériaux musicaux était déjà présente. Par la suite, *Épisode VII* fut conçu entièrement avec l'idée d'un grand cycle en tête. La méthode

⁸¹ Comme il sera indiqué au chapitre suivant, plusieurs pièces ont été réorchestrées et modifiées légèrement afin qu'elles puissent être incluses plus naturellement dans le cycle. Voir l'introduction pour plus de détails sur l'inclusion des œuvres de la maîtrise au cycle.

de composition avec les leitmotifs a été installée dès le début du processus, bien que l'ordre et la forme du cycle n'étaient pas encore déterminés. Ce n'est que l'année suivante, lors de la composition de *Épisode IX* que la forme définitive du cycle et le rôle de chaque pièce dans celui-ci furent élaborés.

4.2 Conception de la forme

Une approche formelle différente a été employée lors de la composition de chacune des pièces. S'inspirant des procédés du montage audiovisuel, la structure des pièces fut divisée en scènes et en plans. La première étape du processus de composition était d'esquisser un schéma narratif, en indiquant le lieu, les personnages ainsi que l'action qui seront représentés dans chacune des scènes. Il ne s'agit pas d'écrire en texte une histoire, mais plutôt de dessiner les grandes lignes narratives, permettant à la musique de se développer par elle-même pour créer le récit. Ce type d'approche permet de créer des œuvres plus fragmentées, offrant énormément de possibilités formelles contrastantes, tout en gardant une ligne directrice claire dans le récit. Le prochain chapitre présentera une analyse de chacune des pièces selon un découpage par scènes. Dans la partition, plutôt que d'utiliser les lettres habituelles pour désigner les sections, la nomenclature utilisée indiquera le numéro de la scène et du plan (S3-2, par exemple).

Cette façon de procéder met la conception formelle des œuvres au premier plan et c'est par elle que la composition prend forme. Afin que l'histoire soit cohérente avec le reste du cycle, il est plutôt rare que celle-ci ait été changée significativement après l'élaboration du schéma. Des suppressions de plans ou un changement de proportions ont pu survenir, mais le programme a été suivi plutôt rigoureusement. L'histoire détermine également l'instrumentation de l'œuvre, les motifs présents, ainsi que la plupart des décisions formelles.

Ce processus peut être assez semblable à la composition de musique fonctionnelle pour l'image ou la scène, mais il y a une différence majeure. Puisqu'il ne s'agit pas d'une musique d'accompagnement et que le programme narratif est également esquissé par le compositeur, le développement de l'histoire peut se faire également par la musique. Lors de l'inclusion de pièces composées antérieurement dans le cycle, une analyse formelle de ces pièces permet de relever certaines idées narratives qui ont dû être prises en compte lors de la composition des pièces

subséquentes. De plus, une nouvelle analyse de certaines pièces musicales, une fois complétées, ont permis de faire évoluer le récit dans une direction différente que celle prévue au départ. Il y a donc eu des allers et retours dans l'élaboration du récit entre des idées en mots, et la composition libre en musique.

4.3 Paramètres musicaux

Dans le cadre de ce cycle, les différents paramètres musicaux (timbre, harmonie, rythme, orchestration, etc.) contribuent à la narration musicale et ont une fonction bien précise. Ils cherchent à évoquer différents affects afin de créer le récit. Ces affects sont déterminés par le compositeur selon sa propre perception et pourraient différer d'un auditeur à un autre. Cependant, ils sont établis de cette façon dans l'univers fictif et serviront de règles dans celui-ci (voir point 3.1).

Plutôt que d'utiliser un leitmotiv pour représenter un personnage, qui pourrait être interprété par plusieurs instruments différents, le concept de personnage est associé à l'instrumentation. Par exemple, la trompette représente un seul personnage, peu importe le mode de jeu utilisé. Cela permet de créer des personnages complexes avec plusieurs facettes. Un thème musical représente alors un concept précis et chaque instrument/personnage apportera un commentaire sur celui-ci.

L'harmonie et l'orchestration dépeignent l'interaction entre les personnages ou bien, s'ils se retrouvent en arrière-plan, l'atmosphère d'un espace virtuel, en lui attribuant également un affect émotif. Les différents plans dans l'orchestration peuvent trouver leurs équivalents en littérature.

Musique	Littérature
Premier plan	Personnages principaux
Second plan	Personnages secondaires, objets
Troisième plan	Lieux, décors, atmosphères

Tableau 2 – Analogies entre musique et littérature

Le rythme évoque le débit de l'action dans le récit, en plus d'accorder de la prégnance aux éléments musicaux. Un instrument présentant un élément statique (note tenue, trille, accord, pulsation stable, etc.) viendra plutôt symboliser des objets en arrière-plan, alors qu'un élément

actif (mélodie, motif, arpège, etc.) donnera un rôle plus important à cet instrument (qui sera alors considéré comme un personnage). L'utilisation de traitements numériques (amplification, mixage, spatialisation, filtres, etc.) permet d'ajouter une importante dimension dramatique en exagérant les relations entre les différents éléments. Les prochaines sections décriront plus en détail les différents éléments musicaux et leur signification narrative. Bien que facultatives pour apprécier le cycle, ces prochaines pistes serviront à guider l'auditeur dans son écoute et sa compréhension de celui-ci.

4.3.1 Instrumentation

Comprenant principalement des instruments acoustiques traditionnels, mais également certains instruments électriques (guitares et basses électriques, synthétiseur, etc.), ce cycle met en vedette certains instruments solistes qui joueront le rôle de personnages principaux. Afin de les présenter, certains personnages ont une pièce concertante qui leur est dédiée. *Épisode I* (Clarinette basse), *Épisode IV* (Tuba), *Épisode V* (Trompette), *Épisode VII* (Saxophone soprano) et *Épisode VIII* (Flûte) ont été conçus afin de présenter ces personnages. Ces pièces indiquent également l'importance de ces instruments dans le cycle.

Plusieurs autres instruments sont présents, mais ont un rôle secondaire (ex. trombones et bassons). Leur fonction de second plan est indiquée de plusieurs façons. Premièrement, ils ont très peu de passages où ils sont en premier plan. Bien qu'étant récurrents, ils ont tendance également à jouer en groupe, plutôt qu'individuellement. Ils peuvent énoncer des leitmotifs, mais ne les développeront que très peu, ce qui ne leur permet pas de se distinguer des solistes.

L'utilisation d'archétypes musicaux permet plus aisément de faire accepter ces rôles au public. N'ayant pas à définir entièrement les règles de cet univers fictif, elles deviennent plus « naturelles ». Les familles instrumentales et le registre des instruments ont beaucoup joué dans cette attribution. Par exemple, les cuivres graves (généralement avec sourdines) représentent les forces obscures alors que les bois et les cors, plus aigus et généralement associés avec des personnages bons, seront associés aux héros.

Tous les personnages viennent de la famille des vents (bois et cuivres). Les percussions (à l'exception des timbales) joueront quant à eux le rôle de définir l'environnement et les différents

lieux. La présence de tel instrument ou d'un autre permet de situer l'action dans un lieu. Les guitares et basses électriques jouent un rôle similaire. L'objectif ici est d'utiliser l'instrumentation et l'orchestration pour différencier le plus possible ces différents lieux.

Instrument	Famille	Affiliation	Première apparition	Apparitions	Interprètes
Flûte	Bois	Lumière	I	I, III, V (retour en arrière), VIII, X, XI	Jeremy Chignec
Clarinette basse	Bois	Lumière	I	I, III, V (retour en arrière), IX, X, XI	Charlotte Layec
Saxophone soprano	Bois	Saxophones/ Lumière	VI	III (évocation), IV (évocation), VI, VII, IX, X, XI	Jennifer Lachaine
Trompette	Cuivres	Lumière	I	I, III, V, IX, X, XI	Émilie Fortin
Cor	Cuivres	Lumière	I	I, III, V (retour en arrière), IX, X, XI	Gabriel Trottier
Tuba	Cuivres	Forces obscures	II	II, IV, VI, VII, IX, X, XI	Justin Hickmotts

Tableau 3 - Personnages principaux

Instrument	Famille	Affiliation	Première apparition	Apparitions	Interprètes
Piccolo	Bois	Forces obscures	IV	IV, VI, VII, IX, X, XI	Jeremy Chignec
Hautbois	Bois		IX	IX, X, XI	Mélissa Tremblay
Bassons	Bois	Éclaireurs	I	I, III, V (retour en arrière), VI, VII, IX, X, XI	Gabrièle Dostie-Poirier/Antoine St-Onge, Vincent Houde-Turcotte
Trombones	Cuivres	Éclaireurs/ Forces obscures	I	I, II, III, IV, V (retour en arrière), VI, VII, IX, X, XI	Alexis Grant-Lefebvre, Evrim Can Dogan, Mari-Lou Plante, Zacharie Fournier-Robert, Marie-Ange Boislard
Timbales	Percussions	Ancien	I	II, III, IV, V, VI, VII, IX, X, XI	-

Tableau 4 - Personnages secondaires

Instrument	Famille	Affiliation	Première apparition	Apparitions	Interprètes
Chœur	Voix	Lumière	I	I, III, VII, XI	-
Guitares et basses électriques	Cordes	Forces obscures	II	II, IV, V (retour en arrière), VI, VII, VIII, IX, X, XI	Philippe Béland
Cuivres en sourdine	Cuivres	Forces obscures	II	II, IV, VI, VII, IX, X, XI	Gabriel Trottier, Émilie Fortin, Jérémy Desaulniers
Saxophones	Saxophones	Jaune	VI	VI, VII, IX (flashback), X (flashback)	Thomas Gauthier-Lang, Jennifer Lachaine
Synthétiseur	Synth		I	I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI	-

Tableau 5 - Familles instrumentales

4.3.2 Motifs mélodiques

Poursuivant la discussion sur les différents types de motifs amorcée au chapitre 1, le présent projet contient différents types de motifs récurrents (leitmotivs et motifs de réminiscence). Étant donné que cette musique existe pour elle-même, et non pas en accompagnement d'un autre médium, il peut être ardu de rattacher ces motifs à un concept particulier. Certaines associations peuvent tout de même être faites selon certaines caractéristiques musicales, de sorte que chaque auditeur puisse leur trouver une signification ou un rôle. Leur présence récurrente affirme l'unité cyclique et chaque œuvre introduit de nouveaux motifs, créant ainsi une accumulation d'éléments, suggérant un agrandissement de l'univers fictif.

Dans le cadre de ce cycle, il y a plusieurs catégories de motifs, qui servent différentes fonctions. Ces catégories de motifs se distinguent par le type de matériau musical utilisé. Cela va permettre, entre autres, de combiner aisément ces différents éléments afin de créer de nouvelles connexions sémantiques. Ce qui suit consiste en une liste des différents motifs utilisés dans ce cycle, avec une description et une analyse détaillée de chacun.

4.3.2.1 Thèmes d'affiliation

Les thèmes d'affiliation sont des motifs plus complexes associés aux différents groupes de personnages. Ils sont des motifs plus longs ou des progressions harmoniques comprenant une multitude de fragments plus petits. Le choix du paramètre harmonique pour représenter cette catégorie de motif se justifie narrativement par le fait que ces progressions sont composées d'une superposition de plusieurs lignes instrumentales, représentant un ensemble d'individus.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Lumière	X		X		X		X		X	X	X
Forces obscures				X	X	X	X		X	X	X
Éclaireurs	X		X	X	X				X	X	X
Ancien	X		X	X	X	X			X	X	X
Renfort									X	X	X

Tableau 6 - Thèmes d'affiliation

Lumière



Fig. 4.1 – Motif **Lumière**

Ce thème représente le groupe de la Lumière. Chaque personnage énonçant ce motif affirme son appartenance au groupe. Il est régulièrement présenté de façon homophonique par un son de synthétiseur rappelant un chœur, cherchant à représenter le divin, ou un narrateur omniscient⁸². Ayant été le premier élément du cycle à être composé (présent dès les premières esquisses), il revêt une importance particulière pour celui-ci et sert de thème principal au cycle.

Ce motif comprend plusieurs cellules harmoniques, selon les accords entendus. Le premier accord, une superposition de quarts justes, est l'accord le plus caractéristique et est souvent employé isolément pour signifier le groupe. À noter également que l'intervalle de quarte juste sert d'ouverture au motif **Espoir**.

Forces obscures

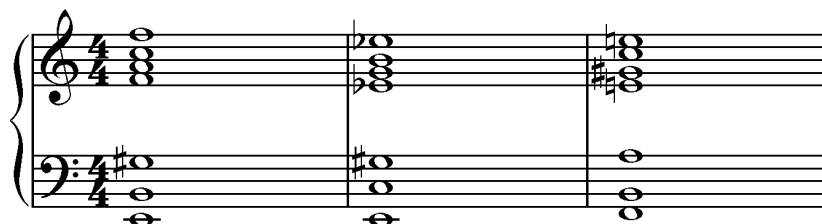


Fig. 4.2 – Motif **Forces obscures**

Pour faire contrepoids au motif précédent, le motif **Forces obscures** est également une progression harmonique, mais de seulement trois accords. Ces accords sont cependant beaucoup plus complexes, consistant en une superposition de deux triades pour créer des accords

⁸² Michel Chion souligne qu'un choral évoque « [l']éternité, [...] l'instance religieuse, [l']espoir d'une autre vie qui passe et qui fait signe. » Chion, *Poème symphonique et la musique à programme*, p.64.

polytonaux. Rarement transposés, ces trois accords sont généralement présentés sous forme complète et souvent dans une nuance forte. Contrairement au motif de la **Lumière** qui consistait en quelques lignes mélodiques complexes, le motif **Forces obscures** contient une plus grande quantité de lignes, plus courtes, suggérant un groupe plus imposant.

Éclaireurs



Fig. 4.3 – Motif *Éclaireurs*

Deuxième groupe antagoniste du cycle, le motif **Éclaireurs** est généralement énoncé par les bassons et les trombones en sourdine. Ce motif très complexe consiste en une multitude de petits fragments staccato, qui peuvent être repris séparément. Il évoque plutôt la légèreté du groupe, et de la distance qu’il peut accomplir. Il sera évoqué chaque fois que ce groupe est dans une scène et peut être évoqué que par son rythme.

Ancien



Fig. 4.4 - Motif *Ancien*

Ce motif est la plupart du temps joué par les timbales. Il s’agit d’un arpège mineur avec septième majeure, sonorité qui est évoquée à plusieurs reprises tout au long du cycle. Il apparaît de façon dépouillée la plupart du temps et sert à quelques reprises de conclusion à une pièce ou une section. Son rythme unique, allié au caractère austère de la timbale, évoque quelque chose de tragique. Se voulant plus neutre, car il n’intervient que très peu dans l’action, ce motif est tout même régulièrement présent auprès des deux autres groupes des forces obscures.

Renfort



Fig. 4.5 – Motif **Renfort**

Ce motif, énoncé par le hautbois, symbolise le groupe des anches doubles présent dans le lieu **Violet**⁸³. On peut retrouver dans ce motif d’affiliation une oscillation sinusoïdale entre *Fa* grave et *Mi♭* aigu, caractéristique de ce lieu. Tout comme le motif **Éclaireurs**, il s’agit d’un motif long et complexe comprenant plusieurs cellules harmoniques à l’intérieur. Lors des différentes apparitions de ce motif, les notes le comprenant, à l’exception des notes extrêmes, seront modifiées pour suivre une autre forme d’onde. Le rythme sera cependant conservé.

4.3.2.2 Motifs conceptuels

Les motifs conceptuels servent à évoquer des idées extramusicales pour aider à la compréhension du récit. Beaucoup plus simples et plus courts, ces motifs sont facilement reconnaissables et mémorisables, et peuvent donc être répétés plus régulièrement que les thèmes d’affiliation.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Espoir				X			X		X	X	X
Quête des forces obscures				X		X	X		X	X	X
Mort				X			X	X	X	X	X
Combat				X		X	X		X	X	
Menace		X		X	X		X		X	X	X
Danger		X		X			X		X	X	X
Invasion				X		X	X		X		
Objet magique		X		X					X	X	X

Tableau 7 – Motifs conceptuels

⁸³ Voir point 4.3.3

Espoir



Fig. 4.6 – Motif *Espoir*

Débutant par un saut ascendant d'une quarte juste, ce motif diatonique, à l'exception d'une note, évoque l'espoir dans une musique plus sombre. Généralement associé au personnage du saxophone soprano qui incarne cette idée, ce thème est présent un peu partout dans le cycle. Il se divise en deux parties. Une première, pentatonique, qui énonce ce caractère d'espoir et de droiture, alors que la seconde, chromatique et de contour descendant, évoque un côté inquiétant.

Quête des forces obscures

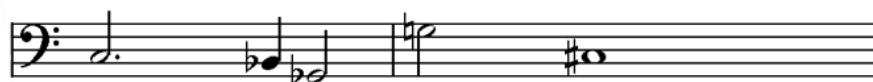


Fig. 4.7 – Motif *Quêtes des forces obscures*

Second thème fréquemment énoncé au sein du cycle, le motif **Quêtes des forces obscures** est le thème qui correspond le plus à la définition de leitmotiv évoquée précédemment. Il sera transformé de multiples façons au sein du cycle (fragmentation, changement du contour, variation rythmique, inversion, verticalisation du motif, etc.). Il sert de cri de ralliement aux forces obscures et sera présent chaque fois que ce groupe se prépare à attaquer. La présence de deux tritons, séparés par un intervalle de quinte juste, lui confère un caractère mélangeant tension et rigidité. Il est régulièrement énoncé par plusieurs cuivres *fortissimo* à l'unisson, évoquant un aspect guerrier à la quête. Ces multiples transformations sont décrites au chapitre cinq.

Mort



Fig. 4.8 – Motif *Mort*

Ce motif, à la forme non définie, consiste en une longue descente chromatique dont plusieurs notes sont octaviées. Ces différents aspects évoquent une longue agonie. Il sert à annoncer la mort apparente de la flûte dans *Épisode VIII*, ainsi que la mort de la clarinette dans *Épisode X*.

Ce motif se décline en plusieurs versions au sein du cycle. Il est verticalisé en un *cluster* dans *Épisode VI* et *Épisode IX*, et se présente sous une cellule hybride avec le motif combat dans *Épisode V*.

Menace



Fig. 4.9 – Motif *Menace*

Directement issu du motif **Mort**, ce court motif de demi-ton descendant, généralement dans une nuance douce, évoque une menace qui plane au-dessus des protagonistes. Cet intervalle exprime la souffrance. On retrouve ce type de motif chez plusieurs compositeurs, dont Wagner.

Combat



Fig. 4.10 – Motif *Combat*

Issu de la même cellule harmonique que les motifs **Mort** et **Menace**, ce motif chromatique se présente dans plusieurs pièces pour indiquer des attaques dans un combat. Il n'est pas sans rappeler certains gestes musicaux chez John Williams (1932-) ou bien le motif de Kong dans King Kong (1933, Max Steiner). Sa courte durée lui permet de servir d'ostinato ou d'être régulièrement invoqué pour ponctuer le discours.

Danger

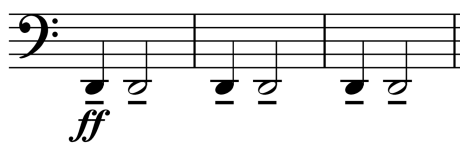


Fig. 4.11 – Motif *Danger*

Danger est une idée rythmique de deux notes répétées, présenté généralement sous forme de crescendo. Il est généralement présenté par plusieurs instruments, accompagné par une grosse caisse résonnante. Sa métrique ternaire permet d'ajouter une pulsation irrégulière, mais prévisible et pourrait évoquer le battement cardiaque.

Invasion



Fig. 4.12 – Motif *Invasion*

Motif ascendant de trois notes, issu de la cellule harmonique [3-3]⁸⁴, il apparaît à quelques reprises dans le cycle, généralement énoncé par le tuba, pour évoquer l'invasion réussie par les forces obscures d'un nouveau lieu.

Objet magique



Fig. 4.13 – Motif *Objet magique*

L'un des motifs les plus importants du cycle, et le plus simple à la fois, le motif **Objet magique** se compose, dans sa forme originale, d'une triade augmentée ascendante, sous forme

⁸⁴ Voir point 4.4 pour une explication des cellules harmoniques.

de sixtes mineures. Cet accord symétrique cherche à exprimer la perfection d'un élément, mais en étant très mystérieux à la fois.

Il sert de fondement à plusieurs motifs et transformations à l'intérieur de ce cycle. Son profil ascendant, et parfois sous forme répétée, a été conçu pour représenter la croissance, quelque chose d'émergent. Il sert une fonction semblable au motif de la Genèse dans l'opéra *Das Rheingold* de Richard Wagner. Étant la première et dernière phrase énoncée par le tuba à l'intérieur de ce cycle, il sert d'objectif pour sa quête et justifie ses attaques. Tout comme le motif **Quête des forces obscures**, ce motif verra de nombreuses transformations tout au long du cycle.

Plusieurs motifs moins prégnants seront également présents, mais seront généralement confinés à un seul épisode, servant l'intrigue locale plutôt que celle de l'entièreté du cycle. Ils seront nommés en fonction du titre de l'épisode.

4.3.3 Lieux et atmosphères

Afin de poursuivre le parallèle entre la musique narrative et les autres formes de narrativité, les différents personnages évolueront dans des lieux particuliers. Ceux-ci sont évoqués généralement par les arrière-plans dans les scènes. Chacun d'entre eux aura des caractéristiques uniques, servant à pouvoir les reconnaître rapidement. Le choix des traitements sonores, tout particulièrement la réverbération, ainsi que le choix d'instrumentation en arrière-plan sont deux procédés utilisés pour caractériser un lieu.

Ces différents lieux sont identifiés par une couleur distincte, qui permet une association abstraite avec certaines caractéristiques.

Lieux	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Blanc	X		X						X		
Vert	X		X		X				X		
Noir		X		X				X		X	X
Argent				X						X	
Bleu				X							
Jaune						X	X				
Violet									X	X	X

Tableau 8 - Lieux

Blanc

Comprenant toutes les couleurs en même temps, ce lieu évoque l'au-delà, un monde de perfection et du divin. S'inspirant de différentes incarnations au cinéma, ce lieu ne comprend pas d'arrière-plan et est évoqué par des matériaux musicaux sans accompagnement percussif. L'on y retrouve principalement des synthétiseurs et le son choral synthétique associé au motif de la **Lumière**.

Vert

Cette couleur peut évoquer différents caractères, mais sera ici associée à la végétation et aux forêts en général. Cela a inspiré l'utilisation d'instruments de percussion en bois, tels que des blocs de bois, des *logs drums*, maracas, ainsi qu'un piano droit. L'ambiance de ce lieu est évoquée par la présence permanente d'un frottement de papier sablé, cherchant à imiter le son de la pluie sur les arbres. Les autres instruments de percussion se font entendre de façon ponctuelle et aléatoire.

Noir

Représentant l'absence de couleurs et l'obscurité en général, ce lieu sert de repère aux Forces obscures. Il est évoqué par la présence de plusieurs masses soutenues, que ce soit l'oscillation spectrale périodique des cornets ou trombones avec une sourdine *Wa* ou bien la présence d'un drone dans l'extrême grave d'une basse électrique joué avec un *E-Bow*. L'apparition de guitares électriques cherche également à évoquer ce lieu.

Argent

Ce lieu, qui n'apparaîtra que dans la deuxième scène de *Épisode IV*, est évoqué par des harmonies très larges, constitué d'une superposition de sept quintes justes, jouées par des cuivres et doublées par un célesta. Ce lieu évoque la pureté absolue, un monde paisible qui sera détruit par les forces obscures.

Bleu

Analogue au lieu précédent, il s'agit cette fois-ci d'un accord comprenant les sept notes de la gamme majeure, disposé en quarts justes. Sa caractéristique principale est un ostinato rythmique croissant, partagé par des cuivres. Ce lieu sera également détruit par les forces obscures dans *Épisode IV*.



Fig. 4.14 – Ostinato rythmique de *Bleu*

Jaune

Présent dans *Épisode VI* et *Épisode VII*, il s'agit du lieu d'origine des saxophones. Il est évoqué par un accord polytonal (*La* \flat majeur sur *Do* majeur) par un quintette de saxophones qui articule cet accord dans un rythme unique pour chaque instrument, qui joue en boucle. Cet aspect mécanique met en musique un moteur central qui sert pour tout le lieu. La couleur jaune est utilisée pour symboliser l'électricité, concept illustré par une légère distorsion sur ce quintette de saxophones, en plus de traits de gammes spatialisées représentant des courants électriques partant du centre pour rejoindre les extrêmes.

Violet

Dernier lieu visité dans ce cycle, il s'agit d'un endroit mystérieux, où les lois de la physique ne semblent pas s'appliquer. En plus d'occasionner des hallucinations pour les protagonistes (apparitions d'instruments échantillonnés et traitements audionumériques), tous les gestes des arrière-plans sont dessinés à partir de formes d'ondes analogiques et de leurs transformations, créant un effet unique. Ces gestes doivent s'inscrire dans une fenêtre de hauteurs dont les limites sont le *Fa* dans le grave et le *Mib* à l'aigu, agissant comme une sorte d'accord au registre fixe.

4.4 Harmonie cellulaire

Évoquée à plusieurs reprises au cours de ce texte, l'harmonie derrière le cycle est basée sur un jumelage de plusieurs cellules harmoniques de trois notes, reprenant la *Set Theory* d'Allen Forte⁸⁵, dont l'objectif est de catégoriser divers ensembles de hauteurs. Partant des affects associés aux différents intervalles et en les combinant dans une cellule de trois notes, l'on peut créer un discours selon le contexte dramatique désiré.

Certains passages ont été composés en mettant dans un certain ordre les cellules suivantes, créant une progression dans la tension harmonique. L'on peut retrouver ce processus à la quatrième scène de *Épisode IV*, à la troisième scène de *Épisode X* ainsi que plusieurs autres passages.

Cellule	Forme primaire	Vecteur intervallique	Affects	Gammes
3-1	012	210000	Combat/Mort	Chromatique (3M)
3-2	013/023	111000	Mouvement	Diminué/Messia en
3-3	014/034	101100	Mal, Menace	Double-Harmonique
3-4	015/045	100110		
3-5	016/056	100011		
3-6	024	020100	Déplacement/Uniformité	Gamme par ton
3-7	025/035	011010		Majeur/Mode
3-8	026/046	010101		Gamme par ton
3-9	027	010020	Paix, Calme, Nature	Pentatonique
3-10	036	002001	Passé	Arpège diminué
3-11	037/047	001110	Passé, Objet trouvé	
3-12	048	000300	Objet mystique/Magie	Arpège augmenté

Tableau 9 – Harmonie cellulaire

4.5 Travail en studio

Une part importante du travail de ce cycle a été faite en studio. En effet, bien qu'il s'agisse avant tout d'une musique instrumentale, les outils numériques fournis par les logiciels de

⁸⁵ Allen Forte. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

production ont permis d'élargir la palette d'effets narratifs possibles. Cela permet également d'affiner le résultat sonore des partitions composées en donnant la possibilité de jouer directement sur le jeu des interprètes.

Cette façon de travailler permet également de mélanger plus aisément différentes influences musicales. On retrouve une instrumentation classique traditionnelle doublée de synthétiseurs et de percussions cinématiques, en plus de l'utilisation d'instruments populaires, tels que la guitare et la basse électriques. Bien que théoriquement possible en concert, le médium de l'enregistrement facilite la cohabitation de ces différents mondes sonores en dehors de toute connotation stylistique.

4.5.1 Enregistrement

Pour réaliser ces enregistrements, une partition a été préalablement écrite, comprenant tous les instruments et quelques indications techniques. Cette partition, qui est jointe en annexe à ce texte, n'est pas destinée au concert, mais est plutôt un document d'étude, servant de guide à l'audition⁸⁶. Chaque instrument a été enregistré de manière isolée en studio et a été retravaillé électroniquement (quantification, ajustement de la hauteur, compression, égalisation, etc.) afin de laisser une plus grande marge de manœuvre à l'étape du montage. Pour les pièces où plus d'un instrument de la même famille a été utilisé (par exemple les trombones qui viennent toujours en groupe), un seul tromboniste a été engagé. Il a superposé les différents instruments en enregistrant séparément chaque piste. Plusieurs doublures complexes ont ainsi été réalisées en éditant précisément chacune des performances des interprètes.

Chaque instrument a été enregistré avec deux microphones en prise de son rapprochée. Pour la plupart des instruments, et particulièrement pour les cuivres, un *Electro-Voice* RE-20 a été utilisé en très grande proximité afin d'aller chercher le corps de l'instrument. Ce microphone permet de capter de grandes variations de pression atmosphérique et fonctionne très bien en étant très près de la cloche des cuivres. Parallèlement, un microphone *Neumann TLM-103* a été placé un peu plus loin du musicien, selon l'instrument, afin de capter le son et quelques

⁸⁶ Voir point 2.4.2

réflexions du studio. Une fois les deux prises alignées pour compenser la distance entre les deux microphones, cette technique permet de sculpter le timbre de l'instrument en combinant les deux prises avec des niveaux différents. Dans le cas de la flûte et du hautbois, le RE-20 a été remplacé par un AKG-414.

4.5.2 Utilisation de sons synthétisés ou échantillonnés

En plus des instruments acoustiques, de nombreux autres instruments ont été ajoutés aux différentes pièces. Plusieurs pistes de synthétiseurs ont été programmées, soit pour doubler certaines lignes (par exemple, le tuba dans *Épisode II*), soit pour créer une atmosphère avec des nappes (*Épisode II*, *Épisode VIII*, etc.).

Pour des raisons financières et pratiques, plusieurs instruments ont été simulés par des instruments échantillonnés. Toutes les percussions n'ont pas été enregistrées en studio. Comme l'écriture pour percussions dans ce cycle est assez simple, les échantillons de percussions sont assez efficaces et se mêlent bien avec le reste de la trame. La harpe a également été simulée. Certains instruments réels ont été doublés par des instruments échantillonnés pour leur donner plus de volume. Plusieurs fichiers sonores ont également été utilisés dans le projet (son d'aspirateur renversé dans *Épisode II*, son d'horloge dans *Épisode X*, etc.).

Afin de générer du matériel avec lequel travailler tout au long du cycle, chaque séance d'enregistrement en studio avec les musiciens se terminait par une séance d'improvisation dirigée. Ces prises de son ont ensuite été découpées pour ne récupérer que quelques éléments qui ont servi à créer des arrière-plans.



4.5.3 Montage

En plus d'enregistrer isolément chaque instrument, chaque phrase a été enregistrée de façon isolée. Puisque la mise en commun des éléments musicaux se fait déjà à l'intérieur d'un séquenceur, enregistrer par fragments permet de simplifier le travail des interprètes et de diminuer le temps de répétition requis. De plus, le montage musical s'est fait en combinant différentes sections de différentes prises (des fois allant jusqu'à la note individuelle). Le travail de mise en commun ne relève donc plus de la responsabilité de l'ensemble instrumental ou d'un chef, mais plutôt du compositeur qui réunit les différents éléments dans le séquenceur, de façon analogue à la musique acousmatique.

Plusieurs techniques traditionnelles de montage ont été utilisées afin d'ajouter à la palette d'effets narratifs. La technique simple du fondu permet de créer l'impression que c'est le point de vue de l'auditeur qui change. Bien que possible à produire en musique instrumentale, la facilité d'application de cet effet en studio le rend beaucoup plus pratique à utiliser.

Trois types ont été utilisés dans ce cycle :

- Fondu entrant (*Épisode VI*)
- Fondu sortant (*Épisode II*)
- Fondu enchaîné (différentes pièces)

Différents types de montages ont également été utilisés. En plus du montage linéaire, qui consiste à raconter une même scène dans l'ordre de la diégèse, le montage alterné a été utilisé dans *Épisode IX* et *Épisode X* afin de raconter parallèlement deux ou plusieurs scènes distinctes. Combiné à divers traitements servant à différencier davantage les deux scènes, le montage alterné permet de reproduire assez efficacement le procédé que l'on retrouve régulièrement au cinéma.

La façon de concevoir la forme musicale a également été influencée par la technique du montage. En séparant clairement chaque idée en scène, cela crée des coupures assez sèches d'une scène à l'autre. Ce procédé de collage musical permet également des changements entre les sections qui seraient plutôt complexes à réaliser en concert. En plus du changement de réverbération et autres effets audionumériques, le montage permet de coller plusieurs sections à des tempos très différents et n'ayant aucun lien entre eux. On retrouve ce procédé dans *Épisode IX* et *Épisode X*, mais c'est dans *Épisode XI*, composé exclusivement pour le travail en studio, que cette technique a été utilisée à son plein potentiel. Pour illustrer le combat qui devient très instable, chaque mesure possède un tempo unique, qui n'a pas de rapport mathématique simple entre eux. Le montage permet de créer cet effet sans trop de difficultés pour les interprètes, avec une précision absolue.

Une autre analogie à faire avec le cinéma consiste en la création de plans de mise en situation, que l'on retrouve au début de la plupart des scènes du cycle. Il s'agit de quelques mesures où les personnages n'interagissent pas, et qui servent à mettre en place les différents éléments, tout particulièrement le lieu où la scène prend place.

4.5.4 Mixage

Le travail en studio permet également au compositeur de changer l'équilibre naturel des différents instruments, ainsi que de modifier considérablement leur timbre. L'enregistrement par instrument, qui n'est pas commun en musique instrumentale classique ou orchestrale, donne au compositeur la pleine liberté des combinaisons instrumentales et du degré de fusion.

Par l'utilisation de filtres, il est possible de détacher le sujet (figure) du fond, de créer un relief, de modeler un objet, de dynamiser ou minimiser son éclat ou créer toute une gamme de nuances

issues d'une même unité sonore. Par extension, cette approche est analogue à la technique dite du clair-obscur⁸⁷.

La façon de concevoir et d'approcher le mixage de ce cycle est plutôt rapprochée des méthodes de production de la musique populaire, où cette façon de procéder est très courante. Chaque instrument est compressé et égalisé. Le sculptage sonore est principalement effectué par la combinaison des différents microphones. Puisque chaque type d'instrument est joué par un seul instrumentiste (un seul corniste pour les quatre parties, par exemple), une variation dans le timbre de chaque partie permet d'individualiser davantage chaque instrument.

L'utilisation de divers traitements permet de créer des effets narratifs impossibles à recréer avec la musique instrumentale pure. Par exemple, en traitant un instrument avec un artifice déformant (filtrage, grossissement, réverbération, etc.), il est possible de créer un espace imaginaire qui n'appartient pas à la scène présente. Il est également possible d'indiquer un saut dans le temps (retour en arrière, vision du futur, etc.). On retrouvera ce procédé dans plusieurs épisodes, et le chapitre suivant indiquera dans chaque cas le procédé choisi.

4.5.5 La spatialisation comme procédé narratif

Un autre avantage d'enregistrer chaque instrument séparément et de façon rapprochée est de permettre au compositeur en postproduction de créer la scène sonore qu'il désire. Cela permet de situer chaque élément dans un espace en deux ou même trois dimensions, selon ce que le récit demande. Bien que ce cycle sera mixé ultérieurement selon une configuration plus complexe, la version présentée ici utilise la stéréophonie, soit deux hautparleurs en face de l'auditeur, ou bien dans un casque d'écoute. L'objectif désiré par le travail de spatialisation n'est pas de reproduire un espace de concert traditionnel, ou même de créer un espace réel. Les outils de traitement audionumériques permettent aisément de créer des scènes irréalistes, mais évocatrices et c'est exactement ce qui est désiré ici.

Le paramètre le plus facile à utiliser est la localisation sur l'axe des X, qui est ajusté séparément par un potentiomètre qui gère l'équilibre des niveaux entre les deux hautparleurs. Il

⁸⁷ Martin Bédard, *Du langage cinématographique à la musique acousmatique : Écritures et structures*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2010, p.64

est plutôt courant d'équilibrer les champs gauche et droit, tant sur le plan de l'activité musicale que du contenu fréquentiel. Cependant, afin de créer un discours plus dramatique et d'encourager l'écoute active, ce principe a parfois été mis de côté.

Plusieurs procédés non conventionnels peuvent être utilisés, particulièrement pour rehausser le caractère dramatique de la musique. Plutôt que de faire déplacer sur scène un interprète, il est plus aisé de déplacer un interprète artificiellement dans une version enregistrée. Encore une fois, l'enregistrement traditionnel en groupe ne permet pas un tel travail en postproduction. Cela permet de créer une mise en scène dans la musique par une réflexion poussée sur la localisation des différents instruments et les déplacements nécessaires au cours d'une scène. Il n'est donc pas rare que les instruments se déplacent à l'intérieur d'une même œuvre, tout comme il sera peu fréquent de retrouver un acteur toujours au même endroit dans une pièce de théâtre.

La spatialisation des instruments permet également de clarifier les rôles de chacun en mettant dans un espace rapproché plusieurs personnages d'un même groupe, même s'ils font partie d'une famille instrumentale différente. Par exemple, dans *Épisode VI* et *Épisode X*, pour signifier un combat entre deux groupes d'instruments, on retrouvera d'un côté un groupe alors que ses adversaires seront de l'autre. Cette association peut s'expliquer par l'effet perceptif de proximité.

La dimension de la profondeur est plus difficile à reproduire parfaitement et tend plutôt à être relative. Plutôt que de mesurer en mètres la distance entre deux instruments sur l'axe de la profondeur, on compare plusieurs sources pour reproduire une distance relative entre les différents éléments. Cela peut se faire par l'ajout d'une ou plusieurs réverbérations, que l'on ajuste au besoin, ou bien par l'ajout d'un délai ou de filtres qui viennent simuler ce phénomène naturel. Il est également possible de rendre plus flous (ratio de réverbération plus élevé, hautes fréquences coupées, etc.) les objets plus distants afin de définir plus clairement les avant-plans.

Chapitre 5 : Analyse des œuvres individuelles

5.1 *Épisode I*

Composée dans le cadre du stage de musique nouvelle du Domaine Forget à l'été 2013 et créée par le Nouvel Ensemble Moderne, *Épisode I* (anciennement nommée *Sylves*) est une œuvre ayant eu plusieurs réécritures au cours de cette thèse. Elle a été composée un peu avant mon entrée au doctorat, pour la formation suivante : basson, cor, trompette, trombone, piano, timbales et percussions⁸⁸. Le basson y jouait le rôle de figure concertante avec des interventions ponctuelles des autres instruments.

Elle fut réorchestrée l'année suivante en remplaçant le basson par une clarinette basse, alors que la partie de piano fut arrangée pour une guitare et une basse électriques. Ce changement d'instrumentation a ouvert la porte à plusieurs expérimentations qui ont servi pour l'élaboration des épisodes suivants. La pièce a été introduite dans le cycle *a posteriori*, et sa signification narrative a été changée à plusieurs reprises avant de s'arrêter finalement sur celle présentée dans ce chapitre.

5.1.1 Apport à l'univers fictif

Étant la première pièce du cycle, elle sert d'introduction à l'univers fictif. Plusieurs personnages et motifs importants y apparaissent pour la première fois. Lorsque cette pièce a été recontextualisée afin de s'insérer dans l'univers fictif, elle a immédiatement été considérée comme introduction au cycle.

Le personnage de la clarinette basse joue un rôle important dans cette pièce, étant le premier personnage à apparaître (m.6). Tout son discours repose autour d'une courte cellule mélodique de trois notes [3-4]⁸⁹. Ce motif servira ultérieurement de conclusion au motif **Espoir**. Il joue le

⁸⁸ Les partitions de la version concert des œuvres présentées dans cette thèse sont disponibles en annexe à des fins de comparaison.

⁸⁹ Voir le point 4.4 pour une description des cellules harmoniques et leur signification narrative.

rôle de thème pour la pièce en entier, et la plupart des matériaux musicaux de cette pièce proviennent de ce motif (**Motif I**).

La pièce permet également d'introduire les personnages de la trompette, de la flûte, du cor, des trombones, des bassons ainsi que des timbales. Les différents protagonistes (clarinette basse, trompette, cor, flûte) vont se rencontrer au fil de la pièce afin de faire face à un ennemi commun : les Éclaireurs (trombones et bassons).

Ces différentes scènes au sein de cette pièce sont séparées par l'écoute du motif de la **Lumière**, interprété par un son synthétique rappelant les sonorités d'un chœur, afin d'évoquer un caractère surnaturel. Dans cette pièce, il se présente progressivement, en ajoutant à chaque itération une nouvelle ligne mélodique, permettant à celui-ci de se construire, illustrant ici la collaboration entre les différents protagonistes.

Le dernier motif important rencontré dans cette pièce est le thème **Éclaireurs** (fig. 5.1.1) qui vient illustrer les premières vagues offensives des opposants. Il s'agit d'un thème assez nerveux, comprenant de nombreuses notes piquées avec de grands sauts. Il apparaît exclusivement aux bassons dans cette pièce (figure d'autorité dans ce groupe).



Fig. 5.1.1 – Motif **Éclaireurs**

Ce motif complexe, mais facilement identifiable par son contour irrégulier, ses notes staccato et son rythme agité, apparaît à deux reprises dans cette pièce, en plus d'être évoqué à la mesure 41. Il apparaîtra à plusieurs reprises dans le cycle pour évoquer la présence du groupe secondaire des forces obscures, et sera très peu transformé. Bien que les trombones en sourdine fassent également partie des Éclaireurs, leur rôle se limite à des accords tenus permettant d'évoquer le danger, ou bien staccato afin de surprendre l'auditeur.

Cette pièce introduit également les lieux **Vert** et **Blanc**, qui reviendront dans différentes pièces. **Vert** est représenté par des *clusters* dans le grave du piano ainsi que par plusieurs percussions de la famille des bois (blocs de bois, *log drums*, maracas, etc.). On retrouve également le frottement du papier sablé, qui vient créer un arrière-plan continu semblable à de

la pluie, alors que les autres instruments ponctuent la mesure irrégulièrement. Ce lieu est plutôt vaste, évoqué par une longue réverbération. **Blanc**, quant à lui, est symbolisé par une absence complète d'arrière-plan, représentant le vide du lieu. Seules les sonorités de synthétiseurs et d'autres instruments virtuels sont présentes dans ce lieu céleste.

5.1.2 Travail en studio

Cette pièce a été la première enregistrée et travaillée en studio. Plusieurs expérimentations ont été faites et ont servi à l'élaboration des pièces subséquentes. Avant même d'entrer en studio, la pièce a été de nouveau réorchestrée selon les besoins narratifs du récit, sans avoir la contrainte de la faisabilité en concert. Cette réorchestration a servi de modèle pour l'instrumentation des autres épisodes. Cela a permis de clarifier la narration du récit et le rôle de chaque instrument. Le choix d'orchestration ne se fait plus par une sélection de timbres et pour des considérations d'équilibre sonore, mais plutôt par le rôle narratif de chaque instrument.

L'instrumentation finale pour la version présentée ici est composée de la clarinette basse et de la trompette, qui font office de protagonistes, appuyés par la flûte et le cor, qui servent d'adjuvants. Les trombones et bassons jouent le rôle d'antagonistes, alors que les percussions et claviers (piano et harpe) constituent les arrière-plans. Plusieurs instruments synthétiques viennent s'ajouter afin de faire contraster les différents lieux.

La forme de l'œuvre de cette nouvelle version est sensiblement identique à la version concert, à l'exception des mesures finales qui ont été déplacées à la fin de *Épisode III*. Cela permet de laisser l'auditeur dans un état d'attente, l'encourageant à écouter les épisodes suivants. Le retour de matériaux provenant de cet épisode à la fin du troisième permet de boucler cette partie du récit, et ajoute un élément supplémentaire d'unification entre ces deux épisodes.

Plusieurs techniques traditionnelles de studio (compression, égalisation, panoramisation, etc.) ont été appliquées dans cet épisode. Certaines de ces techniques ont été utilisées dans un but narratif. L'effet de Haas⁹⁰ a été appliqué aux pistes de bassons afin d'élargir leur espace et

⁹⁰ L'effet de Haas consiste à panoramiser un signal dans un des extrêmes du champ stéréophonique et de le dupliquer de l'autre côté avec un délai inférieur à 35 ms. L'oreille perçoit la localisation comme étant celui du signal original (elle élimine les réflexions trop rapides), mais accroît l'espace occupé par l'instrument. Haas, H. (1951). "Über den Einfluss eines Einfachechos auf die Hørsamkeit von Sprache," *Acustica*, 1, 49–58

de les rendre plus présents, leur donnant ainsi une aura plus menaçante. Cette technique est régulièrement utilisée sur les guitares électriques dans les albums de musique *rock* et *métal*. Cela diminue la précision de la localisation de l'instrument dans le champ stéréophonique, au profit d'un son plus large.

Afin de conserver le timbre de bois pour les arrière-plans, la partie de harpe (ajoutée pour la version studio) a été doublée par des échantillons de cordes pizzicato. Le type d'écriture utilisée n'est pas idiomatique ou même possible pour un orchestre à cordes acoustique, mais très facilement réalisable avec des échantillons. Un long délai analogique avec récursion a été appliqué aux cordes de façon à évoquer certaines sonorités des trames sonores de Jerry Goldsmith⁹¹, ajoutant un symbole de danger supplémentaire.

5.1.3 Résumé de la forme

Sections		Mesures	Lieux	Personnages	Motifs	Autre
Intro		1 à 5	Blanc	Chœur	Lumière (1 voix)	Ouverture
Scène 1		6 à 31	Vert			
	S1-1	6 à 21		Cl.b, Tbns.	Accord-objet	Exploration
	S1-2	22 à 31		Cl.b, Tpt, Tbns.	<i>Espoir</i> ⁹² , Invasion, Ancien	Apparition menace
Interlude		32 à 36		Chœur	Lumière (2 voix)	
Scène 2		37 à 55	Vert			
	S2-1	37 à 43		Fl. Cl.b, Tpt, Bsns, Tbns, Timb.	<i>Éclaireurs</i>	Jumelage protagonistes
	S2-2	44 à 48		Fl. Cl.b, Tpt, Cor, Bsns, Tbns. Timb.	Éclaireurs	Combat
	S2-3	49 à 55		Fl. Cl.B, Tpt, Cor, Bsns, Tbns, Timb.	Éclaireurs, Accord-Objet	Exil
Interlude 2		56 à 60		Chœur	Lumière (3 voix)	Ellipse temporelle
Scène 3		61 à 80	Vert			
	S3-1	61 à 73				Paysage post-combat.
	S3-2	74 à 80		Cor		
Scène 4		81 à 93	Vert	Fl, Tpt, Cor, Bsns, Tbns	Éclaireurs, <i>Espoir</i>	Envahissement Éclaireur

Tableau 10 – *Épisode I*

⁹¹ On peut retrouver cette technique dans la trame sonore de *Planet of the Apes* (Franklin J. Scaffner, 1968) ou bien *Alien* (Ridley Scott, 1979). Dupuis, Mauricio, *Jerry Goldsmith - Music Scoring for American Movies*, 2013, Rome, Robin, 265 pages.

⁹² L'utilisation de l'italique indique que seulement un fragment ou une évocation du motif est présent.

5.1.4 Procédés narratifs significatifs

5.1.4.1 Introduction

Ouvrant le cycle, la pièce débute par un premier énoncé de la ligne supérieure du motif **Lumière**, au synthétiseur dont le timbre rappelle un son de chœur, mixé hors hautparleur⁹³. Cet effet évoque un monde lointain, différent du nôtre. L'utilisation d'une seule ligne mélodique plutôt que l'homophonie caractéristique de ce motif représente l'état du groupe des protagonistes. Puisque la section qui suit mettra en scène seulement la clarinette basse, le motif **Lumière** n'a qu'une seule ligne mélodique sans accompagnement. À mesure que de nouveaux alliés vont se joindre au groupe, le motif s'enrichira de nouvelles lignes, créant ainsi de nouvelles couleurs harmoniques. La note finale du motif est tenue, alors que l'image sonore devient progressivement stéréophonique pour disparaître complètement, symbolisant ainsi l'ouverture théâtrale du rideau qui introduit le spectacle.

5.1.4.2 Scène 1

En fondu enchaîné avec la texture précédente, la clarinette basse fait son entrée, accompagnée par des instruments percussifs qui introduisent l'auditeur dans le lieu **Vert**. Elle explore ce lieu se voulant mystérieux, symbolisé par plusieurs itérations mélodiques basées sur le même motif (motif I).

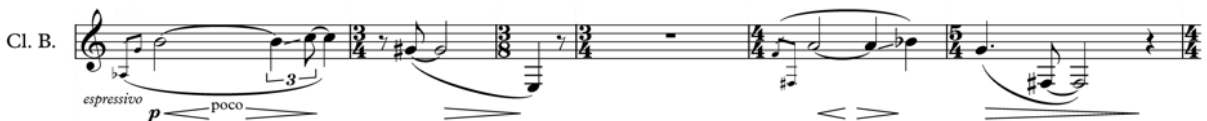


Fig. 5.1.2 – Épisode I – Motif I

Ce lieu réagit à son passage en répondant ponctuellement à ses interventions. Ces réponses proviennent du piano, des percussions ou même d'instruments synthétiques, évoquant la présence d'éléments surnaturels. On peut entendre au loin les trombones en sourdine, camouflés dans la texture, s'approchant progressivement. La flûte se manifeste de concert avec cet arrière-plan. Les timbales sont également bien présentes, ponctuant le discours musical. La trompette

⁹³ Signal monophonique dupliqué dans les deux hautparleurs, dont l'un des deux est en inversion de phase, créant ainsi un effet unique donnant l'impression que le son ne provient pas des hautparleurs.

rejoint éventuellement la clarinette basse, alors que les trombones, la flûte et les timbales prennent de plus en plus de place. Cette scène se conclut par le premier énoncé du motif **Ancien** aux timbales, représentant par ses sonorités primitives un personnage d'une autre époque qui se réveille.

5.1.4.3 Interlude 1

Reprenant maintenant à deux voix le motif **Lumière** de l'introduction, ce passage sert de marqueur formel et signale l'apparition d'une ellipse temporelle. Tous les sons environnementaux de la section précédente disparaissent et l'on revient au son hors hautparleur⁹⁴ du chœur afin d'illustrer la différence de localisation entre les interludes et le récit principal. L'énoncé du motif est brusquement interrompu par les trombones et les timbales, signalant un danger imminent.

5.1.4.4 Scène 2

La deuxième scène raconte la progression en terrain hostile de l'équipe grandissante de la Lumière (clarinette basse et trompette). L'environnement sonore s'agite davantage, avec une trame rythmique plus élaborée entre les timbales et le piano. Les bassons font leur entrée en énonçant une première bribe du motif **Éclaireurs** à la mesure 41, suivi d'un énoncé plus long aux mesures 45 et 46. Un premier combat (fig. 5.1.3) se produit à la section S2-2. Ces courtes figures de notes staccato répétées représentent, tout au long du cycle, des coups individuels dans une bataille.

Fig. 5.1.3 – Épisode I – m.44 à 46

⁹⁴ Voir note précédente.

Après ce combat et un bref moment de victoire, la clarinette basse reprend le premier rôle en tentant de s'échapper, alors que des traits hétérophoniques ascendants chez les trombones se font entendre (fig. 5.1.4), construits sur l'Accord-objet.

Fig. 5.1.4 – Épisode I – m.50 à 52

5.1.4.5 Interlude 2

Maintenant que la trompette et la flûte se sont jointes au groupe, le motif **Lumière** peut être énoncé dans son entièreté. Cependant, il est pianissimo, car le groupe doit rester caché. Tout comme pour les interludes précédents, les sons environnementaux de **Vert** s'estompent pour laisser la place seulement aux sons synthétiques.

5.1.4.6 Scène 3

Après une autre ellipse temporelle, on retrouve de nouveau les percussions associées à **Vert** en premier plan, les autres protagonistes s'étant cachés. Le cor est maintenant proprement introduit à la mesure 74, après n'avoir eu que de courts traits mélodiques à la scène précédente. Reprenant les mêmes idées et contours mélodiques des passages solos de la clarinette basse et de la trompette (fig. 5.1.5), le cor nous amène vers la scène finale.

Fig. 5.1.5 – Épisode I – Variations du motif I (m.74 à 78)

5.1.4.7 Scène 4

Le retour du piano, qui était absent de la scène précédente, annonce une situation dangereuse. Un long passage de glissandi aux trombones symbolise leur parcours de la région à la recherche des protagonistes. Les profils ascendants et descendants rappellent le contour mélodique typique d'une sirène de police. L'emprunt du profil sonore d'un objet musical connu aide à créer cette association.

The image shows a musical score for three trombones (Tbn. I, II, III) in bass clef. Each part features a long glissando passage. The score includes the following markings and instructions:

- Tbn. I: *pp dolce*, *Gliss. le plus progressif possible*
- Tbn. II: *pp dolce*, *Gliss. le plus progressif possible*
- Tbn. III: *pp dolce*, *Gliss. le plus progressif possible*

Fig. 5.1.6 – Épisode I – m.82 à 85

Les bassons énoncent en premier plan le motif **Éclaireurs** afin d'illustrer leur contrôle de la situation. La trompette énonce la tête du motif **Espoir**. Ce motif, issu du mode pentatonique mineur, se distingue des autres matériaux sonores de cet épisode, ce qui lui permet de ressortir davantage. À noter que l'intervalle de quarte est également associé au premier accord du motif **Lumière**, créant ainsi un lien entre les deux motifs. Cet énoncé final est accompagné d'un bloc en bois qui fait entendre une pulsation périodique qui disparaît au loin.

5.2 *Épisode II*

Seconde pièce composée durant le doctorat, mais avant toute conception cyclique, elle a été travaillée dans le cadre d'une résidence avec l'ensemble de cuivres étudiant de David Martin, à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Une basse électrique a été ajoutée à l'ensemble.

Cette œuvre suit chronologiquement *Épisode I*, et bien qu'il s'agisse d'une suite, nous ne retrouvons que très peu d'éléments issus de cette pièce. Leur relation se clarifiera au fur et à mesure de l'écoute du cycle. Il s'agit de personnages, de lieux et de procédés complètement différents.

Cette pièce explore divers gestes musicaux inspirés de la synthèse analogique, en particulier les formes d'ondes des oscillateurs. L'écriture pour cuivres se résume en différents mouvements de sourdine *wa-wa*, dont le rythme est noté précisément, à la manière d'un LFO (oscillateur de basse fréquence) qui module la fréquence de coupure d'un filtre. Les formes d'onde utilisées se transforment progressivement, ce qui crée un certain dynamisme dans le discours musical. Plusieurs procédés d'écriture ont été utilisés pour combiner différentes formes d'ondes.

- Interpolation : création de formes variées en transformant une onde en une autre (S1-1 et S1-2)
- Superposition : Deux ou plusieurs ondes différentes entendues en même temps, par deux groupes différents (S1-3).
- Déphasage : Même forme d'onde pour chaque instrument, mais décalée dans le temps. La superposition des différentes phases crée un effet toujours renouvelé (S2-1).
- Inversion de phase : Même forme d'onde pour deux groupes distincts, dont la polarité de l'une d'elles est inversée. Cela signifie que lorsque l'une est à son point le plus haut, l'autre groupe sera à sa valeur la plus basse (pour une onde sinusoïdale) (S2-2).

5.2.1 Apport à l'univers fictif

Cette pièce permet l'introduction d'un second groupe de personnages ainsi qu'un nouveau lieu. Le groupe des Forces obscures fait son apparition et l'on peut entendre le réveil progressif du Tuba, principal antagoniste du cycle. Nous avons entendu le groupe des Éclaireurs dans la pièce précédente, qui partage certaines caractéristiques avec les cuivres de cette pièce (longues notes tenues, timbre riche obtenu par l'utilisation d'une sourdine). Nous pouvons alors établir un lien entre les deux groupes.

Le lieu **Noir** apparaît pour la première fois dans cette pièce. Il est représenté par des masses de cuivres en sourdine *wa-wa* et la présence de guitares et basses électriques.

Plusieurs motifs sont introduits également dans cette pièce. On peut retrouver à plusieurs reprises et sous différentes formes le motif **Objet Magique**, consistant en un arpège de triade augmentée, séparée par des intervalles de sixtes mineures. Bien que plus subtil, on retrouve également la première apparition des motifs **Menace** et **Danger**.

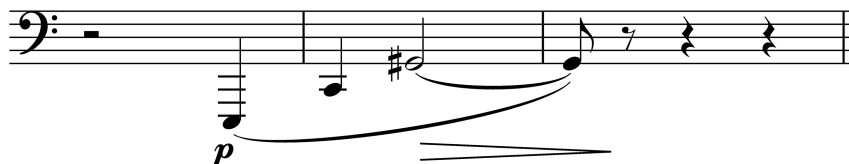


Fig. 5.2.1 - Motif *Objet Magique*

Dernier motif d'importance relié à ce groupe, le motif **Forces obscures** consiste en une progression harmonique de trois accords polytonaux construits autour de l'accord augmenté (**Objet magique**).

Il ne restera qu'à introduire le motif **Quête des forces obscures**, qui ne prendra forme que dans *Épisode IV*, pour avoir la totalité des motifs reliés à ce groupe. Très peu de matériaux mélodiques sont présents dans cette pièce, symbolisant la mise en place du groupe, processus qui ne se complètera qu'à la fin de *Épisode IV*. On retrouve alors des mouvements de masses et des gestes sonores, signifiant que les instruments ne sont pas encore tout à fait formés. La pièce débute avec une grande texture pour se conclure avec des arpèges.

5.2.2 Travail en studio

Lors de l'inclusion de cet épisode dans le cycle, le nombre d'instruments a été augmenté (doublure de chaque partie de cuivre, remplacement du cor par deux euphoniums). Afin de clarifier la différence de rôle entre la trompette de l'épisode précédent et cet épisode, il a été décidé de remplacer les trompettes de la version originale par un groupe de cornets. Bien que de sonorité similaire, le timbre moins brillant du cornet permet tout de même de le distinguer de la trompette. De plus, ils seront toujours joués avec une sourdine alors que le personnage de la trompette n'en aura pas. Finalement, l'écriture pour les deux instances est très différente (l'une est plus mélodique alors que le second est généralement en notes tenues et toujours en groupe).

La forme de cette pièce a été légèrement modifiée afin de mieux l'intégrer dans le cycle et pour clarifier son rôle dans le récit. Une courte section a été ajoutée afin de prolonger la première scène (S1-4). Le matériau musical utilisé provient d'une pièce composée au cours du baccalauréat, *Remous*, pour basse électrique et bande. L'utilisation d'un *bitcrusher*⁹⁵ sur la basse électrique, les profils énergétiques et les bruits de souffle proviennent de cette pièce. La parenté des idées musicales a permis cette fusion. Une section de transition comprenant des enregistrements improvisés à la guitare et basse électrique a également été ajoutée.

Le travail en studio permet encore une fois de clarifier et enrichir certains procédés narratifs. En plus de l'écriture pour basse électrique, plusieurs pistes de guitares et de synthétiseurs ont été ajoutées afin de créer un monde sonore plus riche. La partie de tuba a été doublée par un synthétiseur analogique afin de lui ajouter une aura plus menaçante⁹⁶.

⁹⁵ Distorsion numérique qui vient réduire la qualité d'un signal sonore soit en diminuant la profondeur de bit ou bien la fréquence d'échantillonnage de celui-ci. Cela permet d'émuler les sonorités *lo-fi* des années 1980.

⁹⁶ Rappel : La synthèse sonore représente dans ce cycle le surnaturel, le divin ou les forces occultes.

5.2.3 Tableau-résumé de la forme

Sections		Mesures	Lieux	Personnages	Motifs	Autre
Intro		1 à 2	Vert	Timbales	Ancien	
Scène 1			Noir			
	S1-1	3 à 10		Cornets, Tuba	Objet magique, Nuages noirs	Plan de situation - Travelling/Éveil des cornets
	S1-2	11 à 23		Trombones, Tuba	Menace, Nuages noirs	Éveil des trombones
	S1-3	24 à 29		Cornets, Trombones, Tuba		Continuation de l'éveil des deux groupes
	S1-4	30 à 37		Cornets, Trombones		Obstacles
	S1-5	38 à 46		Cornets, Trombones		
	S1-6	47 à 55		Cornets, Trombones, Tuba	Danger	Éveil réussi
Transition		56 à 59	Noir, Blanc			Ellipse temporelle
Scène 2			Noir			
	S2-1	60 à 72		Cuivres		Reprise en accéléré/Alarme
	S2-2	73 à 79		Cuivres	Forces obscures	
Scène 3		80 à 94		Cuivres, Basse électrique	Objet magique (et variations)	Début Excavation

Tableau 11 – Épisode II

5.2.4 Procédés narratifs significatifs

5.2.4.1 Scène 1

La pièce débute par une citation en écho du motif **Ancien** aux timbales, qui introduit la note tenue à la basse électrique. Cet énoncé permet d'illustrer l'appartenance de cette pièce au cycle. Comme cette citation est mixée de façon lointaine et floue, cela nous indique que nous nous trouvons loin des lieux présentés à l'épisode précédent. Cet extrait cité se trouve aux mesures 30 et 31 de la pièce précédente, et non pas à la toute fin, suggérant que les deux pièces se déroulent en même temps, et non pas l'une à la suite de l'autre. La superposition de la dernière note de la timbale (avec beaucoup de réverbération) avec l'arrivée de la basse électrique crée une relation de causalité entre ce motif et l'éveil des forces obscures.

Deux masses sonores différentes (cornets et trombones) apparaissent à tour de rôle. Bien que semblable sur le plan timbral, ces deux masses se distinguent par des registres différents, en plus d'une parenté de gestes. Les registres aigus (cornets) évoquent quelque chose de plus léger, de plus haut dans l'élévation, alors que les registres graves (trombones) sont plus lourds, à la limite du sol. L'harmonie des deux groupes instrumentaux accentue cette impression de gravité (tierces majeures et secondes mineures pour les trompettes et clusters pour les trombones).

En bas complètement de ces plans, nous retrouvons la basse électrique, dont la sonorité est soutenue à l'aide d'un *E-Bow*⁹⁷, qui tient un lourd *Si* grave, sur laquelle des effets de distorsion et des filtres sont ajoutés à l'occasion. La différence de timbre entre la basse et les cuivres permet de percevoir deux plans atmosphériques : la terre et le ciel.

L'entrée des cornets à la section S1-2 est caractérisée par un mouvement inspiré de l'onde triangulaire (progression linéaire d'un état à un autre et retour). Par la suite, cette onde se métamorphose graduellement en une onde en dent de scie (progression linéaire d'un état à un autre pour retourner quasi instantanément au premier).



Fig. 5.2.2 – *Épisode II - Mutation du geste de sourdine dans la première scène*

Les trombones prennent le relai avec un *cluster* chromatique à la section S1-3. Afin de les distinguer davantage des cornets, l'écriture des mouvements de sourdine évolue en ondes carrées (changement abrupt entre deux états), qui se transforment en dents de scie. Les deux groupes instrumentaux se rejoignent à la section S1-4, alors que les cornets font entendre un nouvel accord et que la durée des gestes en formes d'ondes s'étire graduellement. Ce ralentissement timbral⁹⁸ vient représenter un aboutissement, une complétion de la transformation.

Le motif de l'**Objet magique** apparaît subtilement dans l'extrême grave à la mesure 18 au

⁹⁷ Appareil générant un champ électromagnétique qui vient exciter la corde, lui donnant un soutien infini. Cela a été inventé au départ pour permettre aux guitaristes de simuler le son d'un violoncelle.

⁹⁸ L'étirement d'une forme d'onde équivaut à une transposition vers le bas.

tuba (doublé par un synthétiseur analogique). L'accord final de cette scène se désagrège pour laisser place à un accord augmenté (verticalisation du motif).

5.2.4.2 Transition

Les personnages sont absents de cette transition afin de laisser place aux sons environnementaux de **Noir** (guitares et basses électriques) qui démontrent une altération de celui-ci face au réveil des forces obscures. Une brève allusion au lieu **Argent** se fait entendre au début de cette section, illustrant un objectif futur. Il s'agit d'un grand accord de quintes justes superposées, symbolisant la consonance pure, dans un timbre synthétique émulant un célesta. Cette allusion est d'autant plus perceptible qu'elle contraste avec le reste de la pièce. Cet élément lointain, qui sera développé dans un épisode futur agit comme élément de prémonition.

5.2.2.3 Scène 2

La deuxième section met en scène les mêmes éléments que la scène précédente, mais de façon accélérée. Les entrées des instruments sont maintenant décalées par couches de triolets de croches et le tempo s'accélère tout au long de cette section (fig. 5.2.3). La texture en grappes sonores ajoute un sentiment de danger (les demi-tons sont associés aux motifs **Menace**, **Combat** et **Mort**).

The image shows a musical score for five brass instruments: Tbn. I, Tbn. II, Tbn. III, Tbn. IV, and Euph. I. The music is in 3/4 time and features a complex texture of triplets and dynamic markings. The score includes various dynamics such as *sfz*, *mf*, *ord.*, *sim.*, and *cresc.*. The instruments are arranged in a stack, with Tbn. I at the top and Euph. I at the bottom. The score is marked with 'ord.' and 'a2' at the beginning, and 'sim. cresc.' and 'cresc. sim.' at the end. The music is characterized by a sense of increasing tension and danger, as indicated by the dynamic markings and the complex rhythmic patterns.

Fig. 5.2.3 – Épisode II – m.58 à 61

Cette section mène à un climax présenté sur la progression **Forces obscures**, dans une nuance très forte, résultat de tous les processus précédents. Il s'agit de la première section où tous les cuivres sont synchronisés.

5.2.4.4 Scène 3

La scène finale de l'œuvre est la mise en marche d'un long processus de développement. Après une transition en fondu enchaîné entre les accords précédents et une nouvelle ligne de basse électrique, on retrouve un ostinato qui se construit, dérivé du motif **Objet magique**. La symétrie et la directivité de cet arpège tracent une ligne droite, et la répétition systématique de celui-ci rappelle la forme d'onde en dent de scie. L'ajout d'instruments et de notes permet à la forme d'onde de devenir de plus en plus précise et linéaire (analogue à l'augmentation de la fréquence d'échantillonnage de cette onde).

The musical score consists of four staves. The top staff is for Cnt I (Soprano), the second for Tbn. I (Tenor), the third for Tbn. IV (Tenor), and the bottom for Tba. (Tuba). Each staff starts with the dynamic marking 'pp sempre'. The Cnt I staff has a melodic line with slurs and rests. The Tbn. I and Tbn. IV staves play a rhythmic ostinato pattern. The Tba. staff plays a sustained harmonic accompaniment.

Fig. 5.2.4 – Épisode II – m.87 à 90

Cette section se termine sur un fondu sortant lent, indiquant que ce processus n'est pas encore complété⁹⁹.

⁹⁹ La première version de l'œuvre terminait de façon abrupte en plein milieu d'une répétition. La rhétorique du fondu a été retenue pour la version finale, car cette technique est plus efficace narrativement et plus aisée à produire en studio.

5.3 *Épisode III*

Suite de *Épisode I*, *Épisode III* continue de suivre les personnages de la clarinette basse, de la trompette, du cor et de la flûte qui doivent s'échapper à nouveau des bassons et des trombones. Il n'introduit pas de nouveaux personnages ni de nouveaux motifs, mais sert plutôt de développement à *Épisode I*.

Cette pièce est un nouvel arrangement d'une œuvre composée à la maîtrise (*Symbiose*, pour clarinette basse et piano). Pour se faire, l'instrumentation de *Épisode I* fut reprise. S'étant intégrée au cycle quelques années après sa composition, certaines modifications ont donc été apportées à cet épisode afin d'accroître son appartenance à l'univers fictif.

Il a été plutôt aisé d'adapter cette pièce pour le cycle. Le motif principal est semblable au motif **Éclaireurs** des bassons dans *Épisode I*, en plus de mettre en vedette la clarinette basse. De plus, plusieurs courts motifs sont partagés avec *Épisode VI*, ayant été composée parallèlement à celle-ci.

5.3.1 Apport à l'univers fictif

Comme précisé précédemment, cette pièce n'introduit pas de nouveaux éléments au cycle. La plupart des matériaux ont été créés pour cette pièce et ne seront pas repris dans le reste du cycle, n'ayant pas de valeur thématique. Sa place dans le cycle dépend principalement de rappels de matériaux de *Épisode I*. Il s'agit de la caractéristique principale d'une suite : reprendre les éléments de l'opus précédent en en ajoutant de nouveaux. Comme il s'agit de la fin de cette partie du récit, l'on cherchera à clore la plupart des idées musicales de *Épisode I* et *Épisode III*.

5.3.2 Travail en studio

La réécriture de la pièce a été faite au printemps 2018, soit après la composition entière du cycle. Reprenant sensiblement la même instrumentation que pour *Épisode I*, les mêmes techniques de studio ont été reprises. La principale différence entre les deux œuvres réside dans le tempo et la vitesse d'enchaînement des scènes, ce qui a eu des influences lors des étapes de l'édition et du montage.

Épisode I permettait une plus grande liberté dans l'interprétation des lignes instrumentales. Très peu de quantification et d'édition ont été nécessaires pour obtenir un rendu musical intéressant. Étant donné les contraintes de temps et d'argent en studio, en plus de la décision d'enregistrer les instruments individuellement, beaucoup d'énergie a été nécessaire afin d'éditer et de monter l'œuvre.

Puisque la plupart des notes sont jouées staccato dans cette œuvre, chaque note a été isolée afin de pouvoir être quantifiée individuellement. Cette quantification a été faite manuellement en laissant une certaine dose de hasard afin de ne pas créer une interprétation trop mécanique. Les phrases plus longues, dont celles dans la troisième scène, ont été moins retravaillées.

5.3.3 Tableau-résumé de la forme

Sections	Mesures	Lieux	Personnages	Motifs	Commentaires
Intro	1 à 5	Blanc		Lumière	
Scène 1		Vert			
S1-1	5 à 17		Tbns, Cl. B		Début de la poursuite,
S1-2	18 à 26		Fl, Cor, Tpt, Tbns	Accord objet, Ancien	Évasion
S1-3	27 à 33		Fl, Cl. B, Cor, Tpt.	Accord Objet	Ils sont cachés
S1-4	34 à 37			Accord objet	Confrontation
Scène 2		Vert			
S2-1	38 à 52		Fl, Cl.b, Cor, Tpt, Bsns, Tbns	Accord objet, Éclaireurs	Duel 1
S2-2	53 à 62		Fl, Cl.b, Cor, Tpt, Bsns, Tbns, Timb.	Ancien	Étourdissement 1
S2-3	63 à 75		Fl, Cl.b, Cor, Tpt, Bsns, Tbns	Combat	Duel 2
S2-4	76 à 82		Fl, Cl.b, Cor, Tpt, Bsns, Tbns	Objet	Étourdissement 2
S2-5	83 à 88		Fl, Cl.b, Cor, Tpt.		Étourdissement 3
S2-6	89 à 94		Cl. b	Alliés	La clarinette tombe dans le coma
Scène 3		Blanc			
S3-1	95 à 101		Cl.b, Tbns, Bsns	Ancien, Objet	Plan de situation
S3-2	102 à 112		Cl. b, Synth.1, Sax. Sop.		Hallucination 1

	S3-3	113 à 128		Cl. b, Synth.1, <i>Sax. Sop.</i>	Invasion	Hallucination 2
	S3-4	129 à 133		Fl. Cl.b, Synth.1		Hallucination 3
	S3-5	134 à 147		Cl.b, Bsns, Synth.2, Tbns,		Retour progressif à la réalité - Menaçant
Scène 4			Vert			
	S4-1	148 à 156		Cl.b, Tbns.		Retour à la poursuite
	S4-2	157 à 172		Fl. Cl.b, Cor, Tpt, Bsns, Tbns.	Combat	Duel 3
Scène 5		173 à 190	Vert	Fl. Cl.b, Cor, Tpt, Bsns, Tbns.	Combat	Poursuite 3 - La flûte est capturée
Epilogue		191 à 196	Vert	Cl.b, Timb.	Ancien	Retour à la situation initiale

Tableau 12 – Épisode III

5.3.4 Procédés narratifs significatifs

Puisque cette pièce a déjà été analysée dans le mémoire de maîtrise de l’auteur, seulement les points nouveaux et les procédés d’inclusion dans l’univers fictif seront traités.

5.3.4.1 Introduction

Afin de créer immédiatement un lien avec *Épisode I*, cette pièce débute par un énoncé du motif **Lumière**, dans sa forme complète. Puisque les épisodes ne s’enchaînent pas directement, il est important d’explicitement sa place dans le cycle très rapidement. Le même timbre synthétique a été utilisé pour cet énoncé, toujours sans accompagnement.

5.3.4.2 Scène 1

On reprend le récit où il a été laissé dans *Épisode I*, avec les trombones qui font entendre leurs traits en glissandi, rappelant les sirènes des voitures de policiers. Le nouveau motif de cet épisode (motif **III**) est énoncé par la clarinette basse, cette fois dans un tempo rapide, permettant de contraster cet épisode avec les précédents. L’utilisation de la clarinette basse en début d’œuvre permet de créer encore un autre lien avec *Épisode I*. Le trait présenté ici possède la même physionomie musicale que le motif **Éclaireurs** (staccato, figures rythmiques similaires, angulation mélodique).



Fig. 5.3.1 – Épisode III – Motif III

Cet énoncé sera accompagné par un accord tenu aux trombones et bassons qui reviendra tout au long de l'œuvre. Il s'agit de l'**Accord Objet** [0, 3, 4], qui était présent sous différentes formes dans *Épisode I*. Il remplace l'accord présent dans la version originale. Les instruments de percussion présents dans *Épisode I* sont de retour dans cette pièce, afin de suggérer que l'action de cette pièce se déroule dans le même lieu.

5.3.4.3 Scène 2

Cette scène introduit un nouveau motif, reprenant la même cellule harmonique que l'**Accord-Objet**, réparti entre les quatre protagonistes.



Fig. 5.3.2 – Épisode III – Motif IV-2

Le motif **Éclaireurs**¹⁰⁰ est présenté dans sa forme complète aux bassons, et entendu simultanément avec le motif précédent, symbolisant un combat entre les deux groupes. Ce motif sera repris une tierce mineure plus haut, doublé plus simplement par les trombones. Une figure d'accompagnement est entendue au marimba (qui prend un rôle plus actif dans cette pièce) qui utilise également la même cellule harmonique [0, 3, 4].

Une autre nouveauté de cette version est l'ajout d'une section de percussions qui vient remplacer des accords plaqués au piano. Cette section percussive reprend des cellules rythmiques du **motif III**, en plus de faire entendre le motif **Ancien** aux timbales, permettant encore une fois de relier davantage cette pièce à l'Épisode I.

¹⁰⁰ Ce motif remplace dans cette version un autre énoncé du Motif III, qui était présenté par le piano dans la version originale.

La scène S2-3 introduit un nouveau motif très succinct qui sera repris plusieurs fois dans le cycle. Il s'agit d'un groupe de trois notes chromatiques descendantes, figure que l'on peut retrouver régulièrement en musique à l'image lors de scènes d'action, qui représente le **Combat**. Ce motif était déjà partagé entre cette pièce et *Épisode VI* lors de la maîtrise.



Fig. 5.3.3 – *Épisode III - Motif Combat*

La scène S2-6 présente une nouvelle modification. Au lieu d'un accord complexe soutenu dans le grave du piano, les six premières mesures du motif **Lumière** dans son timbre synthétique se font entendre, avant d'être interrompu par l'**Accord-Objet** aux bassons et trombones.

5.3.4.4 Scène 3

L'orchestration de la troisième scène a été changée dans cette version afin de mieux raconter le récit. La clarinette basse maintient son passage soliste, dans le lieu **Blanc** (pas de percussions environnementales, surtout des timbres synthétiques), alors que la partie d'accompagnement est présentée au synthétiseur. Le timbre choisi est une variation d'un timbre de piano électrique qui est apparu à quelques reprises dans *Épisode I*. Par la suite, une harpe se joint au groupe, suivi de la flûte et du marimba.

À quelques endroits ciblés, la ligne de clarinette basse est doublée à l'octave supérieure par le saxophone soprano, qui fait sa première entrée dans le cycle. Comme il a été expliqué au point 3.2.3, il s'agit ici d'un symbole de prémonition, comme si le discours de la clarinette basse s'était rendu jusqu'à cet instrument. Sa présence est plutôt subtile (faible dans le mixage) et est noyée dans la réverbération pour la rendre plus diffuse.

Alors que la version originale de la scène S3-5 comprenait une doublure à l'octave entre la clarinette basse et le synthétiseur, l'orchestration est maintenant plus riche et évolue au cours de cette section. Le timbre du synthétiseur est remplacé par un autre timbre synthétique, celui qui doublait le tuba dans l'épisode précédent, exprimant plutôt un danger que de la bienfaisance. Cette section représente le retour progressif de la clarinette basse au monde réel. Les

personnages de cette pièce reviennent un à un, en commençant par les bassons au début de cette scène, suivi par les trombones à la mesure 140 et par la flûte et le cor à la mesure 145. Afin de conclure cette accumulation de tension et d'ajouter un élément cauchemardesque à la vision de la clarinette basse, le tuba et les euphoniums font une apparition très brève à la mesure 147.

5.3.4.5 Scène 4 et 5

Signe du retour au monde réel, les percussions environnementales de **Vert** apparaissent de nouveau et la clarinette basse reprend le motif initial, dans un tempo toujours rapide. Reprenant divers matériaux présentés dans cette pièce, cette nouvelle version n'est qu'une réorchestration de la pièce d'origine, sans ajout de nouveaux motifs ou autre traitement narratif particulier. La cinquième scène se conclut maintenant sur une note tenue à la flûte qui s'éloigne progressivement¹⁰¹.

Fig. 5.3.4 – Épisode III – m. 187 à 191

5.3.4.6 Épilogue

Contrairement à la version originale qui reprenait des éléments mélodiques de la troisième scène, cette nouvelle version reprend la conclusion originale de *Épisode I*. Le retour à la situation initiale permet de relier davantage les deux pièces et l'on conclut sur le motif **Ancien**.

¹⁰¹ Cet effet a été réalisé à la prise de son. Le flûtiste s'éloignait progressivement des microphones, permettant de créer un effet plus naturel.

5.4.2 Travail en studio

Ayant été composée plus tardivement que les autres, très peu de modifications ont été apportées à la version studio par rapport à la version concert. Cette pièce fut d'ailleurs enregistrée avant même d'avoir été créée. Malgré la continuité des mêmes procédés et techniques d'écriture que pour *Épisode II*, le travail en studio a permis une plus grande liberté dans la création de sonorités et d'idées narratives. Afin d'illustrer deux facettes de la personnalité du personnage du Tuba, deux instruments ont été utilisés (un tuba en *Fa* et un plus gros en *Do*). Chaque instrument a été traité différemment (panoramisation, égalisation) afin d'accentuer le contraste de rôle. L'inclusion du saxophone soprano dans l'épilogue est également unique à la version studio¹⁰².

Un procédé de différenciation similaire a été employé pour les scènes 2 et 3. Bien qu'il s'agisse de la même instrumentation pour toute la pièce, il a fallu mettre en évidence la différence de rôle entre les cuivres de ces scènes et ceux des autres scènes. En plus des paramètres musicaux traditionnels (rythme, harmonie, texture, choix de sourdines), quelques traitements légers ont été appliqués sur chacun des groupes afin de clarifier leurs rôles dans le récit.

5.4.3 Tableau-résumé de la forme

Sections	Mesures	Lieux	Personnages	Motifs	Autre
Scène 1		Noir			
	S1-1	1 à 21	Tuba, Cuivres	Objet magique, Danger	Plan de situation
	S1-2	22 à 29		Forces obscures	Toutes les forces réunies
	S1-3	30 à 41	Tuba, Euph.	<i>Quête des forces obscures</i>	Monologue 1
Scène 2		Argent			
	S2-1	42 à 57	Argent		Plan de situation
	S2-2	58 à 69	Cuivres, Tuba	Danger, Invasion	Invasion des forces obscures
	S2-3	70 à 76	Tuba	<i>Quête des forces obscures</i>	Monologue 2
Scène 3		Bleu			
	S3-1	77 à 88	Bleus, cuivres		Plan de situation - Invasion des forces obscures

¹⁰² En concert, un cornet fut placé à l'arrière de l'Église et ne devait jouer que cet épilogue. Le changement de localisation (arrière contre avant) a permis de créer un effet narratif similaire à la version studio.

	S3-2	89 à 92		Tuba, Cuivres	<i>Quête des forces obscures, Invasion</i>	Champ dévasté - Monologue 3
	S3-3	93 à 99		Cuivres	Forces obscures	Toutes les forces réunies
Scène 4			Noir			Retour au premier lieu
	S4-1	100 à 112		Tuba, Cuivres	Objet magique, <i>Quête des forces obscures</i>	Monologue 4
	S4-2	113 à 124		Tuba	Mort, <i>Quête des forces obscures</i>	
	S4-3	125 à 154		Tuba, Cors	<i>Quête des forces obscures</i>	Arrière-plan des cors
	S4-4	155 à 160		Euph, Tubas, Tuba	Quête des forces obscures	Perfectionnement du Plan.
Scène 5			Noir			
	S5-1	161 à 171		Cnts, Tbns, Bsns, Tuba, Timb.	Quête des forces obscures, Combat, Accord objet, Ancien, Éclaireurs,	Fusion Forces obscures et Éclaireurs.
	S5-2	172 à 180		Cuivres	Forces obscures, Nuages Noirs, Objet magique	Préparation à l'attaque
Épilogue		181 à 190	Jaune	Sax Sop	Motif VII, Espoir	

Tableau 13 – Episode IV

5.4.4 Procédés narratifs significatifs

5.4.4.1 Scène 1

Continuation de *Épisode II*, *Épisode IV* débute en rappelant la scène finale de celle-ci. La reprise directe de matériaux indique la relation entre les deux pièces et le retour à un même lieu. Certaines modifications viennent illustrer cependant qu'un certain laps de temps s'est déroulé entre les deux scènes et que les matériaux ont évolué : le nombre de cuivres a presque doublé¹⁰³, le tempo est un peu plus rapide, la métrique est devenue binaire¹⁰⁴, en plus d'une transposition d'un ton plus haut. Ces lignes évoluent également en paliers harmoniques au cours de cette section.

Le Tuba fait son entrée dans cette scène. Sa première apparition fait entendre des traits assez agiles, sans la doublure pesante du synthétiseur que l'on retrouvait dans la pièce précédente,

¹⁰³ Deux autres tubas ont été ajoutés pour couvrir le registre grave, le nombre de cornets a doublé et l'on retrouve une nouvelle section de cors.

¹⁰⁴ La basse électrique de *Épisode II* indiquait une battue ternaire.

illustrant une sorte de remise en forme du personnage. La grande partie de son discours sert à construire progressivement son motif **Quête des forces obscures**.

La scène se conclut par un passage en solo du Tuba, dérivé du motif **Quête des forces obscures**, laissant planer une menace subtile.



Fig. 5.4.2 – Episode IV – m.34 à 41

5.4.4.2 Scène 2

Sur un passage en fondu enchaîné avec le discours du Tuba précédent, on découvre un nouveau lieu, très différent de ce que l'on a entendu jusqu'à présent. Un accord très large de cuivres (sans sourdines) en quintes justes superposées se transforme progressivement. Ces accords en quintes sont très consonants et illustrent ici un lieu de pureté. Des sonorités cristallines du célesta viennent doubler les cuivres afin d'accentuer ce caractère. L'espace est très vaste et est présenté avec beaucoup de réverbération.

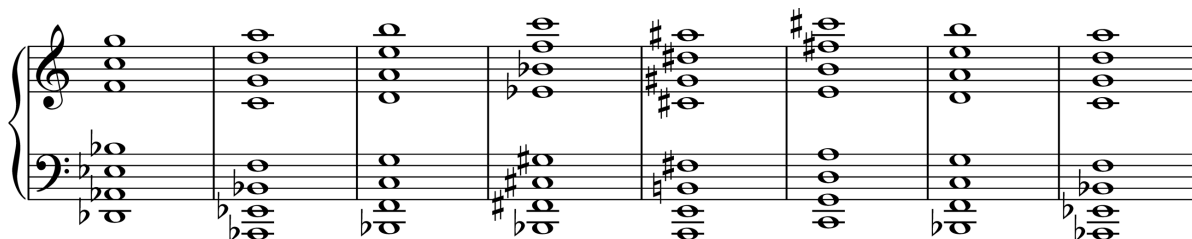


Fig. 5.4.3 – Épisode IV – Progression harmonique de la deuxième scène¹⁰⁵

Après un passage qui sert d'introduction à ce monde, on entend progressivement des cuivres en sourdine s'immiscer dans la texture pour la parasiter complètement. Les cuivres en sourdine deviennent de plus en plus forts, et les quintes justes des cuivres ouverts se déforment afin de devenir un cluster serré en fin de scène. Le Tuba apparaît par la suite pour annoncer la victoire

¹⁰⁵ À noter que la ligne la plus grave ne suit pas à la 4^e mesure l'enchaînement par quintes.

et la prochaine cible. Il introduit dans ses traits certaines caractéristiques issues de lignes virtuoses des cors présentés précédemment, afin d’illustrer l’assimilation de ce lieu.



Fig. 5.4.4 – Episode IV – Ligne du Tuba (m. 71-72)



Fig. 5.4.5 – Episode IV – Ligne du cor (m.42 à 44)

Alors que la ligne du cor présente un trait de gamme pentatonique (dérivé de l’accord par quintes justes des cuivres), la version du tuba est composée d’un arpège augmenté sur deux octaves, rappelant le motif **Objet Magique**, en plus de présenter l’en-tête du motif **Quête des forces obscures** (trois premières notes). L’interaction entre les différents motifs aide à faire évoluer le récit.

5.4.4.3 Scène 3

Présentant brièvement le lieu **Bleu** (harmonie diatonique pentatonique, rythmes staccato), on assiste à une nouvelle invasion des forces obscures. Mais plutôt que de se distordre, l’harmonie présentée s’amincit en faisant taire progressivement chaque instrument afin de ne laisser entendre que la note *La* à la fin.

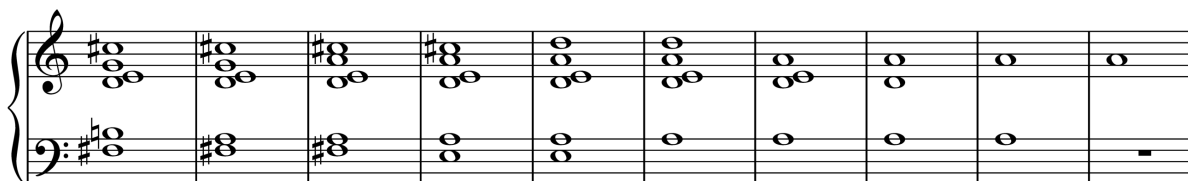


Fig. 5.4.6 – Episode IV – Progression harmonique de la troisième scène

On peut réentendre à la section S3-3 le motif **Forces obscures** de façon vigoureuse par-dessus un *cluster* faible par les autres cuivres, représentant leur domination.

5.4.4.4 Scène 4

Cette scène présente un aspect plus intime du personnage Tuba. Contrairement aux scènes précédentes où l'on pouvait entendre de grandes masses de cuivres, cette section comprend que très peu d'instruments et sert d'introspection au personnage, qui se questionne sur ses intentions. L'entièreté de cette section repose sur des transformations successives du motif **Quête des forces obscures**. Elle a été construite sur un enchaînement d'accords de quatre sons¹⁰⁶ qui passe d'une cellule harmonique à une autre (voir point 4.4), dans un ordre décroissant de tension harmonique. Ces cellules, en plus d'être présentées sous forme d'accords aux cors, servent de fondement harmonique pour les variations du motif au Tuba.

Fig. 5.4.7 – Progression harmonique de la quatrième scène de l'Épisode IV

Après une période d'égarement et de réussite, les euphoniums et les trombones énoncent le motif **Quête des forces obscures** sous forme inversée, harmonisé de façon parallèle en accord mineur avec 7^e majeure¹⁰⁷, alors que le Tuba fait entendre pour la première fois le motif complété, dans sa forme finale, dans une nuance *fortissimo*.

¹⁰⁶ Ces accords sont construits à partir de deux cellules identiques, ayant deux notes communes.

¹⁰⁷ L'on peut trouver l'accord augmenté (symbolisant l'**Objet magique**) à l'intérieur de cette structure d'accord.

Fig. 5.4.8 – *Quête des forces obscures inversé*

5.4.4.5 Scène 5

Les timbales, bassons et trombones en sourdine, que nous retrouvons dans *Épisode I* et *Épisode III*, apparaissent pour la première fois dans ce lieu. Les timbales font entendre le motif **Ancien**, alors que les bassons déclarent le motif **Éclaireurs**, doublé rythmiquement par la caisse claire. L'**Accord-Objet** est également présenté en croches staccato aux trombones. Les cornets font entendre une hybridation entre le motif **Combat** et celui de la **Mort** (fig. 5.4.9), afin de faire le pont avec la prochaine pièce. Ces éléments et l'invasion future seront présentés dans *Épisode VI*.

Fig. 5.4.9 – *Motif hybride – Mort/Combat*

5.4.4.6 Épilogue

Ce court épilogue fait entendre de façon plus claire le personnage du saxophone (qui doublait quelques notes dans la scène 3 de la pièce précédente). Il énonce le motif principal de *Épisode VII*, avec comme conclusion la seconde partie du motif **Espoir**.

5.5 *Épisode V*

Épisode V est une pièce mixte pour trompette, commandée par la trompettiste Émilie Fortin¹⁰⁸ pour son récital de fin d'études au baccalauréat. Il s'agit du résultat de plus d'une année de travail, et c'est la composition de cette pièce qui a permis d'engendrer le projet de doctorat présenté dans ce document. Le récit suit les actions du personnage de la trompette qui revisite des moments des œuvres précédentes par un voyage dans le temps. Le concept est donc de prendre un personnage musical, puis de l'envoyer dans le passé en tant qu'observateur.

L'œuvre navigue entre trois espaces et temporalités, soit le présent, l'espace présenté dans *Épisode I* et l'espace de *Épisode II*. On se déplace à plusieurs reprises entre ces différents espaces pour ensuite les combiner, modifiant ainsi le rapport entre le présent et le passé. En outre, la trompette occupe différents rôles durant la pièce. Par exemple, elle peut commenter une scène du passé (scène 1 et 2) ou embarquer dans l'action du récit, modifiant ainsi le cours de l'histoire (scène 3).

5.5.1 Apport à l'univers fictif

Cette œuvre est la première du cycle à être conçue en lien avec les autres. Elle a été composée après *Épisode I* et *Épisode II*, et avant l'incorporation des pièces de la maîtrise. Ayant bien peu de points communs entre ces deux pièces, *Épisode V* vient lier ces deux œuvres, en faisant voyager le protagoniste principal dans les deux pièces. Dans le récit, cela peut se traduire par une sorte d'omniscience du personnage de la trompette, qui lui permet de connaître le déroulement d'événements passés sans y avoir été.

Plutôt que de simplement réenregistrer des éléments issus des pièces précédentes, cette pièce est construite à partir d'un collage des enregistrements de ces épisodes. Cela crée un effet de résumé de ces œuvres et établit le montage comme technique musicale narrative.

¹⁰⁸ Il est intéressant de noter qu'Émilie Fortin a participé à la création en concert de *Épisode I*, *Épisode II* et *Épisode IV*, lui permettant de reprendre dans cette œuvre son rôle quelques années plus tard. De plus, pour la version studio, elle a enregistré toutes les parties de cornets et trompettes.

Cette pièce introduit un nouveau motif qui n'avait été qu'esquissé jusqu'à présent. Le motif **Espoir** apparaît à quelques reprises sous forme fragmentée, avant d'être énoncé clairement par la trompette à la fin de l'œuvre. Ce motif, écrit pour un quatuor à cordes juste avant la composition de cette pièce, est également un collage de deux fragments de l'Épisode I (voir point 3.2.3).

5.5.2 Travail en studio

Le travail sur *Épisode V* a été très déterminant dans la suite du projet. Il s'agit de la première pièce du cycle où des éléments électroniques ont été ajoutés à une performance en direct. Les techniques d'enregistrement et de montage sonore utilisés dans ce cycle ont été testées pour la première fois dans cette pièce, me permettant d'expérimenter et de réfléchir à la façon de procéder. Cependant, l'objectif à ce moment était de faire entendre ces enregistrements sur scène, créant ainsi une nouvelle dimension narrative au concert.

5.5.3 Tableau-résumé de la forme

Sections	Mesures	Lieux	Personnages	Motifs	Autre
Intro					
	I-1	1 à 14		Menace	Plan de situation
	I-2	15 à 26			Expérimentations
	I-3	27 à 30			Réussite
Scène 1		Vert			
	S1-1	31 à 35	Fl, Cl.b, Cor, Tpt. (passé)	Lumière	Voyage vers Épisode I
	S1-2	36 à 48	Tpt. (présent), Tbn	Lumière	
	S1-3	49 à 58		Éclaireurs, Espoir	
	S1-4	59 à 61		Espoir	
	S1-5	62 à 65	Cl. Bs (passé), Tbn.	Motif I	
Scène 2		Noir			Voyage vers Épisode II
	S2-1	66 à 74	Cuivres, Tuba, Tpt (présent)	Espoir, Objet Magique	
	S2-2	75 à 86	Cuivres	Lumière	
	S2-3	87 à 90	Cuivres, Tpt (présent)		
Scène 3		Vert+ Noir		Objet Magique	Superposition des deux lieux. Instabilité

	S3-1	91 à 96		Cuivres, Tpt (présent)	Objet Magique	
	S3-2	97 à 108		Tpt (présent)	Objet Magique, Éclaireurs	<i>Zapping</i> entre les lieux
	S3-3	109 à 119			Objet Magique	
	S3-4	120 à 126			<i>Éclaireurs</i> (Inversé)	
	S3-5	127 à 133		Cuivres, Groupe Lumière, Tpt (présent)	Forces obscures, Lumière, Menace	Superposition des deux motifs
	S3-6	134 à 139		Cuivres, Groupe Lumière, Tpt (présent)	Espoir	
Epilogue			Vert+ Noir			
	E-1	140 à 144		Cuivres, Groupe Lumière, Tpt (présent)	Espoir	
	E-2	145 à 146		Timbales	Ancien	

Tableau 14 – Épisode V

5.5.4 Procédés narratifs significatifs

5.5.4.1 Introduction

L'œuvre commence dans le temps présent, soit après les événements des quatre épisodes précédents. Le personnage de la trompette évolue dans un monde chaotique (évoqué par le synthétiseur qui fait entendre un accord large avec une sonorité venteuse et distordue). Il tente de revenir en arrière, afin de revivre les épisodes précédents. L'intervalle du triton est omniprésent dans cette section¹⁰⁹. Le motif **Lumière** fait son apparition, permettant ainsi à la trompette de se déplacer progressivement dans une œuvre antérieure.

5.5.4.2 Scène 1

Nous sommes ensuite transportés dans un passage réécrit de *Épisode I* dans lequel les divers éléments de cette pièce sont agencés dans un nouvel ordre, permettant ainsi de revenir dans le récit de *Épisode I*, sans pour autant y retrouver le même déroulement des événements. À noter

¹⁰⁹ Ce triton, ainsi que le fragment vaguement lydien des mesures 13 à 15, sont une allusion subtile au thème musical de la série *Back to the Future*, composé par Alan Silvestri. Ce type d'allusions cachées dans la texture sert à évoquer une familiarité chez l'auditeur, qui peuvent aider à comprendre les procédés narratifs utilisés.

le changement de rôle intéressant qui se produit deux mesures avant la scène S1-4. Après le passage staccato suivit d'une gamme ascendante, la trompette du présent est doublée par la trompette du passé. Cela vient en quelque sorte expliquer l'origine du motif **Espoir**, qui n'était que simplement évoqué dans *Épisode I*. Cette rencontre entre les deux trompettes (même personnage, deux temporalités différentes) crée dans le récit un paradoxe qui viendra perturber le déroulement de la pièce.

Fig. 5.5.1 – *Épisode V* – m.56 à 60

La scène S1-2 refait entendre en arrière-plan la section percussive de *Épisode I* (Scène 3). La trompette joue une version très ornementée des différentes lignes mélodiques du motif **Lumière**.

Fig. 5.5.2 - *Épisode V* - Ligne 2 du motif **Lumière**

Fig. 5.5.3 – *Épisode V* - Comparaison avec ligne mélodique de la trompette (m.41 à 48)

Pour cette section, la trompette est traitée avec une unité de délai, qui ajoute un élément de profondeur et permet de la différencier de l'autre trompette. À la mesure 43, le synthétiseur et la percussion de l'introduction de la pièce réapparaissent pour ramener le personnage principal dans le présent. Cet élément revient constamment tout au long de l'œuvre avec une fonction

similaire. À ce même moment, le timbre de la trompette est modifié. Un *harmonizer*, dont la hauteur varie constamment autour d'un quart de ton, vient distordre la perception de la trompette, évoquant ainsi la fragilité du processus de retour dans le temps.

La scène S1-3 projette l'auditeur dans le passage suivant du premier épisode, soit la quatrième scène. Cependant, le motif **Éclaireurs**, joué par les bassons dans la pièce précédente, a été effacé afin de servir de fondement pour la ligne du soliste (m.49 à 52). Ils viennent tout de même conclure la phrase à la mesure 53, pour laisser place à la trompette qui joue un fragment qui n'est basé sur aucun matériau préexistant. Les sections S1-4 et S1-5 présentent un amalgame de différents éléments de *Épisode I*.

Mesures	Situation dans <i>Épisode I</i>	Notes
m. 59-60	— Aucune —	Synthétiseur et Espoir
m. 61	m. 43	Procédé similaire à <i>Épisode I</i> , où la clarinette basse et le trombone reprennent la note du soliste, légèrement faux.
m. 62-64	m. 6 à 9	Transposition d'une tierce mineure vers le haut
m. 65	m. 17	

Tableau 15 – Reprise de matériaux de l'*Épisode I*

5.5.4.3 Scène 2

L'auditeur est soudainement plongé dans une atmosphère tout autre, soit l'espace de *Épisode II*. Un traitement similaire à celui qui est apporté aux éléments de la pièce *Épisode I* s'y retrouve : réagencement des éléments, interaction entre la trompette et l'espace de *Épisode II*, etc. Tout comme pour la scène précédente, on retrouve une accumulation d'éléments actifs annonçant la section suivante, qui comprend une hybridation des deux espaces énoncés précédemment.

5.5.4.4 Scène 3

La troisième scène fusionne les deux espaces précédents en un seul lieu fictif. On retrouve une superposition des différents éléments vus précédemment, peu importe son lieu d'origine. De plus, plusieurs effets ont été appliqués sur ces éléments afin de les déformer. Cela permet d'illustrer que nous ne nous retrouvons plus tout à fait dans les anciennes pièces, mais plutôt dans un monde nouveau. Cette amalgamation d'éléments amène le climax de l'œuvre, qui

consiste en deux accords superposés *fortissimo* (Motifs **Lumière** et **Forces obscures**), permettant de prédire la confrontation future.

Après avoir voyagé dans les deux œuvres précédentes, cette scène implique un affrontement d'idées entre les pièces. Les échantillons sonores consistent en une combinaison de différents éléments des deux scènes différentes, jumelés dans un séquenceur et traités par la suite. L'analyse qui suit se concentrera sur la partie de la trompette.

Les sections S4-2 et S4-3 sont construites sur le même procédé. Il s'agit du motif **Objet magique** qui subit de multiples variations.

The image shows a musical score for a trumpet line, labeled 'Ligne de la trompette — S4-2'. It consists of three staves of music. The first staff starts with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of quarter note = 80. It contains measures 80-87. The second staff continues from measure 88 to 95. The third staff starts at measure 105 and ends with a key signature change to one flat (Bb) and a tempo of quarter note = 60. Dynamics include *f*, *mp*, *ff*, *mf*, *f*, *mf*, *ff*, *mp*, *mf*, *ff*, *f*, *mp*, *f*, *mp*, *f*, *mf*, *ff*, *mf*, *f*, *ff*, *mf*, *f*, *ff*, *mf*, *f*, *ff*, *mf*, *f*, *ff*, *mf*, *f*, *ff*. Articulations include 'Growl', 'Ord.', and '+growl'. There are also markings for '2' and '100'.

Fig. 5.5.4 – Ligne de la trompette — S4-2

Chaque note de cet arpège est traitée comme un instrument distinct avec une nuance et un mode de jeu unique. Ces deux paramètres sont liés (ex. : le *growl* est toujours associé à la nuance *ff*). Cependant, ils ne sont pas rattachés à une hauteur précise. Chaque instance de l'arpège est variée quant à l'association hauteur/nuance. L'arpège est ici additionné de hauteurs supplémentaires qui viennent créer un pont entre chaque sixte mineure. L'autre particularité de ces deux sections est l'alternance de la pulsation entre une noire et une noire pointée. En effet, chaque groupe de quatre pulsations n'est jamais identique sur le plan rythmique. La première

instance suit le modèle 3 + 3 + 2 + 3, le second 3 + 2 + 3 + 3 et ainsi de suite¹¹⁰. Puisqu'il y a toujours deux notes par pulsations, on retrouve une alternance entre des croches et des duolets. La section S4-3 suit un procédé similaire, mais de façon plus élaborée.

Fig. 5.5.5 – Ligne de la trompette – S4-3

Cette variété rythmique et la courte durée de la section contribuent à dynamiser une ligne qui aurait facilement pu être statique. Cette dernière section ne se joue que sur un seul mode de jeu, soit le jeu traditionnel, et chaque instance croît en volume. Ces deux sections sont suivies d'un court extrait de deux mesures provenant de *Épisode I*, soit les mesures 44-45 et 46-47.

5.5.4.5 Epilogue

La conclusion de l'œuvre évoque les trois espaces de la pièce, illustré par une superposition de divers éléments uniques aux *Épisodes I, II* et *V*. La trompette fait alors entendre pour la première fois une version très claire du motif **Espoir**.

Cette pièce clôt un premier arc narratif, où chaque groupe a été clairement présenté. Le prochain arc viendra briser l'alternance entre les pièces de chaque groupe, et se concentrera plutôt sur un nouveau personnage, le saxophone soprano.

¹¹⁰ Voir point 5.7.4.2 pour une explication plus détaillée de ces rythmes complexes.

5.6 *Épisode VI*

Suivant un parcours formel similaire au premier épisode, cette pièce introduit un second arc narratif. Elle met en scène une nouvelle conquête des forces obscures, cette fois-ci le lieu d'origine du saxophone soprano. Après un premier arc où les pièces étaient plus lentes et se développent progressivement, ce deuxième chapitre présente une écriture plus rythmique, avec des ensembles instrumentaux plus imposants.

Cette pièce a également été composée dans le cadre de la maîtrise, mais adaptée pour le cycle. Ayant déjà été analysée dans le mémoire, seulement les points narratifs saillants seront abordés ici.

5.6.1 Apport à l'univers fictif

Cette pièce introduit la famille des saxophones, qui étaient absents du cycle jusqu'à présent. La parenté de timbres entre les différents instruments permet le concept de famille instrumentale. L'utilisation de sons d'une famille instrumentale pour créer l'ambiance d'un lieu permet de symboliser l'origine d'un instrument.

Bien que n'étant pas le premier épisode du cycle à présenter le motif **Quête des forces obscures**, c'est pour cette pièce qu'il a été composé. Il est intéressant de noter que plusieurs ébauches de ce thème, principalement en ce qui a trait à son contour mélodique, peuvent être retrouvées dans des esquisses et courtes pièces écrites avant les études aux cycles supérieurs.

5.6.2 Travail en studio

Originellement écrite pour orchestre à vents, cette œuvre fut la première à être adaptée pour le cycle et les réflexions théoriques concernant ce sujet ont servi aux futures orchestrations. Alors que la première version cherchait à atteindre un équilibre orchestral, chaque scène a été analysée d'un point de vue narratif et réorchestrée en conséquence. Plutôt que de combiner librement cuivres et bois, cette nouvelle version oppose clairement les saxophones (qui remplacent les bois) et les cuivres. Cette opposition est d'ailleurs marquée par une panoramisation claire entre les deux groupes. Nous retrouvons ainsi, dans les scènes 2 et 3, les saxophones à gauche du champ stéréophonique et les cuivres à droite. Cette façon de procéder

a été inspirée par une convention au cinéma, où nous avons tendance à mettre les bons à gauche de l'écran et les méchants à droite.

Puisque le médium du studio permet d'enregistrer un même musicien plusieurs fois, il n'y avait plus de restrictions quant au nombre d'instruments pouvant être inclus dans une pièce. Plutôt que d'utiliser un seul quintette de saxophones (soprano, deux altos, ténors et baryton) comme dans la version originale, il a été décidé d'employer trois quintettes, particulièrement pour la première scène. Présents dans la première version, deux euphoniums ont été employés dans cet épisode, ainsi que dans toutes les pièces dans lesquelles les forces obscures sont présentes (*II, IV, VI, VII, IX, X, XI*), permettant ainsi d'appuyer plus clairement le personnage du tuba.

Afin de marquer le début d'un nouvel arc narratif, cette pièce commence avec un fondu entrant. Le troisième quintette de saxophones, qui fait entendre un accord très articulé, a été traité avec de la distorsion dans le but de le distinguer des deux autres quintettes.

5.6.3 Tableau-résumé de la forme

Sections	Mesures	Lieux	Personnages	Motifs	Autre
Scène 1		Jaune			
S1-1	1 à 16		Saxophones, trombones	Combat, Nuages noirs	Plan de situation
S1-2	17 à 32		Saxophones, trombones	Objet magique, Nuages noirs, Menace	
S1-3	33 à 40		Cors, Cornets, Piccolo	Forces obscures, Quête des forces obscures, Conquête	Arrivée des forces obscures
Scène 2		Jaune			Première vague
S2-1	41 à 48		Saxophones		Fébrilité
S2-2	49 à 56		Saxophones, Cornets, Timbales	Combat, Ancien	
S2-3	57 à 64		Saxophones, cornets, Tbn	Combat	
S2-4	65 à 72		Saxophones, Tbn, Cnts,	Combat	
Scène 3		Jaune			Deuxième vague
S3-1	73 à 80		Saxophones, tuba	Quête des forces obscures	Fébrilité
S3-2	81 à 102		Saxophones, Cuivres, Cors, Tuba	Conquête, Forces obscures	

Scène 4			Jaune			Évasion des saxophones
	S4-1	103 à 114		Saxophones, Cors, Tbn	Accord-Objet, Quête des forces obscures, Combat, Nuages noirs	
	S4-2	115 à 126		Saxophones, Cornets	Nuages noirs, Combat	
	S4-3	127 à 134		Saxophone soprano, Tuba	Quête des forces obscures, Accord-Objet	Première rencontre
	S4-4	135 à 138		Saxophones		Plainte des prisonniers
Scène 5			Jaune			Poursuite
	S5-1	139 à 155		Bsns, saxophones, Gtrs elec. Bs. elec	Accord-Objet	
	S5-2	156 à 173		Cuivres, Bsns, Saxophones, Gtrs elec, Bs elec.	Accord-Objet	
	S5-3	176 à 190		Basse électrique, Cuivres, Saxophones	Mort	Capture des saxophones
	S5-4	191 à 198		Gtrs elec. Bs. Elect. Cuivres, Saxophones	Mort	

Tableau 16 – Épisode VI

5.6.4 Procédés narratifs significatifs

5.6.4.1 Scène 1

Les traits de gammes rapides que l'on retrouve à la mesure 17 jusqu'à la fin de la scène ont été légèrement modifiés afin de correspondre davantage aux lignes de cornets utilisées dans *Épisode II* et *Épisode IV*, elles-mêmes issues du motif **Objet magique**. Cette inclusion permet d'annoncer l'arrivée imminente des forces obscures.

Pour symboliser la présence des cuivres, l'harmonie sous-jacente des cors a été modifiée pour correspondre au motif **Forces obscures**. Le motif **Invasion**, que l'on pouvait entendre à chaque invasion dans *Épisode IV*, a été ajouté à cette section chez les euphoniums (fig. 5.6.1), en plus de certains extraits bruités de cornets. L'objectif est de rappeler clairement les conquêtes de *Épisode IV*, afin d'illustrer qu'il s'agit du même procédé utilisé par les forces obscures.

Fig. 5.6.1 – *Épisode VI* – m.36 à 38

Le personnage du piccolo, bien que présent dans la version originale de l'œuvre, fait sa première apparition dans ce cycle. Il énonce le motif **Quête des forces obscures** dans le suraigu. Il joue le rôle de messager pour les forces obscures. Ses interventions dans le cycle seront plutôt limitées, mais importantes.

5.6.4.2 Scène 2 et 3

Ces deux scènes n'ont été que très peu modifiées par rapport à la version originale, si l'on fait abstraction du changement d'orchestration décrit au point 5.6.2. Le solo de timbales aux mesures 55 et 56 a été modifié afin de le faire correspondre davantage au motif **Ancien**.

Fig. 5.6.2 – *Épisode VI* – m.55-56

Il est intéressant de noter que la montée de gammes aux mesures 81 à 98 chez les cors, euphoniums et tubas se conclut sur le motif **Invasion**. De nombreux hasards ou choix inconscients du compositeur ont permis au cycle d'être cohérent sans avoir à y apporter trop de modifications.

5.6.4.3 Scène 4

Encore une fois, très peu de modifications dans la musique ont été apportées à cette section. L'ajout le plus significatif repose sur l'ajout de mouvements de sourdines *wa-wa* aux masses tenues de cuivres, afin de rappeler les textures de *Épisode II*. Bien que subtil, cet ajout ajoute de la cohésion entre cette pièce et les autres pièces du cycle. Le choix de sourdine chez les trombones aux mesures 133 à 136 a également été pensé pour rappeler les traits en glissando de *Épisode I* et *Épisode III*.

Le solo d'euphonium a été déplacé au tuba dans cette nouvelle version, afin de pouvoir créer un dialogue plus percutant narrativement dans le cycle. Il s'agit de la première rencontre entre le saxophone soprano et le tuba. La confrontation est accentuée par un énoncé du motif **Quête des forces obscures** par chacun des antagonistes. Le tuba est également doublé par le même synthétiseur analogique de *Épisode II* pour lui donner une présence plus forte, surtout si on la compare avec celle plus fragile du saxophone soprano.

5.6.4.4 Scène 5

Signe d'une évolution de différents éléments dans le cycle, cette scène permet d'illustrer une nouvelle facette des instruments à cordes électriques. Alors qu'ils étaient confinés à un rôle de texture dans les épisodes précédents, les guitares et basses électriques présentent maintenant des traits de gammes et des arpèges rapides. Un léger ajout de distorsion a été utilisé, afin d'évoquer un timbre similaire aux saxophones à la première scène. De plus, le lieu **Jaune** représente l'électricité. La distorsion permet d'évoquer davantage ce concept.

La mesure finale, qui servait de conclusion dans la version précédente, a été complètement effacée de cette nouvelle version, permettant ainsi de clore cet épisode sur un élément d'incertitude afin d'encourager l'auditeur à écouter la suite.

5.7 *Épisode VII*

Fruit d'une commande d'un orchestre étudiant et de la saxophoniste Jennifer Lachaine (que l'on entend sur l'enregistrement fourni avec ce texte), *Épisode VII* fut lue partiellement par l'Orchestre de l'Université de Montréal (OUM) en janvier 2016 avant d'être créée dans cette version le 9 mai 2018 par l'Orchestre 21, sous la direction de Paolo Bellomia. Il s'agit d'un concerto de saxophone qui met en scène le personnage du saxophone soprano. Bien qu'étant présent dans la pièce précédente et ayant eu plusieurs brèves apparitions dans *Épisode III*, *Épisode IV* et *Épisode VI*, le saxophone joue pour la première fois un rôle de premier plan dans cette œuvre. Elle est la suite directe de l'épisode précédent, dans le même lieu, ce qui constitue une première dans la forme de ce cycle.

Cet épisode explore la notion de narration en musique, en ajoutant des ellipses dans le récit et en distinguant un Temps du récit et un Temps de la narration. Pour ce faire, le personnage du saxophone soprano aura deux rôles, soit un de narrateur et un d'acteur. Le personnage-narrateur ne sera pas accompagné par l'orchestre et développera un seul et unique motif alors que le personnage-acteur sera directement impliqué dans le récit, avec un accompagnement orchestral. Les interventions de la narratrice permettent de raconter le récit de façon non linéaire, voire parfois dans le désordre.

Cette pièce est également la première du cycle à intégrer librement des éléments d'anciennes œuvres (complétées ou esquissées), sous forme de collage, afin de créer des liens. Plusieurs éléments d'un quatuor à cordes écrit pour un stage à Orford à l'été 2014 ont été repris dans cette pièce¹¹¹. De plus, toute la cinquième scène provient d'un autre quatuor à cordes écrit à la maîtrise (557). Ce même quatuor avait été réorchestré au début de ce doctorat pour un ensemble hybride (flûte, clarinette, cor, trompette, guitares électriques, basse électrique et batterie). Cette nouvelle version a été reprise quasi intégralement dans *Épisode VII*.

¹¹¹ Ce quatuor a été présenté lors de mon examen synthèse en mai 2015 sous le titre de *Halos rouges*.

5.7.1 Apport à l'univers fictif

Après les événements de la pièce précédente, cette pièce présente le personnage héroïque du saxophone soprano. Dans le même modèle que *Épisode IV*, *Épisode V* et *Épisode VIII*, cette œuvre prend le point de vue d'un personnage sur les événements. Cette pièce cherche à décrire sa fuite.

Après avoir été entendu à quelques reprises de façon subtile, cette pièce fait entendre le motif **Espoir** à plusieurs reprises, permettant à celui-ci de bien se développer. Les multiples itérations du motif, jumelé au rôle prédominant du saxophone soprano, permettent de lier le concept de l'espoir à ce personnage.

5.7.2 Travail en studio

La version studio a reçu de nombreuses modifications en ce qui concerne l'orchestration (davantage que pour les œuvres précédentes). Originellement pour orchestre symphonique, il a été décidé dans cette version de supprimer les cordes (remplacées par des guitares électriques et basses électriques avec *E-bow*), de supprimer les bois n'ayant pas de rôle dans cette partie du récit (flûtes, hautbois, clarinettes) pour les remplacer par des saxophones (qui étaient présents dans l'œuvre précédente). Cela permet de situer cette pièce dans le même lieu que l'épisode précédent.

Un traitement particulier a été utilisé pour différencier les deux rôles que le personnage du saxophone soprano a dans cette pièce. Il agit à titre de narrateur du récit à plusieurs reprises lorsqu'il est extérieur à l'histoire alors qu'il est acteur dans certaines scènes. Afin d'illustrer cette différence, le personnage narrateur a été traité différemment (réverbération différente, avec ajout de délai). Le saxophone acteur s'insère plus naturellement dans le plan sonore des autres instruments, grâce au mixage.

5.7.3 Tableau-résumé de la forme

Sections	Mesures	Lieux	Personnages	Motifs	Autre
Prologue	1 à 8		Saxophone soprano	Motif VII	Espace narrateur.
Scène 1					Situation initiale

	S1-1	9 à 25		Saxophones, Bsns, Cuivres	Progression harmonique des forces obscures, <i>Espoir</i> , Nuages noirs, Accord Objet	Plan de situation
	S1-2	26 à 37		Sax sop, Cuivres	Progression harmonique des forces obscures, Neutre, <i>Espoir</i> , Plan des forces obscures, Objet magique, Menace	Entrée du saxophone soprano
	S1-3	38 à 39		Saxophone soprano	Motif VII	Espace narrateur.
Scène 2						Élément déclencheur - Invasion
	S2-1	40 à 42		Saxophone soprano, Cuivres, saxophones, Bsns,	Nuages noirs, Danger, Plan des forces obscures,	Arrivée des forces obscures
	S2-2	43 à 50		Saxophone soprano, Cuivres, Bassons, Tuba	Invasion, Progression harmonique des forces obscures	Invasion
	S2-3	50 à 56		Saxophone soprano	Motif VII	Espace narrateur :
	S2-4	57 à 63		Saxophone soprano, Saxophones, Bsns, Cuivres	Progression harmonique des forces obscures, Nuages noirs, Neutre, Mort, Objet magique	Conséquence - Dévastation des champs
Scène 3						Péripétie 1 - Prise de conscience
	S3-1	64 à 81		Saxophone soprano, saxophones, bsns, tbns,	<i>Espoir</i> , Neutre	Début de l' <i>Espoir</i>
	S3-2	82 à 93		Saxophone soprano	Mort, Neutre, Plan des forces obscures, <i>Espoir</i>	Plan en place
	S3-3	94 à 111		Saxophone soprano, Cuivres	Neutre, Plan des forces obscures, <i>Espoir</i>	Course
Scène 4						Péripétie 2
	S4-1	112 à 119		Saxophones, Cuivres		Déclenchement du piège. Bataille 1
	S4-2	120 à 127		Cuivres, Bsns	Progression harmonique des forces obscures + Danger	Retour du méchant qui défait nos protagonistes
	S4-3	128 à 134		Cors	Danger	Défaite... se réveille pour bataille

	S4-4	135 à 139		Chœur, Saxophone soprano	Lumière	Vision du groupe Lumière - Prochain objectif
Scène 5						Péripétie 3. Évasion
	S5-1	140 à 146		Saxophone soprano	Motif VII	Préparation pour la bataille finale
	S5-2	147 à 156		Saxophone Soprano, Cuivres, Bsns	Bataille VII	Attaque 1
	S5-3	157 à 166		Saxophone Soprano, Cuivres, Bsns	Bataille VII, Objet	Attaque 2
	S5-4	167 à 178		Saxophone soprano		Narration 1 sur fond de bataille
	S5-5	179 à 191		Saxophone soprano, Cuivres, Bsns	Bataille VII, Plan des forces obscures	Attaque 3
	S5-6	192 à 204		Saxophone Soprano, Tuba		Narration 2 sur fond de bataille
	S5-7	205 à 227		Cuivres, Saxophone Soprano	Nuages Noirs, Motif VII, <i>Alliés</i>	Dénouement
Épilogue		228 à 238		Saxophone soprano	Motif VII, Progression harmonique des forces obscuras	Espace narrateur - Conclusion.

Tableau 17 – Épisode VII

5.7.4 Procédés narratifs significatifs

5.7.4.1 Prologue – Solo Narrateur I

Cet épisode débute avec un premier passage en solo du personnage du saxophone soprano, dans son rôle de narrateur. Les différents moments de narration musicale développent un même motif (**Motif VII**) sous différentes facettes, symbolisant son histoire. Ce motif, lent et mélodique, explore le registre aigu et suraigu du saxophone soprano, dans un rythme plutôt libre.

Fig. 5.7.1 – Épisode VII – m.1 à 8

De façon similaire à la scène 4 de *Épisode IV*, les différentes itérations du motif gardent un même contour mélodique, mais leurs notes varient selon la cellule harmonique utilisée (voir point 4.5), afin de démontrer l'évolution du récit.

Scène	Cellule harmonique
Prologue	[3-4]
S1-3	[3-3]
S2-3	[3-2]
Épilogue	Mélange

Tableau 18 – Cellule harmonique du *Motif VII*

5.7.4.2 Scène 1

De façon similaire au premier épisode, le prologue introduit la première scène en fondu enchaîné. Le motif **Forces obscures** est présenté par plusieurs pistes de guitares électriques, alors que plusieurs pistes de saxophones font entendre des oscillations de demi-tons. Le motif **Espoir**, qui sera repris à plusieurs reprises au cours de cet épisode, fait une première apparition de façon embryonnaire à la mesure 17. Ce motif peut être divisé en deux fragments, employant des cellules harmoniques différentes. Ces deux sections vont apparaître plusieurs fois dans cette première scène, assignées à différents instruments.

Un nouvel élément mélodique chromatique de 9 notes fait son apparition à S1-2 (fig. 5.7.2). Il s'agit d'un cantus firmus constitué de trois cellules mélodiques [0-3-4] séparées par une quinte juste. Ce cantus sera utilisé tout au long de cet épisode. Il apparaît dans cette scène au glockenspiel.



Fig. 5.7.2 – *Épisode VII* – m.26 à 29

Ce cantus firmus est jumelé à divers groupements de 17 croches pour créer des rythmes composés plus complexes. Inspiré par les concepts rythmiques présents dans la musique rock et jazz, plus particulièrement dans les styles progressifs (Rush, Dream Theater, Yes, etc.), il s'agit de subdiviser différentes métriques de façon irrégulière. Il est également possible de superposer

différents types de subdivisions, permettant différentes polyrythmies. Si l'on regroupe en différents temps un segment de 17 croches, l'on retrouve les sept possibilités suivantes (qui seront toutes utilisées au cours de cette pièce).

Divisions	Nombre de temps
3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 2	6
3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2	7
3 + 3 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2	7
3 + 3 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2	7
3 + 3 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2	7
3 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2	7
3 + 2 + 3 + 2 + 3 + 2 + 2	7

Tableau 19 – Subdivision de 17 croches

On peut retrouver une autre couche de ce procédé rythmique à différents endroits au cours de cette scène à la caisse claire, permettant d'évoquer le caractère militaire rapidement dans une scène musicale.

5.7.4.3 Scène 2

Cette scène reprend des fragments provenant des deux quatuors à cordes mentionnés précédemment. Les deux quatuors sont maintenant interprétés par des guitares et basses électriques. Cela permet d'évoquer des sonorités présentes dans l'épisode précédent. Étant la première pièce consciemment composée avec le cycle en vue, il s'agit d'un premier effort de collage et montage de différents motifs provenant de pièces précédentes. Plusieurs motifs et autres éléments narratifs ont été ajoutés à la texture des cordes pour situer ces extraits dans le récit.

Plusieurs techniques d'écriture utilisées pour *Épisode VIII* ont été reprises pour la composition des parties solistes du saxophone soprano. L'usage similaire de modes de jeux (trémolos larges, chanter en même temps de jouer, slaps, etc.), le collage de courtes cellules mélodiques ainsi que l'utilisation des registres extrêmes de l'instrument permettent de rapprocher les deux situations. À noter que l'usage de modes de jeu contemporains est

quasiment limité qu'aux instruments solistes dans le cycle (Tuba, Trompette, Saxophone soprano, Flûte).

5.7.4.4 Scène 3

La troisième scène de cet épisode permet de développer le motif **Espoir** en le répétant constamment en passant d'un instrument de la famille des saxophones à un autre. Le soliste double et ornemente ce motif. Nous pouvons également entendre le cantus firmus aux saxophones ténors et ensuite aux bassons. Chaque itération du motif est différente selon la subdivision de 17 croches utilisée (voir point 5.7.4.3).

Fig. 5.7.3 – Épisode VII – m. 70 à 75

Le motif **Espoir** est rapidement transformé en motif **Mort** pour amener la section suivante. Nous retrouvons encore une fois le cantus firmus, cette fois-ci aux basses et guitares électriques, sans distorsion. Quatre subdivisions sont superposées, et chaque ligne change de subdivisions à chaque reprise du cantus, permettant de créer une polyrythmie qui se renouvelle chaque fois. Le personnage soliste présente deux itérations du motif **Quête des forces obscures**, l'une inversée et la suivante dans sa forme originale. La section se conclut de façon inquiétante par une itération de l'en-tête du motif **Espoir** par les cuivres, mais cette fois-ci sur un intervalle de demi-ton, plutôt qu'un ton.

5.7.4.5 Scène 4

Un nouveau combat prend forme dans la quatrième scène. Alors que les différents saxophones tentent de s'échapper avec des traits de gammes ascendants¹¹², les cuivres martèlent des accords dans un rythme en 5/4 amenant vers l'itération la plus puissante du motif **Forces**

¹¹² Ces traits de gammes utilisent différents groupements de deux et trois croches, qui subdivise l'octave en deux parties égales, influençant ainsi les doubles-croches.

obscur, avec un ajout de percussions et de guitares et basses électriques. Plutôt que d'utiliser des accords soutenus, le rythme ternaire du motif **Danger** est utilisé ici.

La section S4-3 est amenée par un fondu enchaîné qui illustre que les forces obscures s'éloignent progressivement, laissant plutôt apparaître un accord de quarts justes tenu au synthétiseur, le même timbre que pour le motif **Lumière** de l'Épisode I. Ce motif se fait également entendre ici, un peu déformé, laissant planer l'adhésion prochaine du saxophone au groupe de la Lumière.

5.7.4.6 Scène 5

Cette scène est une adaptation d'une grande partie du quatuor à cordes 557, fortement inspiré par l'arrangement présenté au point 5.7.2. Plusieurs motifs et figures issus de *Épisode VI* ont également été adaptés dans cette pièce, afin d'unifier davantage les deux œuvres. À noter que le motif principal de ce combat (**Bataille VII**) est composé de cinq notes qui suivent le même contour mélodique que le motif **Quête des forces obscures**. Il n'a toutefois pas été modifié, ne cherchant pas à reproduire exactement le motif.

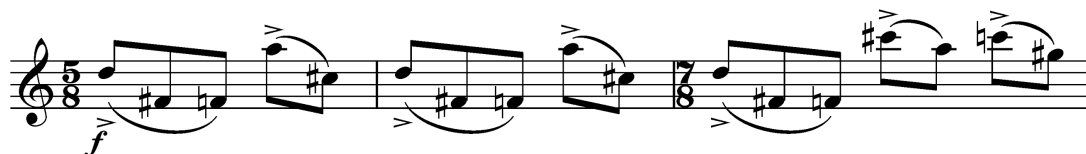


Fig. 5.7.4 – Épisode VII – Motif **Bataille VII**

Alors que la version concert de la scène S5-6 présentait une alternance d'instruments qui s'échangeaient la ligne mélodique, cette nouvelle version met en scène un nouveau dialogue exclusivement entre le saxophone soprano et le tuba.

5.8 Épisode VIII

Dernière pièce issue de la maîtrise à être intégrée dans le cycle, elle fut la première composée en mars 2011. Autrefois pour flûte solo et électronique, la partie soliste est maintenant accompagnée de différentes pistes de guitares et de basses électriques avec *E-Bow*, en plus des pistes de synthétiseurs de la version originale. Il s'agit également de la pièce ayant eu le moins de modifications afin d'être adaptée pour le cycle¹¹³.

5.8.1 Apport à l'univers fictif

Cette pièce met en musique un conflit psychologique du personnage de la flûte, avoir s'être montrée absente du cycle depuis la dernière scène de *Épisode III*. L'on retrouve une opposition très contrastée entre des périodes d'accalmie et de stress intenses. C'est alors qu'on la retrouve dans le lieu **Noir**, dans une mise en son très intime où l'on suit seulement ce personnage et ses états d'âme. Le motif **Mort** survient à plusieurs reprises au cours de l'épisode, et plus particulièrement dans la scène finale qui consiste en une version longue du motif.

5.8.2 Travail en studio

La principale différence entre cette version de la pièce et la précédente consiste en l'accompagnement de la flûte (qui est maintenant traitée avec une longue réverbération et plusieurs délais). La trame de synthétiseur est toujours présente, mais de nouvelles pistes de guitares et de basses électriques ont été ajoutées, provenant d'improvisations non-utilisées lors de la composition de *Épisode II*. Cet ajout a été fait dans l'objectif de relier cette pièce avec les autres œuvres du cycle.

¹¹³ Étant pratiquement identique à la composition originale, cette pièce a été très peu analysée dans ce texte.

5.9 Épisode IX

Épisode IX introduit le troisième et dernier arc narratif du cycle. Il s'agit d'une mise en commun des différents éléments, un point de rencontre entre ceux-ci. On retrouve à l'intérieur de cette pièce une structure en parallèle, où l'on suit le groupe des Lumières et les Forces obscures en alternance. Alors que cela se déroulait depuis le début du cycle entre plusieurs pièces, cette alternance se déroule maintenant à l'intérieur d'une même pièce, pour fusionner dans les deux prochains épisodes.

Cet épisode a été composé dans le cadre d'un atelier-lecture organisé par la Faculté de musique et l'Orchestre Symphonique de Montréal, sous la direction d'Adam Johnson le 13 avril 2017. Bien que cette version concert ait été enregistrée, la version présentée dans cette thèse a été considérablement modifiée sur le plan de l'orchestration.

5.9.1 Apport à l'univers fictif

Le personnage du saxophone soprano se joint au groupe des Lumières (clarinette basse, trompette et cor). Les Forces obscures font irruption et les confrontent. Ils doivent donc quitter le lieu **Vert** pour trouver un nouvel espace, et se préparer à la confrontation.

Le groupe des Lumières choisissent un nouveau lieu, **Violet**, où ils font la rencontre du personnage Hautbois, qui a son propre motif d'affiliation, **Renfort**. Ces nouveaux éléments vont avoir un rôle important pour ce troisième arc narratif.

5.9.2 Travail en studio

Le nouveau lieu **Violet**, pour la quatrième scène de cette pièce plus particulièrement, a nécessité un travail différent pour la version studio. Alors que les traitements jusqu'à présent étaient plutôt de l'ordre du mixage (égalisation, panoramisation, technique d'enregistrement, compression, etc.), les techniques utilisées ici vont altérer les instruments de plusieurs façons. Cherchant à évoquer un délire psychotique des personnages, certains effets de *chorus*, de *flanging* ou *d'harmonizer* ont été ajoutés aux pistes enregistrées. Le résultat désiré se devait d'être surnaturel, sans pour autant ajouter de nouveaux instruments.

5.9.3 Forme globale

Sections		Mesures	Lieux	Personnages	Motifs	Autre
I - Scène 1			Vert			
	S1-1	1 à 16		Trompette, Cor, Clarinette basse	Mort, Menace	Funérailles et hommage de la flûte
	S1-2	17 à 23		Sax.Sop, Cl.b, Cor, Tpt,	Motif VII, Lumière	Appel à l'aide
	S1-3	24 à 47		Sax.Sop, Cl.b, Tpt.	Combat, Bataille VII, Invasion, Extraits VII, Mort, Espoir	
Scène 2			Noir			Méchant
	S2-1	48 à 53		Cuivres	Forces obscures, Ancien	Plan de mise en situation du nouveau repère.
	S2-2	54 à 61		Tuba, Cors, Cuivres	Objet magique, Quête des forces obscures, Danger, Forces obscures	Regroupement des forces. Discours du tuba. Arrivée des rouges
	S2-3	62 à 69		Bsns, Euph.	Éclaireurs, Forces obscures	Réaction des troupes. Préparation
Scène 3			Voyage			Lumière
	S3-1	70 à 73		Bsns	Éclaireurs	Transition
	S3-2	74 à 91		Cors, Tpt, Sax.Sop. Cl.b	Lumière, Espoir	Voyage vers Violet
II - Scène 4			Violet			Lumière
	S4-1	92 à 99			Lumière	Establishing Shot Violet - Temps ralenti, périodique, statique
	S4-2	100 à 103		Hautbois	Renfort	
	S4-3	104 à 111		Hautbois, Cl. b, Timb.		Premiers déplacements sur la surface
	S4-4	112 à 126		Htb, Cl. b, Sax Sop, Tpt, Cor, Timb.		Réaction du lieu à cette « invasion ». Danger par la planète. Éléments précédents qui s'activent.
	S4-5	127 à 136		Htb, Cl. b, Sax Sop, Tpt, Cor, Timb.		Activation 2. Nous venons en ami.

	S4-6	137 à 141		Htb, Cl.b, Sax Sop. Tpt. Cor	Renfort	Réussite. Retour à la stabilité. Pulsation plus régulière.
Scène 5						Méchant
	S5-1	142 à 148		Cuivres, Tbn, Euph, Saxophones	Forces obscures, Quête des forces obscures	Marche (les 2 groupes)
	S5-2	149 à 164		Piccolo, Bsns, Cuivres	Éclaireurs, Objet magique	Affirmation des Éclaireurs
	S5-3	165 à 171		Timbales	Ancien	Arme secrète des Anciens

Tableau 20 – Épisode IX

5.9.4 Procédés narratifs significatifs

5.9.4.1 Scène 1

Cette scène doit être enchaînée directement avec l'épisode précédent. Alors que celui-ci se terminait sur un *Sib* dans le suraigu de la flûte, *Épisode IX* débute avec ce même *Sib* au synthétiseur dans l'optique de créer un fondu enchaîné entre les deux œuvres. Autre élément d'unification, le motif **Mort**, qui était développé tout au long de la dernière scène de *Épisode VIII*, sert de matériau mélodique principal pour toute la trame du synthétiseur, cette fois-ci en polyphonie. La reprise de ce matériau sert à illustrer que la mort apparente de la flûte dans l'épisode précédent a été honorée par le reste du groupe des Lumières, absente depuis *Épisode III*.

Cette scène est interrompue par l'arrivée soudaine du saxophone soprano, qui se joint au groupe de la Lumière en résumant ses interventions dans *Épisode VII*, entrecoupé d'extraits du motif **Lumière** par la clarinette basse, la trompette et le cor.

Fig. 5.9.1 – Épisode IX – m. 17 à 20

L'histoire est racontée plus en détail avec des retours en arrière issus des épisodes précédents. Il s'agit de la première fois où ce genre de montage alterné fait son apparition dans le cycle. Le cantus firmus chromatique de *Épisode VII* est repris sous forme polyphonique au synthétiseur, alors que des enregistrements de fragments de *Épisode VI* et *Épisode VII* sont repris sous forme de montage. Il s'agit d'une façon d'illustrer le récit précédent, sous une forme différente.



Fig. 5.9.2 – *Épisode IX* - Polyphonie inspirée du cantus firmus chromatique

S'inspirant des méthodes utilisées au cinéma, les scènes se déroulant dans le passé ont été égalisées afin de simuler un vieil appareil radio.

La scène se conclut par un énoncé du motif **Espoir** par le groupe des alliés avec le saxophone soprano, marquant ainsi leur association.

Mesures	Provenance des matériaux
24 à 26	Figures de combat dans <i>Épisode VI</i>
27 à 31	<i>Épisode VII</i> - S5-5
32 à 34	Figures de combat dans <i>Épisode VI</i> , Motif d'Invasion dans <i>Épisode VII</i>
35 à 38	<i>Épisode VII</i> - m.206-207 et m.167 à 170
39 à 42	Version douce de la section S4-1
43 et 45	En-tête de Bataille VII et <i>Cluster Mort</i> de <i>Épisode VI</i>
46	Descente de cuivres m. 119 (<i>Épisode VII</i>)

Tableau 21 – *Épisode IX* - Provenance des matériaux du retour en arrière

5.9.4.2 Scène 2

La deuxième scène se déroule de nouveau dans le lieu **Noir**, alors qu'ils se préparent à une confrontation future avec le groupe des **Lumières**. Afin de marquer clairement la différence de personnages et de lieu avec la scène précédente, la version studio de l'œuvre présente dans cette scène que de nouveaux instruments, que l'on ne retrouvait pas ou peu dans les scènes

précédentes. La scène débute par un énoncé du motif **Forces obscures** aux cuivres de façon très rythmique, reprenant l'articulation irrégulière de l'accord du lieu **Jaune** des saxophones de *Épisode VI*, démontrant ainsi encore une fois que les envahisseurs se sont approprié des propriétés des personnages dominés.

Les guitares et basses électriques s'activent encore une fois dans cette scène alors qu'ils reprennent les ostinatos mécaniques sur le motif **Objet magique** que l'on retrouvait à la fin de *Épisode II* et au début de *Épisode IV*. On entend l'un à la suite de l'autre les motifs **Quête des forces obscures** et **Éclaireurs**, cherchant à démontrer leur association de nouveau.

5.9.4.3 Scène 3

Cette courte scène sert à illustrer le voyage que les protagonistes ont fait pour changer de lieu. Reprenant les mêmes procédés que la scène 3 de *Épisode VII*, l'on peut entendre plusieurs énoncés du motif **Espoir**, échangés par la clarinette basse, le saxophone soprano, le cor et la trompette, doublé par une harpe. Le marimba et les roto-toms doublent également cette ligne, en ajoutant plusieurs notes entre celles du motif. Ces énoncés sont accompagnés d'un passage homophonique aux cors, qui reprennent en ordre inverse le motif **Lumière**, terminant ainsi sur le premier accord, composé de quarts justes, le plus reconnaissable du motif.



Fig. 5.9.3 – *Épisode IX – Progression harmonique des cors S3-1*

5.9.4.4 Scène 4

Cette scène introduit un nouveau lieu étrange (**Violet**). Ce lieu, inconnu des protagonistes, est d'abord présenté avec des instruments et des procédés d'écriture uniques au cycle. Alors que **Vert** présentait des instruments de percussion faits en bois (et donc des sonorités plutôt sèches), **Violet** utilise des instruments faits en métal ou en verre, avec un profil mélodique plus défini. L'on retrouve par exemple des *Wind Chimes*, des crotales, un gong (avec *Superball*), un *waterphone* et plusieurs flûtes à coulisses. De plus, ces instruments ont été traités électroniquement pour introduire une variation de hauteur artificielle. Tout est mouvant et suit des profils en forme d'onde (qui n'est pas sans rappeler certains gestes du lieu **Noir**). Ces gestes périodiques s'appliquent à la hauteur, au volume ainsi qu'à la panoramisation de chaque

instrument. Puisque cela consiste en beaucoup d'éléments en même temps, le plan de situation de ce lieu est plus long.

Une autre particularité de **Violet** est l'utilisation d'un accord à registre fixe, où l'on retrouve aux extrémités du champ harmonique deux hauteurs, soit le *Fa* dans le grave et le *Mib* à l'aigu, laissant entendre un environnement sonore très harmonique. La plupart des instruments ont été accordés selon le spectre harmonique de *Fa* et les profils mélodiques des lignes tiennent ces deux notes comme les extrêmes de leurs gestes. Par exemple, les timbales alternent entre un *Fa* grave et un *Mib* aigu. Les cors font entendre une oscillation similaire également, alors que la harpe joue un glissando entre ces deux extrêmes.

Le personnage du hautbois est également introduit dans cette scène. Cet instrument, que l'on n'avait pas entendu précédemment dans le cycle, crée un effet de nouveauté et fait entendre un chant (motif **Renfort**) dans un registre très large, passant du *Fa* grave au *Mib* aigu.

À la scène S4-4, des guitares électriques dont les cordes sont étouffées par la paume présentent des gestes en forme d'onde, qui se transforment progressivement de l'onde carrée (Alternance entre deux états extrêmes, soit *Fa* et *Mib* dans cet exemple) vers une onde en dent de scie. Ce procédé s'opère entre les mesures 112 et 126. Pour se faire, d'anciennes esquisses faites au début du doctorat ont été utilisées, où les résultats de processus assistés par ordinateur ont aidé à créer cette transition¹¹⁴.

The image shows a musical score for two instruments: Gtr. 1 (Guitar 1) and Basse 1 (Bass 1). The score is divided into two systems, each with two staves. The first system covers measures 112 to 114, and the second system covers measures 115 to 117. The music is in 2/4 time and marked *mp*. The guitar part (Gtr. 1) starts with a square wave pattern of eighth notes, which then transitions into a sawtooth pattern. The bass part (Basse 1) features a steady eighth-note accompaniment with various rhythmic groupings, including triplets and quintuplets.

Fig. 5.9.4 - Épisode IX – m. 112 à 117

¹¹⁴ Ces esquisses ont été faites avec le logiciel de programmation musicale *Reaktor*, de Native Instruments, où un oscillateur pouvant faire entendre plusieurs formes d'ondes a été programmé, et leur transformation progressive de l'une à l'autre. En utilisant un quantificateur, des valeurs concrètes selon le rythme désiré ont pu être extraites.

Ce nouvel environnement cherche à provoquer chez le groupe des Lumières des hallucinations (illustré par des *harmonizers*, des délais, ainsi que l'apparition de certaines imitations d'instruments par des échantillonneurs). Ces derniers finissent par s'y accoutumer et accompagnent sous forme d'accords un nouvel énoncé du motif **Renfort** au hautbois. Afin de marquer une ellipse temporelle entre cette scène et la suivante, celle-ci se conclut par un fondu sortant et un court silence.

5.9.4.5 Scène 5

Suite de la scène 2, la cinquième scène reprend les mêmes éléments que cette dernière, mais magnifiée dans son ampleur. Alors que le motif **Forces obscures** est évoqué par toutes les guitares, les euphoniums et les trombones font entendre une série de quatre variations du motif **Quête des forces obscures**. Par la suite, le motif **Éclaireurs** est présent en deux strates distinctes : la caisse claire et les guitares font entendre le rythme du motif alors que le tuba, le piccolo et les bassons présentent le motif deux fois plus lentement. Cette ligne prendra de l'ampleur tout au long de cette section, par l'ajout progressif des autres cuivres. Il s'agit d'une montée en puissance servant à motiver les troupes pour la pièce suivante. Une batterie de percussions apparaît par la suite, alors que les timbales font entendre le motif **Ancien**.

5.10 Épisode X

Composée dans le cadre du concours de composition de l'Orchestre de l'Université de Montréal et créée devant public le 4 novembre 2017, cette œuvre est la deuxième partie d'un triptyque à l'intérieur du cycle (Episode IX, X et XI). Elle raconte la confrontation entre les Forces obscures et le groupe de la Lumière. Il s'agit de la première pièce où ces deux groupes interagissent.

L'on retrouve également la première confrontation véritable entre le saxophone soprano et le tuba. Le travail de collage de différents motifs musicaux, amorcé au dernier épisode, s'amplifie ici, en allant piger certaines idées dans les épisodes précédents.

5.10.1 Apport à l'univers fictif

Cette pièce introduit peu de nouveaux éléments, cherchant plutôt à développer les motifs déjà existants et les présenter dans un nouveau contexte.

5.10.2 Travail en studio

Puisque la musique est déjà très chargée, peu de procédés d'écriture nouveaux ont été introduits. La panoramisation des deux groupes selon la convention cinématographique (gauche pour les protagonistes et droite pour les antagonistes) est préservée.

5.10.3 Tableau-résumé de la forme

Sections		Mesures	Lieux	Personnages	Motifs	Autre
Intro		1 à 11		Tuba, Tpt, Cors	Espoir, Quête des forces obscures, Mort, Motif VII,	Retour en arrière. Origine du tuba.
Scène 1			Violet			
	S1-1	12 à 22		Cuivres, Bois	Quête des forces obscures, Lumière	Retour temps présent. Confrontation entre les 2 groupes.
	S1-2	23 à 31		Cuivres, Bois	Éclaireur, Ancien	Scène 1
	S1-3	32 à 38		Cuivres, Bois	Espoir, Quête des forces obscures	Scène 2
	S1-4	39 à 42		Cuivres, Bois	Lumière, Quête des forces obscures	Scène 3

	S1-5	43 à 51		Cuivres, Bois	Objet magique, Motif I, Motif III, Motif V, Renfort, Combat, Menace, Extraits d'autres pièces	Scène 1
	S1-6	52 à 58		Cuivres, Bois	Quête des forces obscures, Lumière	Scène 3
	S1-7	59 à 65		Cuivres, Bois, Tuba	Quête des forces obscures	Arrivée en force du tuba
	S1-8	66 à 74		Cuivres, Bois	Espoir, Lumière	Scène 2. Message d'espoir aux bois.
Scène 2						
	S2-1	75 à 78	Voyage	Bois, Cors	Espoir	Le message continue de circuler.
	S2-2	79 à 83	Argent	Cuivres, Bois	Espoir, Extrait IV	Épisode V
	S2-3	84 à 90	Jaune	Cuivres, Saxophones	Espoir, Extraits VI	Épisode VI
	S2-4	91 à 95	Jaune	Bsns, Tbns, Saxophones, Flutes	Bataille VII, Accord objet, Espoir	Épisode VII
	S2-5	96 à 99		Flûte, Htb, Saxophones, Euph.	Forces obscures, Bataille VII, Espoir	Réveil de la flûte captive
Scène 3			Violet			
	S3-1	100 à 104		Cors, Tbns, Tuba	Quête des forces obscures	Scène 2. Les cuivres ont le dessus
	S3-2	105 à 113		Bois, Cuivres	Éclaireurs, Lumière	Scène 1
	S3-3	114 à 122		Bois, Cuivres	Quête des forces obscures, Lumière	Scène 3. Climax du combat. Le saxophone quitte le groupe pour la scène suivante.
Scène 4			Noir			
	S4-1	123 à 128				Plan de situation
	S4-2	129 à 151		Sax.Sop, Tuba	Nuages Noirs, Espoir, Quête des forces obscures, Objet Magique, Forces obscures, Mort	Début du combat entre saxophone et tuba
Scène 5			Vert			
	S5-1	152 à 161		Flûte, Cuivres, Bois, Cl. b.	Espoir, Mort	Retour Scène 1
	S5-2	162 à 165		Clarinette basse	Mort	Scène hollywoodienne au ralenti

	S5-3	166 à 170		Clarinette basse, trombones	Mort, Lumière	Mort lente de la clarinette.
	S5-4	171 à 175		Clarinette basse, Cors	Mort	

Tableau 22 – *Épisode X*

5.10.4 Procédés narratifs significatifs

5.10.4.1 Introduction

Épisode X débute par un court retour en arrière. Les analepses des pièces précédentes ont résumé des événements déjà présentés, alors que celle-ci introduit plutôt une nouvelle scène, dont l'action se déroule avant les événements du cycle. La même technique de traitement de son, telle qu'expliqué au point 4.4, est reprise, en plus de l'ajout d'un son d'horloge répété sur quatre voix dont le temps de délai diminue d'une double-croche à chaque mesure.

Fig. 5.10.1 – *Épisode X – Horloges*

Le tuba est le personnage principal de cette courte scène. Son intervention consiste en la juxtaposition de deux motifs contraires, soit le motif **Espoir**, suivi immédiatement du motif **Quête des forces obscures**. Ce rapprochement est possible du fait que ces deux motifs débutent de façon similaire, avec un intervalle de seconde majeure descendante (bien qu'octaviée dans cette version).

Fig. 5.10.2 – *Épisode X – m.3 à 8 (Tuba)*

Le changement entre les deux motifs est accentué par un changement timbral (Tuba en *Fa* pour le premier alors que le second motif est interprété par un Tuba en *Do*). Ce deuxième énoncé

est en plus doublé par un synthétiseur (le même que dans *Épisode II*). Cela cherche à représenter un changement d'affiliation pour le tuba.

5.10.4.2 Scène 1

La première scène de cette pièce est plutôt chargée d'éléments récurrents. Il s'agit de la première rencontre entre le groupe **Lumière** et les **Forces obscures**. Cette confrontation est illustrée par un échange d'accords staccatos évoquant leurs motifs respectifs. L'accord entendu par les forces obscures est une verticalisation du motif **Quête des forces obscures**, construit sur *Fa*.



Fig. 5.10.3 – Accord Forces Obscures

Le groupe de la lumière, quant à lui, présente le motif **Lumière**, mais dans une conduite des voix plus conjointe, effaçant ainsi les différentes mélodies pour ne conserver que les harmonies, symbolisant ainsi l'union des divers protagonistes. Cette alternance de cris de guerre suit un ostinato rythmique qui sera présent sous différentes formes tout au long de cette pièce. Il s'agit d'un ostinato sur 36 croches. Cette alternance de groupe se conclut sur une deuxième intervention des Forces obscures, symbolisant qu'ils ont l'avantage dans ce conflit.



Fig. 5.10.4 – Épisode X – Ostinato rythmique (forme originale)

Le reste de la scène est composé de divers agencements de motifs préexistants, entrecoupés de ces alternances d'accords secs. L'objectif de cette scène est d'évoquer un combat qui se dessinait depuis un certain moment en mettant dans l'arène tous les éléments du cycle. Ce combat se déroule dans le lieu de l'épisode précédent, **Violet**, symbolisé par le retour d'éléments caractéristiques de ce lieu (présence du hautbois, registre compris entre *Fa* et *Mi \flat* , oscillations entre ces deux notes, etc.). La scène se conclut par la première partie du motif **Espoir** au saxophone soprano et à la clarinette basse qui se répète constamment en montant d'un demi-ton à chaque répétition dans un crescendo, simulant un effet Doppler.



Fig. 5.10.5 – *Épisode X* – m.72 à 74

5.10.4.3 Scène 2

Cette scène fait allusion aux différents lieux vus jusqu'à présent, avec l'ostinato du motif **Espoir** qui se transpose vers le bas en arrière-plan, poursuivant l'effet Doppler amorcé précédemment. La harpe récupère l'ostinato et le poursuit tout au long de la scène, en gardant les mêmes hauteurs, mais en octaviant différemment chaque itération. Le tableau suivant présente les divers lieux revisités brièvement.

Mesures	Lieu visité	Première apparition
79 à 83	Bleu	<i>Épisode IV</i>
84 à 90	Jaune	<i>Épisode VI</i>
91 à 95	Jaune	<i>Épisode VII</i>
96 à 99	Noir	<i>Épisode II</i>

Tableau 23 – *Épisode X* – Lieux visités

Ce dernier lieu permet d'entendre le retour du personnage de la flûte, que l'on croyait disparu à la fin de *Épisode VIII*.

5.10.4.4 Scène 3

Nous revenons au combat principal, signalé par le retour de l'ostinato¹¹⁵, aux guitares électriques cette fois, alors que le tuba et les cors font entendre les notes du motif **Quête des forces obscures** dans un rythme et une octaviation différents.



Fig. 5.10.6 – *Épisode X* – m. 100 à 104

À partir de la mesure 118, le saxophone soprano se détache du groupe principal pour aller dans un autre lieu affronter le tuba.

¹¹⁵ Il s'agit en fait de l'ostinato complémentaire du premier, c'est-à-dire en inversant notes et silences.



5.10.4.5 Scène 4

Après un changement de tempo plutôt brusque, l'on se retrouve à nouveau dans le lieu **Noir**, signalé par la présence des guitares électriques jouées avec un *E-Bow*. La première confrontation entre ces deux adversaires se présente sous la forme d'un frottement en quart de ton sur des notes tenues.

The image shows a musical score for Saxophone (Sax. Sop.) and Tuba. The Saxophone part is in the treble clef and the Tuba part is in the bass clef. Both parts feature a long, sustained note with a dynamic range from *ppp* to *mp* and back to *ppp*. The Saxophone part is marked with *non-vib.* at the beginning and end, and *molto vib.* in the middle. The Tuba part is also marked with *non-vib.* at the beginning and end, and *molto vib.* in the middle. The notes are connected by a slur, indicating a continuous sound.

Fig. 5.10.7 – Épisode X – m.131 à 133

Au lieu d'un simple accord tenu aux guitares, celles-ci glissent progressivement pour faire entendre plusieurs accords, servant à commenter l'issue du combat entre le saxophone et le tuba. À la mesure 134, après une première friction entre les deux adversaires, les guitares font entendre une verticalisation du motif **Espoir**. Lors de la deuxième friction, cet accord glisse vers un nouvel accord, cette fois-ci issu du motif **Quête des forces obscures**.

The image shows a musical score for three guitar parts: Gtrs I-II, Gtrs III-IV, and Gtrs V-VI. The parts are in the treble clef. The score shows a progression of chords and glissandos over six measures. The chords are marked with a 'B' symbol, indicating a specific harmonic structure. The glissandos are indicated by curved lines connecting the notes of the chords.

Fig. 5.10.8 – Épisode X – m.134 à 139

5.10.4.6 Scène 5

En alternance avec cette scène, le combat principal revient, mais de façon très épurée, alors que deux clarinettes énoncent la première partie du motif **Espoir** sous différentes métriques, accompagnées seulement par des percussions et des guitares électriques.

En contraste avec cela, tout l'ensemble instrumental fait entendre de gros accords en *clusters*, représentant la Mort, alors que la clarinette basse joue une ligne chromatique descendante. Celle-ci poursuit son discours par une série de saut de septième majeure ascendante, issue du motif **Mort**, alors qu'elle est accompagnée par des glissandi de harpe et une guitare en trémolo. Symbolisant le départ vers la mort de la clarinette basse, celle-ci est doublée faiblement par une clarinette à l'octave supérieure, telle une aura qui se manifesterait. La doublure sera progressivement de plus en plus forte, symbolisant le passage vers l'au-delà. Ce motif laisse place à une ligne chromatique irrégulière descendante jusqu'au registre grave de la clarinette basse, alors que celle-ci est accompagnée par des trombones (sans sourdine cette fois) qui font entendre une nouvelle harmonisation sous forme d'accords principalement mineurs du motif **Lumière**.

Fig. 5.10.9 – Épisode X – Choral de Cuivres

Cette pièce se conclut par un énoncé clair du motif **Mort** par la clarinette basse, toujours doublée, mais cette fois de façon plus présente, par une clarinette à l'octave supérieure.

5.11 Épisode XI

Épisode XI est l'aboutissement de toutes les œuvres précédentes et vient conclure le cycle (ainsi que le troisième arc narratif). Reprenant exactement où la pièce précédente s'est arrêtée, elle continue les intrigues débutées dans les pièces précédentes. L'on retrouve en premier plan le véritable duel entre le saxophone soprano et le tuba, en plus de poursuivre les combats entre le groupe de la Lumière et les Forces obscures.

5.11.1 Apport à l'univers fictif

Puisque cette pièce est la dernière du cycle, l'idée était de conclure plutôt que d'introduire de nouveaux éléments. Comme il a été discuté au chapitre 2, cette pièce doit conclure les deux niveaux d'intrigue du cycle, autant celle de l'œuvre que celle du cycle. Il est tout de même possible d'introduire de nouveaux éléments pour annoncer une expansion du cycle (introduction de nouveaux personnages ou éléments à la toute fin, même si l'intrigue principale est complétée). Dans cet épisode, on retrouve au début le cor anglais, instrument qui n'était pas présent dans le cycle.

5.11.2 Travail en studio

Cet épisode a été composé directement pour le studio. Cela a permis de travailler directement avec les outils numériques, permettant divers procédés de composition qui n'étaient pas possible d'utiliser dans les œuvres précédentes.

Deux procédés ont été utilisés principalement. Le premier consiste en des changements brusques et rapides de tempi. Plusieurs sections de l'œuvre changent de tempo à chaque mesure, qui ne suivent pas de ratios simples. Ce procédé demanderait un travail beaucoup trop complexe à réaliser avec un vrai orchestre, alors que l'enregistrement mesure par mesure rend le tout beaucoup plus facile pour les interprètes, avec une précision inégalée.

Le deuxième procédé de cette pièce est la réutilisation d'extraits sonores des œuvres antérieures : plutôt que de tout réenregistrer, le travail en studio permet de reprendre intégralement un fichier sonore enregistré pour une œuvre précédente. Ces fichiers peuvent provenir d'enregistrements d'instruments individuels, ou bien d'une exportation d'une

combinaison d'instruments. La reprise à l'identique de fichiers sonores permet de créer des relations temporelles encore plus directes, comme cela a été le cas dans *Épisode V*. Certains enregistrements des pièces en concert ainsi que d'anciennes œuvres ont également été ajoutés à la composition.

5.11.3 Forme globale

Sections		Mesures	Lieux	Personnages	Motifs	Autre
Intro		1 à 32		Clarinette, Cor anglais	Mort	Funérailles Clarinette basse
Scène 1			Noir			
	S1-1	33 à 51		Tuba, Piccolo, Sax Alto, Ténor, Soprano	Quête des forces obscures, Objet magique	Suite de la scène 4 de l'Épisode X
	S1-2	52 à 55			Éclaireur	
Scène 2			Violet			Retour combat Scène 2 (Episode X)
	S2-1	56 à 60		Tpt, Cor, Tbns		Combat 1
	S2-2	61 à 64		Lumière, Cuivres	Lumière, Forces Obscures	Combat 2
	S2-3	65 à 68		Lumière, Forces Obscures	Lumière, Forces Obscures	
	S2-4	69 à 77		Htb, Cor, Tpt, Choeur	Lumière, Renfort,	La cavalerie arrive
	S2-5	78 à 89		Htb, Bsns, Cor, Tpt		Combat 3
	S2-6	90 à 94		Lumière, Cuivres		
Scène 3			Noir			
	S3-1	95 à 108		Flûte, Sax Soprano, Tuba	<i>Espoir</i> , Combat	Duel reprend
	S3-2	109 à 113		Flûte, Tuba	Mort, <i>Espoir</i> , Quête des forces obscures	La flûte tente de se libérer
	S3-3	114 à 132		Flûte, Timbales	Ancien, Forces obscures, Menace, <i>Espoir</i>	Libération
	S3-4	133 à 136		Tuba, Timbales		
Scène 4			Noir			
	S4-1	137 à 152		Timbales	Ancien, Quête des forces obscures	Machine de guerre en marche
	S4-2	153 à 164		Tuba, Timbales, Sax Soprano	Objet magique, Quête des forces obscures	Dernier duel entre Tuba et saxophone soprano

	S4-3	165 à 176		Tuba, Timbales, Sax Soprano	Objet magique, Quête des forces obscures	
Scène 5			Noir			
	S5-1	177 à 191		Flûte, Sax soprano, Tuba, Lumière, Cuivres	Menace, Forces obscures, lumière, Espoir	Climax du combat
Epilogue						Retour au calme
	E-1	192 à 195	Argent	Flûte, Sax soprano, Cor, Trompette	Espoir	
	E-2	196 à 200	Blanc	Chœur	Lumière	

Tableau 24 – Épisode XI

5.11.4 Procédés narratifs significatifs

5.11.4.1 Introduction

L'introduction met en scène certains instruments disparus dans le cycle, tels que des saxophones, et introduit dans le même contexte le cor anglais, instrument que l'on n'avait pas encore entendu. L'inclusion d'un nouvel instrument dans une seule scène du cycle crée un mystère qui ouvre la porte à de nouvelles histoires dans le cycle.

Le tempo accélère tout au long de cette scène, symbolisant le départ de la clarinette basse vers le lieu Blanc. Elle reprend le trait chromatique descendant amorcé lors de la cinquième scène de l'épisode précédent, accompagné par divers instruments.



Fig. 5.11.1 – Épisode XI – Descente chromatique

5.11.4.2 Scène 1

Cette descente frénétique atterrit sur une pédale de *Si* grave aux bassons et à la basse électrique, nous ramenant dans le lieu **Noir**, où se déroule le duel entre le tuba et le saxophone soprano. Plusieurs éléments musicaux des épisodes précédents sont présentés de nouveau de manière à suggérer la poursuite du récit. Trois saxophones font leur apparition en arrière-plan, faisant entendre de façon répétée un trait descendant microtonal (fig. 5.11.2). L'utilisation de

quarts de ton est plutôt limitée dans le cycle et cherche à illustrer une distorsion de ces personnages, qui sont capturés depuis *Épisode VI*.



Fig. 5.11.2 – *Épisode XI* – Trait microtonal descendant

La flûte, que l'on n'avait pas entendue depuis *Épisode VIII*, réapparaît subtilement en arrière-plan, sur une note tenue, pour devenir de plus en plus présent.

5.11.4.3 Scène 2

Cette scène a été insérée pour démontrer que le combat entre le groupe de la Lumière et les forces obscures amorcé à l'épisode précédent se poursuit encore. L'ostinato rythmique, les affrontements d'accords staccato ainsi que l'oscillation entre *Fa* et *Mib* sont repris. Cette scène illustre l'arrivée des renforts et le retour du balancier dans leur combat.

Gardant un contour mélodique similaire, la mélodie énoncée ici est un mélange entre plusieurs éléments thématiques. Le rythme est repris de façon identique au motif **Renfort**, présenté dans *Épisode IX*, alors que la mélodie reprend certaines cellules issues des motifs **Lumière**, **Quête des forces obscures** ainsi qu'**Espoir**. Afin d'ajouter un poids supplémentaire à cette scène, le chœur synthétique, qui apparaît de temps à autre depuis le début du cycle, fait sonner de nouveau le motif d'affiliation **Lumière**, cette fois-ci dans une nuance forte.



Fig. 5.11.3 – *Épisode XI* – Variation du motif **Renfort**

5.11.4.4 Scène 3

Cette scène présente deux événements simultanément. Alors que le duel se poursuit entre le saxophone soprano et le tuba, l'on assiste à un réveil progressif de la flûte, qui cherche à s'évader. Adoptant le point de vue de celle-ci, il y a un déséquilibre entre le niveau de la flûte, qui est plutôt fort et rapproché, alors que le duel entre le tuba et le saxophone se trouve en arrière-plan, dans un niveau faible malgré leur nuance forte (effet de distance).

Le discours de la flûte dans cette pièce provient d'une miniature pour piccolo composé lors d'un stage de composition à Orford en 2014, alors que le cycle commençait à prendre forme. La deuxième partie du motif **Espoir** est répétée alors que le flûtiste chante un *Ré* qui varie d'octave, créant ainsi une multitude d'artefacts dans le timbre de la flûte.



Fig. 5.11.4 – Épisode XI – Motif **Espoir** (flûte)

Le tuba, dans S3-2, réagit à la présence de la flûte, et énonce sur plusieurs mesures le motif **Mort** de façon sarcastique, reprenant un passage similaire dans *Épisode VIII*.

5.11.4.5 Scène 4

La quatrième scène est le dernier passage concertant du cycle. Après plusieurs pièces dédiées aux principaux protagonistes, cette section met en lumière les timbales, personnage mystérieux qui apparaît à l'occasion. Le discours de celles-ci est principalement basé sur le motif Ancien, qui est développé rythmiquement de façon très complexe, avec plusieurs modulations métriques.



Fig. 5.11.5 – Épisode XI – Variations rythmiques du motif Ancien

La section S4-2 reprend intégralement le trait de trompette de la cinquième scène de *Épisode V*, mais cette fois-ci au tuba, alors que les timbales jouent un trait virtuose construit sur la progression harmonique du motif **Lumière**. Ce passage serait impossible à jouer en concert vu la rapidité des changements de hauteurs nécessaires. Cependant, l'utilisation d'échantillons de

timbales permet d'avoir accès à l'entièreté du registre de l'instrument, ce qui rend ce trait aisé à produire.

L'on retrouve le procédé contraire de l'*Épisode V*. Alors que celui-ci voyageait dans des pièces antérieures et que la trompette jouait les traits mélodiques de certains instruments à leur place, l'on s'aperçoit maintenant que la scène finale de cet épisode était alors plutôt une vision du futur, où la trompette interprète plutôt un trait d'une pièce ultérieure, le tuba dans ce cas-ci. Ces deux instruments, en plus des réponses de la flûte et du saxophone soprano, sont accompagnés d'extraits des différentes pièces précédentes (un peu comme pour *Épisode V*). Comme il a été mentionné au point 5.11.2, il ne s'agit pas de réécrire des idées des anciennes pièces, mais plutôt de reprendre intégralement des enregistrements de sections, ou même des enregistrements en concert qui ont été retravaillés (son à l'envers, transposition, étirement, etc.).

5.11.4.6 Scène 5

Reprenant le même climax que pour les *Épisode II* et *Épisode V*, le même trait est joué simultanément par le saxophone soprano, la flûte et le tuba, alors que le reste de l'ensemble fait entendre une superposition des harmonies issues des motifs **Lumière** et **Forces obscures**. Cette courte scène se conclut sur une nouvelle variation du motif **Espoir**, qui voit son passage chromatique transformé pour devenir pentatonique. Le changement pour une fin plus consonante symbolise le retour au calme.

5.11.4.7 Épilogue

Afin d'illustrer le retour à la situation de départ, les harmonies du lieu **Argent**, telles qu'entendues dans le quatrième épisode, reviennent pour un court passage. Le cor, que l'on a très peu entendu en solo dans le cycle, énonce de nouveau le motif **Espoir**, dans la même variation que pour la scène précédente.



Fig. 5.11.6 – *Épisode XI* – Motif **Espoir** – Fin consonante

Par la suite, le motif **Lumière** revient de nouveau, seulement présenté par le chœur synthétique sans accompagnement, servant à nous ramener au point de départ du cycle. Le dernier accord a été modifié afin de créer un effet de surprise, et de laisser entendre qu'il reste encore des éléments d'intrigue à conclure.



Fig. 5.11.7 – Épisode XI – m. 196 à 200

Conclusion

Le cycle composé lors de mon doctorat m'a permis d'explorer le concept d'univers musical fictif partagé par plusieurs œuvres. J'ai développé ou adapté diverses techniques d'écriture, telles que l'utilisation d'éléments récurrents, le collage de matériaux, le contenu paraoeuvre, ainsi que l'utilisation de techniques particulières en studio afin de concevoir un ensemble d'épisodes suivant une chronologie selon des règles bien établies, permettant ainsi de concevoir les pièces dans le désordre. Reprenant les principes théoriques sur les ensembles d'œuvres fictionnelles de la chercheuse Anne Besson, un double niveau d'intrigue a permis de donner une autonomie à chaque pièce, tout en poursuivant un récit plus élaboré dans la méta-forme.

La problématique abordée dans cette thèse a beaucoup été explorée en littérature et à l'écran, mais peu en musique, car il s'agit d'un médium plus abstrait. Cela permet de modifier la façon de concevoir une forme musicale et le développement thématique, qui ne s'établit plus sur une seule œuvre, mais qui se construit progressivement à mesure qu'un cycle s'agrandit. Une idée musicale peut être suggérée dans une pièce pour n'être reprise que quelques œuvres plus tard.

Le travail en studio nécessaire pour réaliser ce projet a permis d'explorer de nouvelles façons de concevoir la musique pour grand ensemble. L'enregistrement isolé de chaque instrument ouvre la porte à l'édition complète de la performance des interprètes (quantification, justesse, intonation, etc.), en plus de permettre d'appliquer des traitements sonores uniques pour chaque instrument. La composition d'une pièce peut donc se poursuivre après le travail avec les interprètes.

Au terme de ce doctorat, j'ai pu récupérer plusieurs idées théoriques appliquées ou laissées en suspens au cours de mes études musicales (mélange de genres et d'univers musicaux, utilisation du synthétiseur en musique contemporaine, utilisation des formes d'ondes analogiques comme fondement gestuel de la musique, etc.). L'objectif était d'inclure dans le cycle toutes les pièces ou sections de pièces que je voulais garder dans mon catalogue. Cette idée d'unification se retrouve également au plan conceptuel. Il est d'ailleurs assez intéressant de remarquer que j'avais imaginé les grandes lignes d'un projet similaire déjà au secondaire.

Cette thèse n'est pas l'aboutissement de ce projet musical. Même si ce cycle sera lancé sous forme d'album au courant de l'année 2019, cela n'exclut aucunement la possibilité d'y ajouter de nouveaux chapitres en composant d'autres cycles. La méthode de travail utilisée pour ce projet ouvre tout un monde de possibilités sonores et narratives. Un travail plus raffiné dans le montage et le mixage pourra influencer davantage l'écriture instrumentale, l'éloignant des techniques plus traditionnelles utilisées dans cette thèse. Une autre possibilité d'expansion du cycle réside dans sa présentation en concert. Il est envisagé de superposer des éléments visuels (éclairages, projections vidéo, etc.) aux enregistrements afin d'ajouter un autre niveau d'information, dans un but de faciliter la compréhension du public. Le mixage sur plusieurs canaux offrirait davantage de possibilités de spatialisation. Comme précisé dans ce texte, un cycle restera toujours un projet ouvert.

Bibliographie

- Adams, Doug, *The Music of The Lord of The Rings Films: A Comprehensive Account of Howard Shore's Scores*, Van Nuys: Alfred Music, 2010.
- Audissino, Emilio, *John Williams's Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2014.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film* [1983], Paris, Armand Colin, 2008.
- Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communication*, vol. 8, 1966, p. 1-27.
- Bédard, Martin, *Du langage cinématographique à la musique acousmatique : Écritures et structures*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2010.
- Besson, Anne, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris : CNRS Éditions, 2004.
- Chevrier, H.-Paul, *Le langage du cinéma narratif*, Québec, Les 400 coups cinéma, 2005.
- Chion, Michel, *Poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993.
- Cooke, Mervyn, *A History of Film Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Dupuis, Mauricio, *Jerry Goldsmith - Music Scoring for American Movies*, 2013, Rome, Robin, 265 pages
- Escal, Françoise, « Moments musicaux », dans Danielle Cohen-Lévinas (éd.), *Récit et représentation musicale*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.53-86.
- Forte, Allen, *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- Girard, Johan, *Répétitions : l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- Guillemette, Lucie et Cynthia Lévesque (2006), *La narratologie*, Signo, <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>, consulté le 27 mai 2015.
- Haas, H. (1951). "Über den Einfluss eines Einfachechos auf die Horsamkeit von Sprache," *Acustica*, 1, 49–58
- Huvet, Chloé, *D'un Nouvel Espoir (1977) à La Revanche des Sith (2005) : écriture musicale et traitement de la partition au sein du complexe audio-visuel dans la saga Star Wars*, Thèse de doctorat, Université de Montréal et Université Bretagne Loire, 2017.
- Jolas, Betsy, « Musique et narrativité », dans Danielle Cohen-Levinas (éd.), *Récit et représentation musicale*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.125-128.
- Jouve, Pierre-Jean et Michel Fanou, *Wozzeck d'Alban Berg*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1985.

- Larivaille, Paul, *Perspectives et limites d'une analyse morphologique du conte, pour une révision du schéma de Propp*, Paris, Unité Paris, 1979
- Law, Graham (2009), « Serials and the Nineteenth-Century Publishing Industry », dans Brake, Laurel ; Demoor, Marysa (éd.). *Dictionary of Nineteenth-Century Journalism*, London, Academia Press, 2009.
- McKinley, Maxime, *Intermédialité et composition musicale : les arts visuels, la littérature et le cinéma comme fondements d'une musique narrative*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2009.
- Normandeau, Robert, *Vers un cinéma pour l'oreille*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1992.
- Packer, Ellen, *Leitmotif in Star Wars – Williams' Use of Leitmotif and Wagnerian Techniques in the Star Wars Saga*, 2014.
- Reitter, Andrew J., *From Alberich to Gollum: Hollywood's Transformation of the Leitmotif*, Thèse de doctorat, University of Delaware, 2013.
- Riedlbauer, Jörg, "Erinnerungsmotive in Wagner's Der Ring des Nibelungen," *The Musical Quarterly* 74, No. 1 (1990): 19.
- Slowik, Michael, *After the silents: Hollywood film music in the early sound era, 1926-1934*, Columbia University Press, 2014, 400 pages.
- Webster, Jamie L., "The music of Harry Potter: Continuity and change in the first five films", Thèse de doctorat, University of Oregon, 2009.

Annexe 1

Partitions – Version studio

Récits musicaux

Épisode I

Épisode II

Épisode III

Épisode IV

Épisode V

Épisode VI

Épisode VII

Épisode VIII

Épisode IX

Épisode X

Épisode XI

Philippe Béland

© 2019

Table des matières

Présentation	1
Légende	2
Épisode I	3
Épisode II	19
Épisode III	37
Épisode IV	63
Épisode V	94
Épisode VI	118
Épisode VII	157
Épisode VIII	194
Épisode IX	203
Épisode X	236
Épisode XI	270

Ce recueil de partition comprend des guides d'écoute pour chacune des onze pièces comprises dans les Récits musicaux. Ces partitions n'ont pas été écrites pour pouvoir être rejouées en concert, mais plutôt pour refléter ce que l'on entend sur les enregistrements. Quelques indications textuelles supplémentaires destinées au lecteur ont également été ajoutées.

Pour chacune des pièces, l'on retrouvera des *Dramatis Personae*, permettant de présenter les protagonistes du récit ainsi que leur affiliation. Cette affiliation se reflète également dans l'ordre de présentation des instruments dans la partition, qui diffère de l'ordre traditionnel par famille instrumentale.

De plus, comme le studio permet l'ajout d'une infinité d'instruments, des fois que pour quelques mesures, la partition ne montrera que les instruments qui jouent dans le système, même au début de la pièce. Cela permet une économie de pages, en plus d'ajouter une dimension narrative à la partition en affichant que les instruments présents dans le moment. L'on retrouve tout de même la en début d'œuvre une liste de tous les instruments ainsi que leur abréviation.

Personnages principaux:

Lumière

Flûte (Fl.)
Clarinette basse (Cl. b.)
Cor Solo
Trompette en Do (Tpt.)
Saxophone Soprano (Sop. Sax.)
Hautbois (Htb.)

Éclaireurs :

Bassons (Bsns)
Trombones (Tbns)

Forces obscures :

Cors
Cornets en Sib (Cnt.)
Trombones (Bsns)
Euphonium (Euph.)
Tuba

Ancien :

Timbales (Timb.)

Plusieurs autres instruments apparaîtront au cours des pièces et seront détaillées au début de chaque épisode.

Légende :

m.v.

Molto vibrato

p.v.

Poco vibrato

n.v.

No vibrato

w/ X

Avec le traitement X

w/o X

Sans le traitement X



Passer progressivement d'un état A à B

/

Passer brusquement d'un état A à B

•

Doigté alternatif

O

Doigté naturel



Jouer dans le microphone



Jouer loin du microphone

Durée : ca. 1 h 30

Partition transposée

Épisode I

Dramatis Personae

Lumière

Chœur synthétique (Chœur synth.)

Flûte (Fl.)

Clarinette basse (Cl. B.)

Cor Solo

Trompette en Do (Tpt.)

Éclaireurs

Bassons I-II (Bsn.)

Trombones I-III (Tbn.)

Ancien

Timbales (Timb.)

Autres instruments

Grosse caisse

Cymbale Ride (Cymb.Ride)

Triangle (Trgl.)

Papier sablé (Pap. Sablé)

Castagnettes (Cast.)

Claves

Guiro

Maracas (Mrs.)

Log Drum

Wood Blocks

Puilli Sticks

Marimba (Mar.)

Harpe (Hp.)

Piano (Pno.)

Piano électrique (Pno E.)

- Episode I -

Introduction

Philippe Béland

Choeur Synth. **Paisible** ♩ = 45

pp non-espr. *poco*

2 3 4 5



S1-1

poco accel. *poco rall.* *poco accel.* *poco rall.*

Doux, Introspectif

Fl. *pp*

Cl. B. ** Les appoggiatures sont jouées sur le temps*
espressivo
p < poco >

Timb. *pp*

Trgl. Cymb. Ride *p*

Pap. sablé *frotter délicatement ensemble*
p

Mrcs. *Rouler doucement*

Wood Blocks *p*

Mar. *p*

Hp.

Pno. *Cluster le plus grave*
ppp

6 7 8 9 10 11

poco rall. . . . poco accel. . . . - poco rall. . . .

Whistle Tones aléatoires et rapides

Fl. *tr^p* *fz.* → *ord.* *sfz* *p*

Cl. B. *mf* *p* poco *mp*

Tbn. I *fz.* *Cuivré* → *ord.* *ppp* *p* *ppp* Bisb. Entrer dans la note de la clarinette basse

Tbn. II *Cuivré* *fp* *ord.* *sfz* *p*

Tbn. III *Cuivré* *fp* *ord.* *r-3* *p*

Timb. 2 timbales *f* *pp*

Pap. sablé

Mrcs. *Secouer* *mf*

Mar. *mf*

Hp. *Jouer rapidement ces notes*

Pno. *mf* Balais (sur les cordes du piano) *l.v.* *pp* *l.v.* *l.v.*

17 18 19 20 21

S1-2

poco accel.

poco rall.

poco accel.

ord.

Fl.

Cl. B.

Tpt.

Tbn. II

Tbn. III

Timb.

Trgl. Cymb. Ride

Pap. sablé

Mrcs.

Wood Blocks

Hp.

Pno.

p

p < mf > p

mp

pp

Rouler doucement

22

23

24

25

26

*

poco rall. . . . poco accel. . . . poco rall.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Features a melodic line with dynamics *p* and *mf*. Includes the instruction *Menaçant* and *flz.* (flautando).
- Cl. B. (Clarinet Bass):** Features a melodic line with a triplet and dynamics *p* and *mf*.
- Tbn. I, II, III (Trombones):** All three parts feature a melodic line with dynamics *p* and *mf*. Each part includes the instruction *Menaçant*.
- Timb. (Timpani):** Features a *Solo* section starting on measure 29 with dynamics *p* and rhythmic patterns including triplets and a quintuplet.
- Trgl. Cymb. Ride (Trapezoidal Cymbal):** Features a rhythmic pattern with dynamics *p*.
- Pap. sablé (Percussion):** Features a rhythmic pattern with dynamics *p*.
- Mrcs. (Maracas):** Features a rhythmic pattern with dynamics *p*.
- Mar. (Maracas):** Features a rhythmic pattern with dynamics *p*.
- Pno. (Piano):** Features a melodic line with dynamics *p*.
- Pno E. (Piano):** Features a melodic line with dynamics *p*.

27

28

29

30

31

Interlude 1

Choeur Synth.

p non-espr. *mp*

Bsn. I

Bsn. II

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Timb.

Grosse Caisse

Hp.

32 33 34 35 36

S2-1 Un peu plus agité ♩ = 53

Fl. I. *p* 5

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

Tpt. *Solo* *mf molto espr.* *f* *mp*
* Les appoggiatures sont jouées sur le temps

Bsn. I. *p* 5

Bsn. II.

Tbn. I. (note la plus grave) *mf*

Tbn. II. (note la plus grave) *mf*

Tbn. III. Sourdine Harmon *p* 5

Timb. *p* *ppp* ord.

Hp.

Pno. *pp* 5 *pp* 5

37

38

39

40

FL. *mf*

Cl. B. *mp* *Bisb.* *pp* *mf*

Cor Solo *mf* * Les appoggiatures sont jouées sur le temps *3*

Tpt. *mf* *3*

Bsn. I *Léger* *mf* *3* *3* *3*

Bsn. II *Agressif* *mp*

Tbn. I *Agressif* *mp*

Tbn. II

Tbn. III *mp* *ppp* *mf* *Sourdine Harmon*

Timb. *<mf*

Mrcs. *p* *mf*

Hp.

Pno. *5* *8^{va}* *5* *5*

41

42

43

S2-2

Victoire ♩ = 65

Fl. *mf* 6 *fz.* *f* (voix)

Cl. B. *mf* 5 *f*

Cor Solo *f* 7 *brillante*

Tpt. *mf* 5 *f* *brillante* 3 *màrc.*

Bsn. I *mf* a2 3 *f* 5

Tbn. I *mf* 5 *senza sord. brillante* *f* 3 *màrc.* *ord. flz.*

Tbn. II *f* 6 *senza sord. brillante* *f* 3 *màrc.* *ord. flz.*

Tbn. III *f* *Le plus rapidement possible, non-flutter* *ord. flz.*

Timb. *mf* *Baguettes caisse claire* *gliss.*

Wood Blocks *mf* 5 3 6 6

Hp.

Pno.

molto rall. **S2-3** Plus lent ♩ = 48

Fl. *pp*

Cl. B. *f* 3 3 3 3 *p marc.* 3 *f*

Bsn. I *sfz*

Bsn. II *sfz*

Tbn. I *con sord.* *sfz* *p legatissimo* 3 3 3

Tbn. II *con sord.* *sfz* *p legatissimo*

Tbn. III *con sord.* *sfz* *p legatissimo* 5 5 5 5 5 5

Timb. *f* *Autre timbale* *pp* *mp* *pp*

Trgl. Cymb. Ride *p* 3

Wood Blocks *f* 6 *Baguettes de timbales* *p*

Hp.

Pno.

48 *pp* 49 *pp* 50 *Red.* 51

Fl. *Bisb.*
mf *f* poco dim.

Cl. B. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *ff* *port.*

Bsn. I *p* non-cresc.

Bsn. II *p* non-cresc.

Tbn. I *mp* *p* non-cresc.

Tbn. II *mp* *p* non-cresc.

Tbn. III *mp* *p* non-cresc.

Timb. *pp*

Mrcs. *f* poco dim.

Wood Blocks *p* *mf*

Hp.

Pno. *f* poco dim. *avec percussion*

* 52 *mf* 53 *ped.* 54 55 *

Interlude 2

Statique ♩ = 40

Choeur Synth. *p*

Cl. B.

Pno E. *con vib.* *pp*

56 57 58 59 60



S3-1

Choeur Synth.

Pap. sablé *frotter délicatement ensemble* *p*

Cast. *Telle une goutte d'eau* *pp*

Claves *Telle une goutte d'eau* *pp*

Guïro *Telle une goutte d'eau* *pp*

Mrcs. *Improviser avec diverses vitesses de roulement* *pp*

Log Drums *Telle une goutte d'eau* *pp*

Wood Blocks *Telle une goutte d'eau* *pp*

Puilli Sticks *Telle une goutte d'eau* *pp*

61 62 63 64 65 66 67 68

S3-2 Tempo I ♩ = 48

espressivo

p

Musical score for measures 69-75. The score includes parts for Cor Solo, Pap. sablé, Cast., Guiro, Mrcs., Log Drums, Wood Blocks, and Puilli Sticks. The time signature changes from 3/4 to 4/4 at measure 70. The Cor Solo part features a melodic line starting in measure 73 with dynamics *espressivo* and *p*. The Wood Blocks part has dynamics *mp* and *p*. Measure numbers 69, 70, 71, 72, 73, 74, and 75 are indicated at the bottom.



Musical score for measures 76-80. The score includes parts for Cor Solo, Pap. sablé, Cast., Guiro, Log Drums, Wood Blocks, Puilli Sticks, and Pno. The Cor Solo part features a melodic line with triplets and a quintuplet, with dynamics *mf* and *p*. The Pno part has dynamics *pp*. Measure numbers 76, 77, 78, 79, and 80 are indicated at the bottom.

S4-1

Fl. (voix)

Cor Solo

Tbn. I *pp dolce Gliss. le plus progressif possible*

Tbn. II *pp dolce Gliss. le plus progressif possible*

Tbn. III *pp dolce Gliss. le plus progressif possible*

Trgl. Cymb. Ride *p*

Guiro

Pno. *8^{va} Léger pp*

81 82 83 84 85



Fl.

Bsn. I *a2 mp*

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Timb. *2 timbales pp*

Trgl. Cymb. Ride

Pno. *8^{va}*

86 87 88

Fl. (le plus grave) *mp* *rit.*

Cor Solo

Tpt. *Solo* *p espr.*

Bsn. I

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Timb. *f*

Grosse Caisse *f*

Wood Blocks Baguettes de timbales

Pno. *pp*

8^{va}

89 90 91 92 93 94

Detailed description of the musical score: The score is for measures 89 through 94. The Flute part (le plus grave) starts with a long note in measure 89, followed by a melodic line in measure 90, and a triplet of eighth notes in measure 91. The Cor Solo part has a melodic line starting in measure 90. The Trumpet part has a melodic line starting in measure 90. The Bassoon I part has a complex melodic line starting in measure 89. The Trombone parts (I, II, III) have long notes in measure 89. The Timpani part has a series of chords in measure 89. The Grosse Caisse part has a single note in measure 93. The Wood Blocks part has a rhythmic pattern in measure 93. The Piano part has a melodic line in measure 89 and a bass line in measure 90.

Épisode II

Dramatis Personae

Forces obscures

Cornets I-IV (Cnt)
Trombones I-IV (Tbn.)
Euphoniums I-II (Euph.)
Tuba

Autres instruments

Basse synthétique (Bs. S.)
Timbales (Timb.)
Grosse caisse
Vibraphones I-II (Vib.)

Échantillons Souffle
Guitares électriques (Gtr. E.)
Basses électriques (Bs. E.)
Synthétiseurs (Synth Pad)

- EPISODE II -

PHILIPPE BÉLAND

Introduction

♩ = 44

En écho de la partition précédente...
L.V.

Timb.

p

1 2



S1-1

Textures
Gtr. et Bs.

3 4 5 6 7 8 9 10



S1-2

Cnt. I

Wa-Wa mute

n.v. m.v. n.v.

ppp *p*

Cnt. II

Wa-Wa mute

n.v. m.v. n.v.

ppp *p*

Cnt. III

Wa-Wa mute

n.v. m.v.

ppp *p*

Cnt. IV

Wa-Wa mute

n.v. m.v.

ppp *p*

Textures
Gtr. et Bs.

11 12 13 14

n.v. ————— m.v. ————— n.v.
 + ————— + ————— + ————— + ————— +

Cnt. I *pp* ————— *mp*
 Cnt. II *pp* ————— *mp*
 Cnt. III *pp* ————— *mp*
 Cnt. IV *pp* ————— *mp*
 Textures Gtr. et Bs.

15 16 17 18 19



m.v. —————
 + ————— + ————— + ————— + ————— +

Cnt. I *p* ————— *f*
 Cnt. II *p* ————— *f*
 Cnt. III *f*
 Cnt. IV *f*
 Tuba *Expressive*
 Bs. S. *p*
 Textures Gtr. et Bs.

20 21 22 23

S1-3

This musical score, titled S1-3, is arranged for a tuba ensemble. It features four tuba parts (Tbn. I-IV) and three euphonium parts (Euph. I-III). The tuba parts are marked with 'Sourdine Wa-Wa' and 'slow vib.' at the beginning, and 'p stagger breathing' throughout. The euphonium parts are marked with 'mp', 'mf', and 'mf' dynamics, and include 'n.v.' and 'm.v.' markings. A Tuba/Bass section (Tuba, Bs. S.) is also present, marked with 'mp', 'mf', and 'mf' dynamics. The score is divided into measures 24 through 29. A 'Textures Gtr. et Bs.' section is indicated at the bottom left.

Tbn. I *p* stagger breathing

Tbn. II *p* stagger breathing

Tbn. III *p* stagger breathing

Tbn. IV *p* stagger breathing

Euph. I *mp* *mf* *mf*

Euph. II *mp* *mf* *mf*

Tuba *mp* *mf* *mf*

Bs. S. *mp* *mf* *mf*

Textures Gtr. et Bs.

24 25 26 27 28 29

S1-4

Cnt. I *pp* n.v. o/+ cresc.

Cnt. II *pp* n.v. o/+ cresc.

Cnt. III *pp* n.v. o/+ cresc.

Cnt. IV *pp* n.v. o/+ cresc.

Tbn. I *pp* n.v. + o/+ cresc.

Tbn. II *pp* n.v. + o/+ cresc.

Tbn. III *pp* n.v. + o/+ cresc.

Tbn. IV *pp* n.v. + o/+ cresc.

Euph. I n.v. m.v.

Euph. II n.v. m.v.

Tuba n.v. m.v.

Bs. S. n.v. m.v.

Textures Gtr. et Bs.

30

31

32

33

n.v. —————> m.v.
 [+ ⊖] Idem

Cnt. I *p* ————— *f*

n.v. —————> m.v.
 [+ ⊖] idem

Cnt. II *p* ————— *f*

n.v. —————> m.v.
 [+ ⊖] idem.

Cnt. III *p* ————— *f*

n.v. —————> m.v.
 [+ ⊖] Idem

Cnt. IV *p* ————— *f*

n.v. —————> m.v.
 [+ ⊖] Idem.

Tbn. I *p* ————— *f*

n.v. —————> m.v.
 [+ ⊖] Idem.

Tbn. II *p* ————— *f*

n.v. —————> m.v.
 [+ ⊖] Idem.

Tbn. III *p* ————— *f*

n.v. —————> m.v.
 [+ ⊖] idem.

Tbn. IV *p* ————— *f*

Euph. I *p* ————— *f*

Euph. II *p* ————— *f*

Tuba *p* ————— *f*

Bs. S. *p* ————— *f*

Bs. E. *sfz*

43 44 45 46

S1-6

Cnt. I
m.v. $\begin{matrix} + \\ \square \end{matrix}$ idem.
ff dim.

Cnt. II
m.v. $\begin{matrix} + \\ \square \end{matrix}$ idem.
ff dim.

Cnt. III
m.v. $\begin{matrix} + \\ \square \end{matrix}$ idem.
ff dim.

Cnt. IV
m.v. $\begin{matrix} + \\ \square \end{matrix}$ idem.
ff dim. \rightarrow n.v.

Tbn. I
m.v. $\begin{matrix} + \\ \square \end{matrix}$ idem.
ff dim.

Tbn. II
m.v. $\begin{matrix} + \\ \square \end{matrix}$ idem.
ff dim. \rightarrow n.v.

Tbn. III
m.v. $\begin{matrix} + \\ \square \end{matrix}$ idem.
ff dim. \rightarrow n.v.

Tbn. IV
m.v. $\begin{matrix} + \\ \square \end{matrix}$ idem.
ff dim.

Euph. I.
ff

Euph. II.
ff

Tuba
ff

Grosse Caisse
ff

Bs. E.
Désaccorder progressivement la corde de Si, de façon aléatoire
ff

47 48 49 50 51 52

Cnt. I *n.v.*

Cnt. II *n.v.*

Cnt. III *n.v.*

Tbn. I *n.v.*

Tbn. IV *n.v.*

Euph. II

Tuba *Solo Léger pp*

Grosse Caisse

Bs. E. *Let the harmonic ring Feedback*

53 54 55



Transition

Textures Gtr. et Bs.

Synth Pad

56 57 58 59

S2-1 $(\text{♩} = 44)$ **molto accel.**

Straight Mute
ord.

Cnt. I *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sim. cresc.*

Cnt. II *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sim. cresc.*

Cnt. III *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sim. cresc.*

Cnt. IV *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sim. cresc.*

Tbn. I *sfz* *mf* *sfz* *mf* *cresc. sim.*

Tbn. II *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sim. cresc.*

Tbn. III *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sim. cresc.*

Tbn. IV *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sim. cresc.*

Euph. I *mf* *mf* *cresc. sim.*

Bs. S. *f*

4

Cnt. I

Cnt. II

Cnt. III

Cnt. IV

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Tbn. IV

Euph. I

Bs. S.

64 65 66 67

molto rall.

♩ = 115

♩ = 30

Musical score for Cnt. I, Cnt. II, Cnt. III, Cnt. IV, Tbn. I, Tbn. II, Tbn. III, Tbn. IV, Euph. I, and Bs. S. The score is in 3/4 time and includes measures 68 through 72. The tempo is marked 'molto rall.' with a metronome marking of 115 (♩ = 115). The dynamics range from *ff* to *f*, with 'dim.' markings. The score features various articulations such as slurs, accents, and triplets. The Cnt. I part has a measure rest of 8 measures at the beginning. The Tbn. III part has a measure rest of 8 measures at the beginning. The Euph. I part has a measure rest of 8 measures at the beginning. The Bs. S. part has a measure rest of 8 measures at the beginning. The score is divided into measures 68, 69, 70, 71, and 72, with measure numbers in boxes at the bottom.

S2-2

♩ = 60

Cnt. I
Cnt. II
Cnt. III
Cnt. IV
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tbn. IV
Euph. I
Euph. II
Tuba
Bs. S.
Vib. I
Vib. II
Bs. E.

73 74 75 76 77

rall.

♩ = 45

Cnt. I *ff*

Cnt. II *ff*

Cnt. III *ff*

Cnt. IV *ff*

Tbn. I *ff*

Tbn. II *ff*

Tbn. III *ff*

Tbn. IV *ff*

Euph. I *ff*

Euph. II *ff*

Tuba *ff*

Bs. S. *ff*

Vib. I *ff* *pp*

Vib. II *ff* *pp*

Bs. E. *ff* *pp*

7 6 5 3

Laisser sonner jusqu'à la fin de la pièce

Cnt. I
 Cnt. II
 Cnt. III
 Cnt. IV
 Tbn. I
 Tbn. II
 Tbn. III
 Tbn. IV
 Euph. I
 Euph. II
 Tuba
 Bs. S.
 Bs. E.

81 82 83 84 85 86

pp sempre
pp sempre
pp sempre
pp sempre

Cnt. I
Cnt. II
Cnt. III
Cnt. IV
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tbn. IV
Euph. I
Euph. II
Tuba
Bs. S.
Bs. E.

The score is arranged in a system with 13 staves. The top four staves are for Cornets (Cnt. I-IV), the next four for Trombones (Tbn. I-IV), and the bottom five for Euphoniums (Euph. I-II) and Tubas (Tuba, Bs. S., Bs. E.). The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

90

91

92

93

Épisode III

Dramatis Personae

Lumière

Chœur synthétique (Chœur synth.)

Flûte (Fl.)

Clarinette basse (Cl. B.)

Cor Solo

Trompette en Do (Tpt.)

Saxophone Soprano (Sop. Sax)

Éclaireurs

Bassons I-II (Bsn.)

Trombones I-III (Tbn.)

Forces Obscures

Tuba

Ancien

Timbales (Timb.)

Autres instruments

Grosse caisse

Cymbale Ride (Cymb. Ride)

Triangle (Trgl.)

Papier sablé (Pap. Sablé)

Claves

Maracas (Mrcs.)

Roto-Toms

Bongos

Log Drums

Wood Blocks

Batas

Glockenspiel (Glock.)

Marimba (Mar.)

Piano (Pno.)

Harpe (Hp.)

Synthétiseur (Synth Keys.)

Basse synthétique (Bs. S.)

- Episode III -

S1-1

PHILIPPE BÉLAND

♩ = 56 rit. . . ♩ = 132

Choeur Synth. *pp*

Tbn. I *pp* straight mute

Tbn. II *pp* straight mute

Tbn. III *pp* straight mute

Trgl. *pp*

Claves *p*

Mrcs. *p*

Wood Blocks *p*

2 3 4 5 6 7

Doux, en cachette

Cl. b. *pp*

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Mrcs.

Wood Blocks *p*

8 9 10 11 12

Cl. b.

Bsn. I

Bsn. II

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Claves

Mrcs.

Wood Blocks

sfz *pp* *mp* *p*

pp

pp

p

13 14 15 16

S1-2

Fl.

Cl. b.

Cor Solo

Tpt.

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Claves

Mrcs.

Wood Blocks

Mar.

Pno.

p

mf

p

p

f

p

f

17 18 19 20

Fl.

Cl. b.

Cor Solo

Tpt.

Bsn. I

Bsn. II

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Timb.

Cymb. Cymbale cloutée

Claves

Mrcs.

Wood Blocks

Mar.

Pno.

21 22 23 24 25 26

S1-3

Fl. *Murmuré*
pp

Cl. b. *Murmuré*
pp

Cor Solo *Murmuré*
pp

Tpt. *Murmuré*
pp

Timb. *pp*

27 28 29 30 31



S1-4

accel. Plus rapide (♩ = 150)

Fl. *f* *mp*

Cl. b. *f* *mp*

Cor Solo

Tpt.

Bsn. I *p* *f* *fp*

Bsn. II *p* *f* *fp*

Tbn. I *pp* *f* *fp*

Tbn. II *pp* *f* *fp*

Tbn. III *pp* *f* *fp*

Timb. *p* *f* *p*

Cymb. Cymbale suspendue

Roto-Toms

Bongos

32 33 34 35

S2-1

Fl. *f* *mp* *f*

Cl. b. *f* *mp* *f*

Cor Solo *f*

Tpt. *mp* *f*

Bsn. I *f* *mf* 3 3

Bsn. II *f* *mf* 3 3

Tbn. I *f* *mp* cup mute

Tbn. II *f* *mp* cup mute

Tbn. III *f* *mp* cup mute

Timb. *f*

Cymb. *f*

Claves

Roto-Toms

Bongos

Wood Blocks *mp*

Mar.

36

37

38

39

40

Fl. *sfz*
 Cl. b.
 Cor Solo
 Tpt.
 Bsn. I
 Bsn. II
 Claves
 Roto-Toms
 Bongos
 Wood Blocks *mp*
 Mar.

Measures 41-45 are shown with their respective time signatures: 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (*sfz*, *mp*), articulation (accents), and phrasing (brackets, slurs).

Fl. *sfz*
 Cl. b.
 Cor Solo *sfz*
 Tpt.
 Bsn. I *a2* *3*
 Tbn. I
 Tbn. II
 Claves
 Roto-Toms
 Bongos
 Wood Blocks *mp*

46 47 48 49 50

S2-2

(tous les trilles sont d'une seconde mineure)

Fl. *p subito*

Cl. b. *p subito*

Cor Solo *p subito*

Tpt. *p subito*

Bsn. I *p*

Bsn. II *p*

Tbn. I *p*

Tbn. II *p*

Tbn. III *p*

Cymb. Cymbale cloutée

Claves

Mrcs.

Bongos

Wood Blocks

Batas

Pno. *p subito*

51

52

53

54

55

56

Fl. *sfz* *mp* *f*

Cl. b. *sfz* *mp* *f*

Cor Solo *sfz* *p*

Tpt. *sfz* *p*

Bsn. I *p*

Bsn. II *p*

Tbn. I straight mute *p* *f*

Tbn. II straight mute *p* *f*

Tbn. III straight mute *p* *f*

Timb.

Claves

Roto-Toms

Bongos

Wood Blocks

57 58 59 60 61

S2-3

Musical score for S2-3, featuring multiple instruments. The score is divided into measures 62 through 67. The instruments and their parts are:

- Fl.:** Flute, starting with *mp* and transitioning to *f*.
- Cl. b.:** Clarinet in B-flat, starting with *mp* and transitioning to *f*.
- Cor Solo:** Cor Anglais, starting with *p* and transitioning to *f*.
- Tpt.:** Trumpet, starting with *p* and transitioning to *f*.
- Bsn. I:** Bassoon I, starting with *a2* and *mf*.
- Tbn. I:** Trombone I, starting with *mf*.
- Tbn. II:** Trombone II, starting with *mf*.
- Timb.:** Timpani, starting with a single note in measure 62.
- Claves:** Claves, starting in measure 63 with a steady rhythm.
- Roto-Toms:** Roto-Toms, starting in measure 63 with a steady rhythm.
- Wood Blocks:** Wood Blocks, starting in measure 63 with a steady rhythm.
- Mar.:** Maracas, starting in measure 63 with a steady rhythm.

62

63

64

65

66

67

Fl.
 Cl. b.
 Cor Solo
 Tpt.
 Bsn. I
 Tbn. I
 Tbn. II
 Claves
 Roto-Toms
 Wood Blocks
 Mar.

68 69 70 71 72 73

S2-4

Choeur Synth. *pp*

Fl. *pp*

Cl. b. *pp* (demi-bouché)

Cor Solo *pp*

Tpt. *pp*

Bsn. I *p*

Bsn. II *p*

Tbn. I *p* cup mute

Tbn. II *p* cup mute

Tbn. III *p* cup mute

Cymb. *p* Cymbale cloutée

Claves

Mrcs.

Roto-Toms

Wood Blocks

Batas

Mar.

Pno. *mp*

74 75 76 77 78

S2-5

rall.

$\text{♩} = 110$

Musical score for measures 79-83. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Cor Solo, Trumpet (Tpt.), Bassoon I (Bsn. I), Bassoon II (Bsn. II), Trombone I (Tbn. I), Trombone II (Tbn. II), Trombone III (Tbn. III), Timpani (Timb.), and Grosse Caisse. The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat. Measure 79 is marked *p*. Measure 80 has dynamics *f* and *ff*. Measure 81 has dynamics *ff* and *f*. Measure 82 has dynamics *f* and *f*. Measure 83 has dynamics *p* and *f*. The Flute part is marked *Étourdi* and *p*. The Clarinet and Cor Solo parts are marked *Étourdi* and *p*. The Trombone parts are marked *straight mute* and *p*. The Timpani part is marked *mp* and *f*. The Grosse Caisse part is marked *pp*. Measure numbers 79, 80, 81, 82, and 83 are indicated at the bottom of the score.

Musical score for measures 84-88. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Cor Solo, and Trumpet (Tpt.). The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat. Measure 84 has dynamics *p* and *f*. Measure 85 has dynamics *f* and *f*. Measure 86 has dynamics *f* and *f*. Measure 87 has dynamics *f* and *f*. Measure 88 has dynamics *f* and *f*. The Flute part is marked *Étourdi* and *p*. The Clarinet and Cor Solo parts are marked *Étourdi* and *p*. The Trumpet part is marked *Étourdi* and *p*. Measure numbers 84, 85, 86, 87, and 88 are indicated at the bottom of the score.

S2-6**Plus lent** (♩ = 99)

Choeur Synth. *p*

Fl. *mf*

Cl. b. *mf* *decresc.*

Cor Solo *mf*

Tpt. *mf*

Timb. *f*

Grosse Caisse *f*

Trgl. *f*

89 90 91 92 93 94

**S3-1**

Cl. b. *p*

Bsn. I *p*

Bsn. II *p*

Tbn. I *p*

Tbn. II *p*

Tbn. III *p*

Trgl. *f*

95 96 97 98 99 100 101

S3-2

Cl. b. $\text{♩} = 46$
p

Synth Keys *p*

102 103 104 105 106 107 108 109

Detailed description: This system contains measures 102 through 109. The Clarinet in B-flat part starts with a tempo marking of quarter note = 46 and a dynamic of piano (p). It features a melodic line with various intervals and rests. The Synth Keys part provides a rhythmic accompaniment with a consistent eighth-note pattern.

S3-3

Cl. b.

Sop. Sax. *p*

Hp.

Synth Keys

110 111 112 113 114

Detailed description: This system contains measures 110 through 114. The Clarinet in B-flat part has a melodic line with a triplet in measure 112. The Soprano Saxophone part has a melodic line with a dynamic of piano (p). The Harp part has a rhythmic accompaniment. The Synth Keys part has a rhythmic accompaniment.

Cl. b.

Sop. Sax. *p*

Hp.

Synth Keys

115 116 117 118 119 120 121

Detailed description: This system contains measures 115 through 121. The Clarinet in B-flat part has a melodic line. The Soprano Saxophone part has a melodic line with a dynamic of piano (p). The Harp part has a rhythmic accompaniment. The Synth Keys part has a rhythmic accompaniment.

Cl. b.

Sop. Sax.

Trgl.

Glock.

Hp.

Synth Keys

rit.

sfz

p

122 123 124 125 126 127 128

S3-4

A tempo (♩ = 46)

Fl.

Cl. b.

Mar.

Hp.

Synth Keys

pp

mp

pp

pp

pp

129 130 131 132 133

S3-5

$\text{♩} = 64$

Menaçant

Cl. b. *mp cresc. poco a poco*

Bsn. I *mp cresc. poco a poco*

Bsn. II *mp*

Cymb. Cymbale cloutée *pp*

Hp. *mp cresc. poco a poco*

Bs. S *mp cresc. poco a poco*

134 135 136 137 138 139

accel.

Fl. *pp cresc. poco a poco*

Cl. b. *pp cresc. poco a poco*

Bsn. I *a2 pp cresc. poco a poco*

Tbn. I *senza sord. pp cresc. poco a poco*

Tbn. II *senza sord. p cresc. poco a poco*

Bs. S *pp*

140 141 142 143

Fl.

Cl. b.

Cor Solo

Bsn. I

Tbn. I

Tbn. II

Tba.

Bs. S

p *mf* *mf* *mf*

144 145 146 147

S4-1

♩ = 142

Cl. b.

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Tba.

Cymb.

Claves

Bongos

Mar.

f *f* *f* *f* *mf*

cup mute

3 3

148 149 150 151 152 153

S4-2

Musical score for S4-2, featuring the following instruments and parts:

- Cl. b. (Clarinet Bass):** Treble clef, 4/4 time signature. Starts with a melodic line, then a complex rhythmic pattern in 7/8 time, and ends with a rest in 3/4 time. Dynamics: *p*, *ff*.
- Cor Solo (Cor Anglais):** Treble clef, 4/4 time signature. Rests in 4/4 and 7/8, then plays a melodic line in 3/4 time. Dynamics: *p*, *f*.
- Tpt. (Trumpet):** Treble clef, 4/4 time signature. Rests in 4/4 and 7/8, then plays a melodic line in 3/4 time. Dynamics: *p*, *f*.
- Bsn. I (Bassoon I):** Bass clef, 4/4 time signature. Rests in 4/4 and 7/8, then plays a melodic line in 3/4 time. Dynamics: *mf*, *f*. Includes a dynamic marking *a2*.
- Tbn. I (Trumpet II):** Bass clef, 4/4 time signature. Rests in 4/4 and 7/8, then plays a melodic line in 3/4 time. Dynamics: *p*, *mf*. Includes the instruction "straight mute".
- Tbn. II (Trumpet III):** Bass clef, 4/4 time signature. Rests in 4/4 and 7/8, then plays a melodic line in 3/4 time. Dynamics: *p*, *mf*. Includes the instruction "straight mute".
- Tbn. III (Trumpet I):** Bass clef, 4/4 time signature. Rests in 4/4 and 7/8, then plays a melodic line in 3/4 time. Dynamics: *p*, *mf*.
- Cymb. (Cymbal):** Treble clef, 4/4 time signature. Rests in 4/4 and 7/8, then plays a cymbal pattern in 3/4 time. Includes the instruction "cymbale cloutée".
- Claves (Claves):** Treble clef, 4/4 time signature. Rests in 4/4 and 7/8, then plays a rhythmic pattern in 3/4 time.
- Roto-Toms (Tom-Toms):** Bass clef, 4/4 time signature. Rests in 4/4 and 7/8, then plays a rhythmic pattern in 3/4 time.
- Bongos (Bongos):** Treble clef, 4/4 time signature. Rests in 4/4 and 7/8, then plays a rhythmic pattern in 3/4 time.
- Wood Blocks (Wood Blocks):** Treble clef, 4/4 time signature. Rests in 4/4 and 7/8, then plays a rhythmic pattern in 3/4 time.
- Synth Keys (Synthesizer):** Bass clef, 4/4 time signature. Rests in 4/4 and 7/8, then plays a melodic line in 3/4 time. Dynamics: *f*.

154

155

156

157

158

Fl. I: *p* (measures 159-161), *mf* (measures 162-163)
 Cl. b.: (measures 160-161)
 Cor Solo: (measures 159-163)
 Bsn. I: *a2* (measures 159-161)
 Tbn. I: *mf* (measures 162-163)
 Tbn. II: *mf* (measures 162-163)
 Cymb.: (measures 159-163)
 Claves: (measures 159-163)
 Roto-Toms: (measures 159-163)
 Wood Blocks: (measures 159-163)
 Pno.: *p* (measures 159-161), *8va* (measures 161-163)

159

160

161

162

163

This musical score page contains parts for the following instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Cor Solo, Trumpet (Tpt.), Bassoon I (Bsn. I), Trumpet I (Tbn. I), Trumpet II (Tbn. II), Claves, Roto-Toms, Wood Blocks, Maracas (Mar.), and Piano (Pno.).

The score is divided into five measures, numbered 164 through 168 at the bottom. Measure 164 features the Flute and Trumpet I with a forte (*f*) dynamic. Measure 165 shows the Flute and Trumpet I continuing with *f*, while the Clarinet in B-flat and Trumpet II enter with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 166 continues the *mf* dynamics for the Clarinet and Trumpet II. Measure 167 introduces the Clarinet in B-flat and Trumpet I with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, while the Trumpet II remains at *mf*. Measure 168 concludes with the Clarinet in B-flat and Trumpet I at *f*, and the Bassoon I playing a final note marked *a2*.

Key musical elements include triplets in measures 167 and 168, accents throughout, and a variety of dynamics from *p* to *f*. The piano part provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

Fl.
 Cl. b.
 Cor Solo
 Tpt.
 Bsn. I
 Bsn. II
 Roto-Toms
 Wood Blocks
 Mar.

The score is written for a woodwind and percussion ensemble. It features multiple staves for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Cor Solo, Trumpet (Tpt.), Bassoon I (Bsn. I), Bassoon II (Bsn. II), Roto-Toms, Wood Blocks, and Maracas (Mar.). The music is in 4/4 time and consists of five measures. The first measure is in 4/4 time, the second in 7/8, and the third, fourth, and fifth in 4/4. The woodwind parts (Fl., Cl. b., Cor Solo, Tpt., Bsn. I, Bsn. II) play melodic lines with various articulations and dynamics. The Roto-Toms and Wood Blocks provide a rhythmic accompaniment. The Maracas part is written in a grand staff (treble and bass clefs).

180

181

182

183

184

Fl. *p* *ff* *ff* *p*

Cl. b. *p* *ff* *ff*

Cor Solo *ff* *ff*

Tpt. *ff* *ff*

Bsn. I *ff* *ff*

Bsn. II *ff* *ff*

Tbn. I cup mute *ff* *ff*

Tbn. II cup mute *ff* *ff*

Tbn. III cup mute *ff* *ff*

Timb. *ff*

Grosse Caisse *pp* *f* *ff*

Cymb. *mp*

Pap. Sablé Papier sablé

Roto-Toms *p* *ff* *ff*

Wood Blocks *p* *ff* *ff*

185

186

187

188

189

190

Epi1

♩ = 48

Fl.

Cl. b.

Timb.

Cymb.

Pap. Sablé

Mrcs.

Pno.

p < poco >

pp

ppp

solo

p

Ride Cymbal

191 192 193 194 195 196

Épisode IV

Dramatis Personae

Lumière

Saxophone Soprano (Sop. Sax.)

Tuba (Soliste)

Forces obscures

Cornet Soprano (Sop. Cnt.)

Cornets I-V (Cnt.)

Cors I-IV

Trombones I-III (Tbns.)

Euphoniums I-III (Euph.)

Tuba I-II

Éclaireurs

Bassons (Bsn.)

Contrebasson (Cbsn)

Ancien

Timbales (Timb.)

Autres instruments

Grosse caisse

Caisse claire

Tam-Tam

- Episode IV -

PHILIPPE BÉLAND

S1-1

♩ = 30

Cor I
Cor II
Cor III
Sop. Cnt.
Cnt. I
Cnt. III
Cnt. IV
Cor I
Cor II
Cor III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Euph. I
Tuba I
Tuba II
Tam-Tam

"Reverse mouthpiece"
n *mf* *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf*

mp
mf *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf* *n*

mp

mp

n *n* *n*

"issh" → "oussh" *f* *n* *f*
"issh" → "oussh" *f* *n* *f*
"issh" → "oussh" *f* *n*

pp

p *sempre*

p *sempre*

ppp *ppp*

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Sop. Cnt. *n*

Cnt. III *n*

Cnt. IV *n*

Cor I "Reverse mouthpiece" *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf*

Cor II "Reverse mouthpiece" *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf*

Cor III "Reverse mouthpiece" *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf*

Tbn. I "oussh" *n*

Tbn. II "oussh" *n*

Tbn. III "issh" *f* "oussh" *n*

Euph. I *pp*

Euph. II

Tuba I

Tuba II

Grosse Caisse *ppp*

10 11 12 13

Embouchure normale

Sop. Cnt. *mp*

Cnt. I Embouchure normale *mf* *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf* *n*

Cnt. II con sord. *pp*

Cnt. III Embouchure normale *mp*

Cnt. IV Embouchure normale *mp*

Cnt. V con sord. *pp*

Cor I *n*

Cor II *n*

Cor III *n*

Tbn. I con sord. *pp*

Tbn. II con sord. *pp*

Euph. I

Euph. II

Tuba I

Tuba II

Grosse Caisse

Tam-Tam *ppp*

14 15 16 17

rall.

Sop. Cnt. *mf* *n* *mf* *n* *f*

Cnt. I *mf* *n* *mf* *n* *f*

Cnt. II

Cnt. III

Cnt. IV

Cnt. V

Cor I Embouchure normale *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf*

Cor II Embouchure normale *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf*

Cor III Embouchure normale *n* *mf* *n* *mf* *n*

Tbn. I

Tbn. II

Euph. I

Euph. II

Tuba I

Tuba II

Tuba Solo

Grosse Caisse *n* *ff*

18

19

20

21

poco accel.

Cnt. I *f*

Cnt. III *f*

Cnt. IV *f*

Cor I *p* *mf* *p*

Cor II

Cor III

Tbn. I *f*

Tbn. II *f*

Tbn. III *f*

Euph. I *f* *mf*

Euph. II *f*

Euph. III

Tuba Solo *p* *mp* *f* *molto vib.*

Grosse Caisse *mf*

Tam-Tam *mf*

26 27 28 29

S1-3

♩ = 66

Sourdine Wa-Wa

Score for measures 30-33. The top two staves are for Cnt. II and Cnt. V, both with a 'Sourdine Wa-Wa' instruction and a 'p' dynamic. The bottom three staves are for Euph. I, Euph. III, and Tuba Solo. The Tuba Solo part includes triplets and a 'V' marking. Measure numbers 30, 31, 32, and 33 are indicated at the bottom.

Score for measures 34-37. The top two staves are for Cnt. II and Cnt. V. The bottom three staves are for Euph. I, Euph. III, and Tuba Solo. The Tuba Solo part includes 'molto vib.' and 'fp' markings. Measure 37 has the instruction '(chanter dans l'instrument)'. Measure numbers 34, 35, 36, and 37 are indicated at the bottom.

Score for measures 38-41. The Tuba Solo part includes 'p' and 'mp' markings. Measure 40 has an '8va' marking. Measure numbers 38, 39, 40, and 41 are indicated at the bottom.

S2-1

Meno Messo ♩ = 54

Sop. Cnt. *mp*

Cnt. II *mp*

Cnt. III *mp*

Cnt. IV *mp*

Cor I *f* 9

Cor II *f* 9

Euph. I *mp*

Euph. II *mp*

Tuba I *mp*

Tuba Solo *n*

Cel. *mp* Laisser vibrer

42 43 44 45

Sop. Cnt.

Cnt. II

Cnt. III

Cnt. IV

Cor I

Cor II

Cor III

Euph. I

Euph. II

Tuba I

Tuba II

Cel.

mp

f

f

9

9

3

9

5

5

46

47

48

49

Detailed description: This page of a musical score covers measures 46 to 49. It features ten staves: Soprano Contralto (Sop. Cnt.), Contraltos II, III, and IV (Cnt. II-IV), three Cornets (Cor I-III), two Euphoniums (Euph. I-II), two Tubas (Tuba I-II), and a Cymbal (Cel.). The Soprano and Contraltos parts consist of long, sustained notes with phrasing slurs. The three Cornets have more active parts, including sixteenth-note runs and triplets. The Euphoniums and Tubas play sustained notes, with the Tubas marked *mp*. The Cymbal part is mostly rests with occasional notes. Measure numbers 46, 47, 48, and 49 are indicated at the bottom of the page.

Sop. Cnt.

Cnt. II

Cnt. III

Cnt. IV

Cor I

Cor II

Cor III

Euph. I

Euph. II

Tuba I

Tuba II

Cel.

50 51 52 53 54

Detailed description: This page of a musical score features ten staves. The vocal staves (Sop. Cnt., Cnt. II, Cnt. III, Cnt. IV) are in treble clef and contain long, sustained notes with phrasing slurs. The brass section includes three Horns (Cor I, II, III) in treble clef, with Cor I and II playing a rhythmic pattern of eighth notes marked with a '9' (likely a 9-measure rest or a specific articulation), and Cor III playing a similar pattern. The Euphonium (Euph. I, II) and Tuba (Tuba I, II) staves are in bass clef, with Euph. I and II playing sustained notes and Tuba I and II playing a similar sustained line. The Cello (Cel.) staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic movement. The page is numbered 50 through 54 at the bottom.

S2-2

Musical score for S2-2, measures 55-59. The score includes parts for Sopranos, Contraltos, Cornets, Euphoniums, Tubas, and Cello. Measures 55-57 show vocal entries and brass accompaniment. Measure 58 features a full orchestral tutti with a key signature change to D major. Measure 59 continues the tutti.

55

56

57

58

59

Sop. Cnt. *mp* *delesc.*

Cnt. I *p* *f* *fz.* *f* *p*

Cnt. II *mp* *delesc.*

Cnt. III *mp* *delesc.*

Cnt. IV *mp* *delesc.*

Cor I *pp* Lentes oscillations aléatoires

Cor II *pp* Lentes oscillations aléatoires

Cor III *pp* Lentes oscillations aléatoires

Euph. I *mp* *delesc.*

Euph. II *mp* *delesc.*

Tuba I *mp* *delesc.*

Tuba II *mp* *delesc.*

Grosse Caisse *ppp* *cresc.*

Cel.

60 61 62 63

Sop. Cnt.

Cnt. I *flz.*
mp

Cnt. II

Cnt. III

Cnt. IV

Cnt. V *flz.*
mp

Cor I

Cor II

Cor III

Tbn. I *con sord.* *Gliss. lent*
p

Tbn. II *con sord.* *gliss. lent*
p — *f* *p* — *f*

Tbn. III *con sord.* *gliss. lent*
p — *f*

Euph. I

Euph. II

Tuba I

Tuba II

Grosse Caisse

64 65 66

Detailed description of the musical score: The score is for measures 64, 65, and 66. It includes parts for Soprano Contralto, five Cornets (I-V), three Cor Anglais (I-III), three Trombones (I-III), two Euphoniums (I-II), two Tubas (I-II), and a Grosse Caisse. The woodwinds and brass parts feature various dynamics (mp, p, f) and performance instructions such as 'flz.' (flautando), 'con sord.' (con sordina), and 'gliss. lent' (glissando lento). The Grosse Caisse part consists of a simple rhythmic pattern of quarter notes.

Sop. Cnt. *Monter dans le registre de façon erratique ord.*

Cnt. I

Cnt. II

Cnt. III

Cnt. IV

Cnt. V *Monter dans le registre de façon erratique*

Cor I

Cor II

Cor III

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Euph. I

Euph. II

Tuba I

Tuba II

Tuba Solo

Grosse Caisse

Caisse Claire

67 68 69 70

S3-1

Tempo: ♩ = 72

Score: Sop. Cnt., Cnt. I, Cnt. II, Cnt. III, Cnt. IV, Cor I, Cor II, Cor III, Cor IV, Tbn. I, Tbn. II, Tbn. III, Euph. I, Euph. II, Tuba Solo

Measure 77: Sop. Cnt. (mf, 6); Cnt. I (mp, 5, mf, 6); Cnt. II (p, 3, 5, 6, mf); Cnt. III (pp, 3, 5, mf); Cnt. IV (pp, 3, 5, 6, mf); Cor I-IV (pp, mf, p); Tbn. I (pp, 3, 5, 6, mf, senza sord.); Tbn. II (p, 3, 5, 6, mf, senza sord.); Tbn. III (mp, 5, 6, mf, senza sord.); Euph. I-II (pp, mf, p); Tuba Solo.

Measure 78: Sop. Cnt. (mf, 6); Cnt. I (mf); Cnt. II-IV (mf); Cor I-IV (pp, mf, p); Tbn. I (mf); Tbn. II (p, 3, 5, 6, mf, senza sord.); Tbn. III (mf); Euph. I-II (pp, mf, p); Tuba Solo.

Measure 79: Sop. Cnt. (mf, 6); Cnt. I (mp, 5, mf, 6); Cnt. II-IV (mf); Cor I-IV (sim.); Tbn. I (mf); Tbn. II (mf); Tbn. III (mf); Euph. I-II (sim.); Tuba Solo.

Sop. Cnt. *mf* 6 6 6

Cnt. I 4

Cnt. II 4 8

Cnt. III 4 8

Cnt. IV 4 8

Cor I

Cor II

Cor III

Cor IV

Tbn. I 4

Tbn. II 4

Tbn. III *mp* 5 6 *mf*

Euph. I

Euph. II

Grosse Caisse *p*

80 81 82 83 84

8

Cnt. I

Cnt. II

con sord.
Monter dans le registre de façon erratique

Cnt. III

12

Cnt. IV

12

Cnt. V

con sord.
Monter dans le registre de façon erratique

Cor II

Tbn. I

con sord. Gliss. lent

p *f*

Tbn. II

8

Tbn. III

con sord. gliss. lent

p *f* *p* *f*

Euph. I

Euph. III

p *f*

Tuba I

p *f*

Tuba II

p *f*

Grosse Caisse

85

86

87

88

S3-2

Sop. Cnt. *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf*

Cnt. I *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf*

Cnt. II *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf*

Cnt. III *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf*

Cor I *pp*

Cor II *pp*

Cor III *pp*

Euph. I *pp*

Euph. II *pp*

Euph. III *pp*

Tuba I *pp*

Tuba II *pp*

Tuba Solo *f* 3 3 3

Grosse Caisse

89 90 91 92

S4-1

$\text{♩} = 78$

Sop. Cnt.
Cnt. I
Cnt. II
Cnt. III
Cnt. IV
Cnt. V
Cor I
Cor II
Cor III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Euph. I
Euph. II
Euph. III
Tuba I
Tuba II
Tuba Solo

98 99 100 101 102

Pulsate notes 3

"Reverse mouthpiece"

Sop. Cnt. *mp*

Cnt. I *mf* *n*

Cnt. III *mp*

Cnt. IV *mp*

Cor I

Cor II

Tbn. I *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf*

Tbn. II *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf*

Tbn. III *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf*

Euph. I

Euph. III

Tuba I

Tuba II

Tuba Solo *mf* *3* *6* *5* *3* *3* *5* *6* *6*

Mocking the horns

103 104 105 106

Sop. Cnt.

Cnt. I

Cnt. II

Cnt. III

Cnt. IV

Cnt. V

Cor I

Tbn. I

Euph. I

Tuba I

Tuba II

Tuba Solo

107 108 109 110

S4-2

Tbn. I

Tuba Solo

111 112 113 114 115

Tuba Solo

116 117 118 119 120

Tuba Solo

121 122 123 124

S4-3

Cor I con sord. *p*

Cor II con sord. *p*

Cor III con sord. *p*

Cor IV con sord. *p*

Tuba Solo *pp*

Cor I

Cor II

Cor III

Cor IV

Tuba Solo

Cor I

Cor II

Cor III

Cor IV

Tuba Solo *mp*

Cor I

Cor II

Cor III

Cor IV

Tuba Solo *mf*

Cor I

Cor II

Cor III

Cor IV

Tuba Solo

sub. mp

145 146 147 148 149

p



Cor I

Cor II

Cor III

Cor IV

Tuba Solo

cresc.

150 151 152 153 154



S4-4

Euph. I

Euph. II

Euph. III

Tuba I

Tuba II

Tuba Solo

f

ff

155 156 157 158 159 160

S5-1

Musical score for S5-1, featuring the following instruments and parts:

- Bsn. (Bassoon):** Part with *mp* dynamics and triplet markings.
- Cbsn. (Contrabassoon):** Part with *mp* dynamics and triplet markings.
- Cnt. I (Cornet I):** Part with a slur and a fermata.
- Cnt. II (Cornet II):** Part with a slur and a fermata.
- Cnt. V (Cornet V):** Part with a slur and a fermata.
- Tbn. I (Trumpet I):** Part with *mf* dynamics, *con sord.* marking, and a 4-measure rest.
- Tbn. II (Trumpet II):** Part with *mf* dynamics, *con sord.* marking, and a 4-measure rest.
- Tbn. III (Trumpet III):** Part with *mf* dynamics, *con sord.* marking, and a 4-measure rest.
- Tuba Solo:** Part with *mp* dynamics and a 5-measure rest.
- Timb. (Timpani):** Part with a 3-measure rest.
- Caisse Claire (Cymbal):** Part with a 3-measure rest.

Measure numbers 161, 162, 163, and 164 are indicated at the bottom of the score.

Bsn.
 Cbsn.
 Cnt. I
 Cnt. II
 Cnt. V
 Tbn. I
 Tbn. II
 Tbn. III
 Tuba Solo
 Timb.
 Caisse Claire

165 166 167 168

Bsn.
 Cbsn.
 Cnt. I
 Cnt. II
 Tbn. I
 Tbn. II
 Tbn. III
 Tuba Solo
 Timb.
 Caisse Claire

5 7
 ord. → flz.

169 170 171

S5-2

Sop. Cnt. *pp*
Sourdine Wa-Wa:
+ → ○ → + → ○ → + → ○ → + → ○ → + → ○ →

Cnt. I *pp*
div.

Cnt. II *pp*

Cnt. III *pp*

Cnt. IV *pp*

Cnt. V *pp*

Cor I *pp*

Cor II *pp*

Cor III *pp*

Tbn. I *pp*
senza sord.

Tbn. II *pp*
senza sord.

Tbn. III *pp*
senza sord.

Euph. I *pp*

Euph. II *pp*

Euph. III *pp*

Tuba I *pp*

Tuba II *pp*

Tuba Solo

172

173

174

175

176

rall.

Sop. Cnt.

Cnt. I

Cnt. II

Cnt. III

Cnt. IV

Cnt. V

Cor I

Cor II

Cor III

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Euph. I

Euph. II

Euph. III

Tuba I

Tuba II

Tuba Solo

Pulser le son *ad. lib.*

p *mf*

177 178 179 180

Epil

p *mf*

Sop. Sax. Solo

* Backstage

181 182 183 184 185

Sop. Sax.

186 187 188 189 190

Épisode V

Dramatis Personae

Trompette en Do (Tpt.)

Autres instruments

Synthétiseur (Synth Pad)
Grosse caisse (Gr. C.)

Reprise d'enregistrements des épisodes précédents (comprenant l'instrumentation respective des autres épisodes)

À Émilie Fortin
- Episode V -

PHILIPPE BÉLAND

I-1 ♩ = 52

Tpt. ① *ppp* w/long reverb, light overdrive, Tremolo *f* *p* m.v.

Synth Pad *ppp* *mf/pp* cresc.

Grosse Caisse *ppp* *f* *pp*

2 3 4 5 6 7

Tpt. *mf* *pp* *f* *p* *mf* m.v. w/harmonizer (triton supérieur)

Synth Pad

Grosse Caisse *p* *mf*

8 9 10 11 12 13 14

I-2 ♩ = 68

Tpt. *f* w/harmonizer (triton inférieur) *pp* *f*

Synth Pad

Grosse Caisse *mf*

15 16 17 18 19 20 21 22 23

I-3

Tpt. *pp* \leq *f* *pp*
w/Delay I (520 ms)
w/o Harmonizer

Synth Pad

Grosse Caisse

24 25 26 27 28 29 30

S1-1 ♩ = 48

Tpt. *mf*
w/o Delay I

Fl. *sotto voce*
pp non-espr.

Cl. b. *sotto voce*
pp non-espr.

Cor Solo *sotto voce*
pp non-espr.

Tpt. *sotto voce*
pp non-espr.

Tbn. *sotto voce*
pp non-espr.

Gtr. E. *sotto voce*
pp w/fingers

Bs. E. *sotto voce*
pp

Perc. I Ride Cymbal
pp

31 32 33 34 35

S1-2 Un peu plus lent ♩ = 39

Lyrique

p espr. < *mp* > *mp* < *mp* >

w/Délai II (725 ms)

Blocs de bois et Maracas

pp

Guero
Claves
Castagnettes
Temple Blocks (2)
Paulti Sticks

Papier Sablé

36 37 38 39 40

Doigtés alternatifs

sf < *mp* > *mf* < *ppp* >

w/Spring Reverb & Chorus

Perc. I

Perc. II

Papier Sablé

Synth Pad

Grosse Caisse

41 42 43 44 45

S1-3 Un peu plus rapide ♩ = 58

Tpt. *n.v.* → *m.v.* *f* w/o Délai II

Fl. *-*

Cl. b *-*

Cor Solo *Chanter dans l'embouchure Gliss. lent*
pp dolce

Tpt. *Chanter dans l'embouchure Gliss. lent*
pp dolce

Tbn. *con sord.* *Gliss. lent*
pp dolce

Gtr. E. *Léger*
8va
w/plectre
5 *pp*

Bs. E. *Frapper l'instrument pour le faire résonner*
(Masse sonore)

Perc. I *mf*

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


Perc. II


Papier Sablé


Synth Pad


Grosse Caisse *mf* *pp*


46 47 48 49 50


Tpt. 


 Fl. 


 Cl. b 

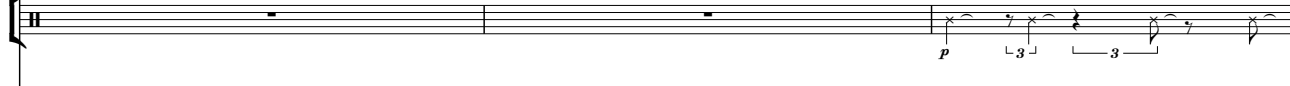
 Cor Solo 

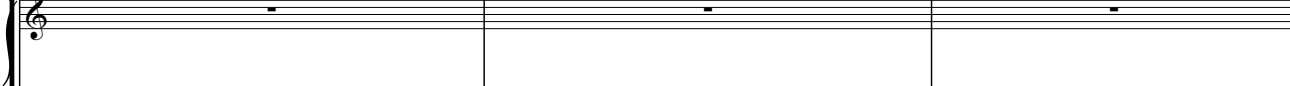
 Tpt. 


 Tbn. 

 Gtr. E. 

 Bs. E. 

 Perc. I 

 Synth Pad 

 Grosse Caisse 

Musical score for a symphony orchestra and ensemble. The score is divided into three measures. The first measure shows the Tpt. (Trumpet) and Gtr. E. (Electric Guitar) parts. The second measure shows the Fl. (Flute) and Tbn. (Tuba) parts. The third measure shows the Cl. b (Bass Clarinet), Cor Solo (Cor Anglais Solo), Tpt. (Trumpet), Tbn. (Tuba), Gtr. E. (Electric Guitar), Bs. E. (Bass Electric Guitar), Perc. I (Percussion I), Synth Pad (Synthesizer Pad), and Grosse Caisse (Bass Drum) parts. The Grosse Caisse part has a 4-measure rest in the third measure.

Tpt. *pp* Pizz-like 5 5
 Fl. (Note la plus grave)
 Cl. b
 Cor Solo Remette embouchure
 Tpt. Remette embouchure
 Tbn.
 Gtr. E. 8va 5 5 5 5 5
 Bs. E.
 Perc. I
 Timb. 2 timbales *pp*
 Synth Pad
 Grosse Caisse

54 55 56

S1-4

Musical score for S1-4, measures 57-61. The score includes parts for Tpt., Fl., Cl. b., Cor Solo, Tpt., Tbn., Gtr. E., Bs. E., Perc. I, Timb., Synth Pad, and Grosse Caisse. It features various dynamics, articulations like 'Bisbigliando' and 'Harmon mute', and a 7/8 time signature change at measure 60.

Measures 57-61 are shown. The score includes parts for Tpt., Fl., Cl. b., Cor Solo, Tpt., Tbn., Gtr. E., Bs. E., Perc. I, Timb., Synth Pad, and Grosse Caisse. Dynamics include *mp*, *f*, *p*, *pp*, *mf*, and *ppp*. Articulations include *con sord.*, *ord.*, *p espr.*, *Bisbigliando*, and *Harmon mute*. A 7/8 time signature change occurs at measure 60.

S1-5 ♩ = 65

Tpt. *mf* *f* *pp* ord. → air

Fl. *pp*

Cl. b. Solo *espressivo* *p* *poco* 3

Cor Solo *f_p* cuivré

Tpt. con sord. *f_p* cuivré

Tbn. Harmon mute w/o stem *f_p* cuivré

Gtr. E. Avec doigts *pp* w/Spring Reverb

Bs. E. Frapper le corps de l'instrument pour le faire vibrer *ppp*

Perc. I 3 *p* Avec chaînette *p*

Timb. *pp*

Synth Pad *p*

Grosse Caisse w/o Délai

62 63 64 65

S2-1 ♩ = 52

Lyrique
m.v.

Tpt. *f* *p* *mf*
w/Réverbération, Phaser & BitCrusher

Grosse Caisse

Cor

Cnt. I *pp* *mp*
Wa-Wa Mute

Tbn. I

Cnt. II *pp* *mp* *p*
Wa-Wa Mute

Tbn. II

Cnt. III *pp* *mp* *p*
Wa-Wa Mute

Tbn. III

Cnt. IV *pp* *mp*
Wa-Wa Mute

Tbn. IV

Tuba *mf*
Expressif

Bs. E. *mf*
Utilisation du E-Bow
Hauteur: Fa# Hauteur: Do# Frotter sur la corde Hauteur: Fa# Frotter sur la corde

w/E-Bow, Wah-Wah & Volume Pedal

Tpt. *p*

Synth Pad *mf*

Grosse Caisse

Cor

Cnt. I *pp* *cresc.*

Tbn. I *pp* *cresc.*

Cnt. II *pp* *cresc.*

Tbn. II *pp* *cresc.*

Cnt. III *pp* *cresc.*

Tbn. III *pp* *cresc.*

Cnt. IV *pp* *cresc.*

Tbn. IV *pp* *cresc.*

Tuba

Bs. E. *Jouer avec le potentiomètre plus doucement*

79

80

81

82

83

S2-3

♩ = 72 ♩ = 34

Tpt. *mf* *p* *p* *f* *p* *f* *p*

Synth Pad

Grosse Caisse

Cor *f* *pp non-espr.* In the distance

Cnt. I *f*

Tbn. I *f*

Cnt. II *f*

Tbn. II *f*

Cnt. III *f*

Tbn. III *f*

Cnt. IV *f*

Tbn. IV *f*

Tuba *mp* *f* n.v. m.v.

Bs. E. *pp* Laisser vibrer w/Doigts

84 85 86 87 88 89 90

S3-1

Musical score for S3-1, featuring various instruments and performance instructions:

- Tpt.:** *p* to *f* dynamics.
- Cor.:** *pp non-cresc.*
- Cnt. I:** *pp non-cresc.* with instruction: **Harmon mute w/o Stem**
- Tbn. I:** *pp non-cresc.* with instruction: **Harmon mute w/o Stem**
- Cnt. II:** *pp non-cresc.* with instruction: **Cup Mute**
- Tbn. II:** *pp non-cresc.* with instruction: **Cup Mute**
- Cnt. III:** *pp* with instruction: **Straight Mute non-vib.**
- Tbn. III:** with instruction: **Straight Mute**
- Cnt. IV:** *pp* with instruction: **Senza sord.**
- Tbn. IV:** with instruction: **Senza sord.**
- Tuba:** *pp non-cresc.*
- Bs. E.:** (Bass line)

91

92

93

94

S3-2 ♩. = 80

Tpt. *p* *f* *f* *mp* *ff* *mf* *f* *mf* *Growl* *ord. 2*

Montage échantillons pièces précédentes Texture constituée d'enregistrements de l'Episode I et II w/Phaser & Tremolo

Grosse Caisse *f*

Cor

Cnt. I

Tbn. I

Cnt. II

Tbn. II

Cnt. III

Tbn. III

Cnt. IV

Tbn. IV

Tuba

Bs. E.

Tpt. *Growl* *ff* *mp* *mf* *ff* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mf* *ff* *mf* *f* *ff* *mp* *+growl*

Montage échantillons pièces précédentes

Grosse Caisse

100 101 102 103 104 105 106

$\text{♩} = 60$

Tpt. *ff*

Fl. *mf* *6* *flz.*

Cl. b *mf* *5* *3* *3*

Cor Solo *Bouché* *7*

Tpt. *Straight Mute* *mf* *5*

Tbn. *Harmon Mute* *mf* *5* *6* *Le plus rapide*

Gr. E. *w/plectre* *mf* *5* *3* *3*

Bs. E. *Palm mute* *mf* *3* *3* *5*

Perc. I *mf* *5* *3* *6*

Timb.

Grosse Caisse

107 108

S3-3 ♩. = 90

Tpt.

Textures provenant d'enregistrements de l'Episode I et II
w/Phaser & Tremolo

Montage
échantillons
pièces précédentes

Fl.

Cl. b

Cor Solo

Tpt.

Tbn.

Gr. E.

Bs. E.

Perc. I

Timb.

Synth Pad

Grosse Caisse

109 110 111 112 113 114



Tpt.

Montage
échantillons
pièces précédentes

Grosse Caisse

115 116 117

♩ = 68

S3-4 ♩ = 58

Tpt.

Montage
échantillons
pièces précédentes

Textures provenant d'enregistrements
des Episodes I et II
w/Phaser & Tremolo

Fl.

Cl. b

Cor

Tpt.

Tbn.

E. Gtr.

E. Bass

Perc. I

Timb.

Synth
Pad

Grosse
Caisse

118

119

120

Tpt.

Montage échantillons pièces précédentes

Synth Pad

Grosse Caisse

121 122 123



Tpt.

Montage échantillons pièces précédentes

Synth Pad

Grosse Caisse

mf *cresc.* *f*

124 125 126

Tpt.
 Fl.
 Cl. b
 Cor.
 Tpt.
 Tbn.
 E. Gtr.
 E. Bass
 Timb.
 Synth Pad
 Grosse Caisse
 Cor.
 Tpt. I
 Tbn. I
 Tpt. II
 Tbn. II
 Tpt. III
 Tbn. III
 Tpt. IV
 Tbn. IV
 Tuba
 Bs. E.

Musical notation includes notes, rests, and dynamic markings: *ff*, *f*, *mp*.
 Rhythmic markings include triplets (3) and sixteenth-note patterns.
 Measure numbers 130, 131, 132, and 133 are indicated at the bottom.

S3-6

poco rall.

Musical score for S3-6, measures 134-139. The score includes parts for Tpt., Fl., Cl. b., Cor., Tpt., Tbn., E. Gtr., E. Bass, Timb., Synth Pad, Grosse Caisse, Cor, Tpt. I, Tbn. I, Tpt. II, Tbn. II, Tpt. III, Tbn. III, Tpt. IV, Tbn. IV, Tuba, and Bs. E. Dynamics range from *ff* to *pp*. Performance markings include *m.v.*, *poco rall.*, and *Variations rapides entre ces deux états*.

134

135

136

137

138

139

E-1

♩ = 48

m.v.

poco rall.

Tpt. *mp espr.* *p*

Fl. *pp*

Cor *Con sord.* *p* *legatissimo*

Tpt. *Harmon mute, w/o stem* *p* *legatissimo*

Tbn. *Harmon mute, w/o stem* *p* *legatissimo*

E. Gtr. *pp w/Spring Reverb* *p*

E. Bass *Frapper le corps de l'instrument pour le faire vibrer* *ppp*

Perc. I *pp*

Timb. *pp*

Papier Sablé *p*

Synth Pad

Grosse Caisse *p*

Tbn. I *slow vib.* *p* *stagger breathing*

Tbn. II *slow vib.* *p* *stagger breathing*

Tbn. III *slow vib.* *p* *stagger breathing*

Tbn. IV *slow vib.* *p* *stagger breathing*

Tuba

Bs. E. *p* *w/ E-Bow, Wah-Wah et pédale de Volume*

140

141

142

143

144

E-2

Tpt. *f*

Timb. *p* L.V.

The image shows a musical score for two instruments: Tpt. (Trumpet) and Timb. (Timpani). The Tpt. part is in the upper staff, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic marking of *f*. The Timb. part is in the lower staff, starting with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic marking of *p*. The Timb. part includes a 'L.V.' (Left Vowel) marking above the first measure. The score consists of two measures. The first measure contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter rest, and another triplet of eighth notes. The second measure contains a quarter note, followed by a quarter rest, and a quarter note. The measures are numbered 145 and 146 at the bottom.

Épisode VI

Dramatis Personae

Famille des saxophones

Saxophone soprano (Soliste) (Sop. Sax.)

Deux quintettes (Gauche-Droit)

- Saxophone soprano (Sax. S.)
- Saxophones altos I-II (Sax. A.)
- Saxophone Ténor (Sax. T.)
- Saxophone baryton (Sax. B.)

Forces obscures

Piccolo (Picc.)

Bassons I-III (Bsn.)

Cors I-IV

Cornets I-IV (Cnt.)

Trombones I-IV (Tbn.)

Euphonium I-II (Euph.)

Tuba

Ancien

Timbales (Timb.)

Autres instruments

Quintette de saxophone (Distortion)

Vibraphone (Vib.)

Grosse caisse (Gr. C.)

Synthétiseurs (2) (Synth Pad)

Caisse Claire (C. Cl.)

Cymbales (Cymb.)

Guitares électriques I-II-III (Gtr. E.)

Tom-Toms

Basses électriques I-II-III (Bs. E.)

- Episode VI -

Philippe Béland

S1-1 ♩ = 92

Fondu entrant
bisb. flz. bisb. ord. (Répéter le fragment précédent)

Sax. S. Distortion

Fondu entrant
flz. ord. ord. *molto vib.* bisb. (Répéter le fragment précédent)

Sax. A. I Distortion

Fondu entrant
bisb. flz. (Répéter le fragment précédent)

Sax. A. II Distortion

Fondu entrant
bisb. flz. ord. *molto vib.* (Répéter le fragment précédent)

Sax. T. Distortion

Fondu entrant
flz. *molto vib.* bisb. (Répéter le fragment précédent)

Sax. B. Distortion

Tom-toms

2 3 4

Sax. S. Distortion

Sax. A. I Distortion

Sax. A. II Distortion

Sax. T. Distortion

Sax. B. Distortion

Tom-toms

sul pont w/overdrive *p*

5 6 7 8

Sax. S. Gauche

Sax. A. I Gauche *mf* 3

Sax. A. II Gauche *mf* 3

Sax. T. Gauche *mf* 3

Sax. S. Distortion

Sax. A. I Distortion

Sax. A. II Distortion

Sax. T. Distortion

Sax. B. Distortion

Tom-toms *pp*

Vib. *pp*

Sax. B. I *p*

9 10 11 12

Sop. Sax. *mf* 3

Sax. S. Gauche 3

Sax. A. I Gauche 3

Sax. A. II Gauche 3

Sax. T. Gauche 3

Sax. B. Gauche *mp*

Tbn. I
sourdine wa-wa *molto vib.*
p

Tbn. II
sourdine wa-wa *molto vib.*
p

Sax. S. Distortion

Sax. A. I Distortion

Sax. A. II Distortion

Sax. T. Distortion

Sax. B. Distortion 3

Tom-toms

Vib. *pp*

Synth Pad *p*

Bs. E. I

13 14 15 16

S1-2

This musical score is for a section labeled S1-2. It features the following instruments and parts:

- Sax. S. Gauche:** Treble clef, *mp*. Melodic line with slurs and accents.
- Sax. A. I Gauche:** Treble clef, *mp*. Melodic line with slurs and accents.
- Sax. A. II Gauche:** Treble clef, *mp*. Melodic line with slurs and accents.
- Sax. T. Gauche:** Treble clef, *mp*. Melodic line with slurs and accents.
- Sax. B. Gauche:** Bass clef, *mp*. Melodic line with slurs and accents.
- Tbn. I & II:** Bass clef. Sustained notes with breath marks (+) and accents (°).
- Tbn. III & IV:** Bass clef. Sustained notes with breath marks (+) and accents (°). Includes the instruction "sourdine wa-wa molto vib." and dynamic *p*.
- Sax. S. Distortion:** Treble clef. *cresc. poco a poco*. Sustained notes with a tremolo effect.
- Sax. A. I Distortion:** Treble clef. Sustained notes with a tremolo effect.
- Sax. A. II Distortion:** Treble clef. Sustained notes with a tremolo effect.
- Sax. T. Distortion:** Treble clef. *cresc. poco a poco*. Sustained notes with a tremolo effect.
- Sax. B. Distortion:** Bass clef. Sustained notes with a tremolo effect.
- Tom-toms:** Percussion clef. *pp*. Short melodic phrases.
- Vib.:** Treble clef. *pp*. Sustained chords with a tremolo effect.
- Synth Pad:** Bass clef. *p*. Sustained chords with a tremolo effect.

Sax. S. Gauche

Sax. A. I Gauche

Sax. A. II Gauche

Sax. T. Gauche

Sax. B. Gauche

Sax. S. Droite

Sax. A. I Droite

Sax. A. II Droite

Sax. T. Droite

Sax. B. Droite

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Tbn. IV

Euph. I

Euph. II

Sax. S. Distortion

Sax. A. I Distortion

Sax. A. II Distortion

Sax. T. Distortion

Sax. B. Distortion

Tom-toms

Synth Pad

p non espr.

mf non espr.

p non espr.

mf non espr.

26 27 28 29

accel.

This musical score is arranged in systems. The first system includes Sax. S. Gauche, Sax. A. I Gauche, Sax. A. II Gauche, Sax. T. Gauche, and Sax. B. Gauche. The second system includes Sax. S. Droite, Sax. A. I Droite, Sax. A. II Droite, Sax. T. Droite, and Sax. B. Droite. The third system includes Tbn. I, Tbn. II, Tbn. III, and Tbn. IV. The fourth system includes Euph. I and Euph. II. The fifth system includes Sax. S. Distortion, Sax. A. I Distortion, Sax. A. II Distortion, Sax. T. Distortion, and Sax. B. Distortion. The sixth system includes Cymb. and Tom-toms. The seventh system includes Synth Pad. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *pp*. The time signature is 3/4.

S1-3 ♩ = 100

Picc. *mp*

Sax. S. Gauche *mp*

Sax. A. I Gauche *mp*

Sax. A. II Gauche *mp*

Sax. T. Gauche *mp*

Sax. B. Gauche *mp*

Sax. S. Droite

Bsn. I *mf*

Bsn. II *mf*

Bsn. III *mf*

Cor I *f* bisb. flz. ord. (oscillations micro-tonales irrégulières)

Cor II *f* bisb. flz. ord. (oscillations micro-tonales irrégulières)

Cor III *f* flz. ord. (Oscillations micro-tonales irrégulières) bisb. o.3 flz. ord.

Cor IV *f* bisb. flz. ord. flz. o.3

Cnt. I *f* straight mute

Cnt. II *f* straight mute

Cnt. III *f* straight mute

Tbn. III

Tbn. IV *mf*

Euph. I *mf*

Euph. II *mf*

Grosse Caisse *p*

Synth Pad

Picc.
 Sax. S. Gauche
 Sax. A. I Gauche
 Sax. A. II Gauche
 Sax. T. Gauche
 Sax. B. Gauche
 Bsn. I
 Bsn. II
 Bsn. III
 Cor I
 Cor II
 Cor III ord.
 Cor IV
 Cnt. I
 Cnt. II
 Cnt. III
 Tbn. I senza sord.
 Tbn. II senza sord.
 Tbn. III senza sord.
 Tbn. IV
 Euph. I
 Euph. II
 Grosse Caisse
 Cymb.

37 38 39 40
 pp

S2-1 ♩ = 167

Sax. S. Gauche

Sax. A. I Gauche

Sax. A. II Gauche

Sax. T. Gauche

Sax. B. Gauche

Sax. S. Droite

Sax. A. I Droite

Sax. A. II Droite

Sax. T. Droite

Sax. B. Droite

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Tbn. IV

Euph. I

Euph. II

Timb.

Cymb.

Harmon mute

ff

pp

sfz

pp

sfz

pp

sfz

pp

sfz

Harmon mute

pp

sfz

Harmon mute

pp

sfz

Harmon mute

pp

sfz

senza sord.

mf

senza sord.

mf

pp

mf

pp

mf

pp

mf

Étouffer

mf

41

42

43

44

45

46

47

48

S2-2

Sax. S. Gauche *mf*

Sax. A. I Gauche *mf*

Sax. A. II Gauche *mf*

Bsn. I *mf*

Bsn. II *mf*

Cor I *f*

Cnt. I *mf*

Cnt. II *mf*

Tbn. I *mf*
Souridine Harmon w/o stem

Tbn. II *mf*
Souridine Harmon w/o stem

Tbn. III *sfz* *p*
a2 growl gliss. (sur toute la mesure)

Euph. I *mf*

Timb. *sfz*

Grosse Caisse *sfz*

Cymb. *mf*

S2-2

Bs. E. I *mf*

Sax. S. Gauche
 Sax. A. I Gauche
 Sax. A. II Gauche
 Sax. T. Gauche
 Bsn. I
 Cor I
 Cor II
 Cor III
 Cor IV
 Cnt. I
 Tbn. I
 Tbn. II
 Tbn. III
 Tbn. IV
 Euph. I
 Tuba
 Timb.
 Grosse Caisse
 Vib.

a²
 a⁴
 mf
 f

60 61 62 63 64

S2-4

Sop. Sax. *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Sax. S. Gauche *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Sax. A. I Gauche *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Sax. A. II Gauche *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Sax. T. Gauche

Sax. B. Gauche

Bsn. I

Bsn. II

Cor I

Cor II

Cor III

Cnt. I

Cnt. II

Cnt. III

Sord. Wa-wa + *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f*

Tbn. I

Sord. Wa-wa + *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f*

Tbn. II

Sord. Wa-wa + *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f*

Tbn. III

Tbn. IV *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f*

Euph. I *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f*

Euph. II *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f*

Tuba *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f*

Timb. *f*

Grosse Caisse *f*

Tom-toms *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Baguettes molles

Sop. Sax. *p* *f* *p* *f* *p* *f*
 Sax. S. Gauche *p* *f* *p* *f* *p* *f*
 Sax. A. I Gauche *p* *f* *p* *f* *p* *f*
 Sax. A. II Gauche *p* *f* *p* *f* *p* *f*
 Sax. T. Gauche *f*
 Sax. B. Gauche *f*
 Bsn. I *f*
 Bsn. II *f*
 Cnt. I *ff*
 Cnt. II *ff*
 Cnt. III *ff*
 Cnt. IV *ff*
 Tbn. I *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *f*
 Tbn. II *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *f*
 Tbn. III *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *f*
 Tbn. IV *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *f*
 Euph. I *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *f*
 Euph. II *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *f*
 Tuba *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *f*
 Timb. *ff*
 Grosse Caisse *mf*
 Tom-toms *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

69

70

71

72

S3-1

Sax. S. Gauche

Sax. A. I Gauche

Sax. A. II Gauche

Sax. T. Gauche

Sax. B. Gauche

Sax. S. Droite

Sax. A. I Droite

Sax. A. II Droite

Sax. T. Droite

Sax. B. Droite

Bsn. I

Bsn. II

Cor I

Cor II

Tbn. I

Tbn. II

Tuba

Bs. S.

Vib.

Bs. E. I

p

f

mp

mf

f

73

74

75

138

77

78

79

80

S3-2

Picc. *f*

Sax. S. Gauche *f*

Sax. A. I Gauche *f*

Sax. A. II Gauche *f*

Sax. T. Gauche *f*

Sax. B. Gauche *f*

Bsn. I *f*

Bsn. II *f*

Bsn. III *f*

Cor I *mf* *a4*

Cnt. I *mf*

Cnt. II *mf*

Cnt. III *mf*

Cnt. IV *mf*

Tbn. I *mf*

Tbn. II *mf*

Tbn. III *mf*

Tbn. IV *mf*

Euph. I *mf* *cresc.* *a2*

Tuba *mf* *cresc.*

Timb. *mf*

Caisse Claire

Cymb. *mf*

Tom-toms

81 82 83 84 85

Picc.

Sax. S. Gauche

Sax. A. I Gauche

Sax. A. II Gauche

Sax. T. Gauche

Sax. B. Gauche

Bsn. I

Bsn. II

Bsn. III

Cor I

Cnt. I

Cnt. II

Cnt. III

Cnt. IV

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Tbn. IV

Euph. I

Tuba

Timb.

Caisse Claire

Tom-toms

86

87

88

89

90

Picc. *f*

Sax. S. Gauche

Sax. A. I Gauche

Sax. A. II Gauche

Sax. T. Gauche

Sax. B. Gauche

Bsn. I

Bsn. II

Bsn. III

Cor I

Cnt. I

Cnt. II

Cnt. III

Cnt. IV

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Tbn. IV

Euph. I

Tuba

Timb. *p* *mf*

Caisse Claire *p*

Sop. Sax. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *f*
 Sax. S. Gauche *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *f*
 Sax. A. I Gauche *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *f*
 Sax. A. II Gauche *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *f*
 Sax. T. Gauche *f*
 Sax. B. Gauche *f*
 Bsn. I *f*
 Bsn. II *f*
 Bsn. III *f*
 Cor I *f*
 Cor II *f*
 Cor III *f*
 Cor IV *f*
 Cnt. I *f*
 Cnt. II *f*
 Cnt. III *f*
 Cnt. IV *f*
 Tbn. I
 Tbn. II
 Tbn. III
 Tbn. IV
 Euph. I
 Tuba
 Timb.
 Grosse Caisse *f*
 Cymb. *secco*

97

98

99

100

101

S4-1

Sax. S. Gauche
 Sax. A. I Gauche
 Sax. A. II Gauche
 Sax. T. Gauche
 Sax. B. Gauche
 Sax. S. Droite
 Sax. A. I Droite
 Sax. A. II Droite
 Sax. T. Droite
 Sax. B. Droite
 Bsn. I
 Bsn. III
 Cor I
 Cor II
 Cor III
 Cor IV
 Cnt. I
 Cnt. II
 Cnt. III
 Cnt. IV
 Tbn. I
 Tbn. II
 Tbn. III
 Tbn. IV
 Euph. I
 Euph. II
 Tuba
 Grosse Caisse
 Caisse Claire

ff *mp* *mf* *f* *biab.* *mf* *ff* *f* *mf* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *f* *ff*

102 103 104 105

Sax. S. Gauche *mf* *mp*

Sax. A. I Gauche

Sax. A. II Gauche

Sax. T. Gauche

Sax. B. Gauche

Sax. S. Droite

Sax. A. I Droite

Sax. A. II Droite

Sax. T. Droite

Sax. B. Droite

Cor I

Cor II

Cor III

Cor IV

Cnt. I *mp* *f*

Cnt. II *mp* *f*

Cnt. III *mp* *f*

Tbn. I *p non-espr.*

Tbn. II *p non-espr.*

Tbn. III *p non-espr.*

Vib. Baguettes dures *mf*

Sax. S. Gauche

Sax. A. I Gauche

Sax. A. II Gauche

Sax. T. Gauche

Sax. B. Gauche

Sax. S. Droite

Sax. A. I Droite

Sax. A. II Droite

Sax. T. Droite

Sax. B. Droite

Cor I

Cor II

Cor III

Cor IV

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Vib.

111

112

113

114

Disparaître progressivement **poco rall.**

Sax. B. Droite

Bsn. I

Bsn. II

Bsn. III

Cnt. I

Cnt. II

Cnt. III

Cnt. IV

Sax. S. Distortion

Sax. A. I Distortion

Sax. A. II Distortion

Sax. T. Distortion

Sax. B. Distortion

Vib.

119 120 121 122 123 124

4

S4-3 ♩ = 75 (Oscillations microtonales irrégulières)

Sop. Sax. *ppp* solo *mf*

Cor I *mp non espr.*

Cor II *mp non espr.*

Cor III *mp non espr.*

Cor IV *mp non espr.*

Cnt. I

Cnt. II

Cnt. III

Cnt. IV

Timb. *ppp* *mp* *pp* *mp*

Sax. S. Distortion

Sax. A. I Distortion

Sax. A. II Distortion

Sax. T. Distortion

Sax. B. Distortion

Vib.

125 126 127 128 129 130

♩ = 73
straight mute

Cnt. I
pp non-espr.

Cnt. II
straight mute
pp non-espr.

Cnt. III
straight mute
pp non-espr.

Tbn. I
straight mute Glissandi lents
pp → molto vib. *f*

Tbn. II
straight mute Glissandi lents
pp → molto vib. *f*

Tbn. III
straight mute Glissandi lents
pp → molto vib. *f*

Tbn. IV
straight mute Glissandi lents
pp → molto vib. *f*

Tuba
solo (variations microtonales irrégulières)
mf

Bs. S.
solo
mf

Tom-toms
Baguettes molles
pp

Vib.
Baguettes molles
pp

131 132 133 134 135



S4-4 ♩ = 70

Sax. S. Gauche
mp → molto accel.

Sax. A. I Gauche
mp

Sax. A. II Gauche
mp

Sax. T. Gauche
mp

Sax. A. I Droite
mp

Sax. A. II Droite
mp

Sax. T. Droite
mp

136 137 138 139 140

S5-1 ♩ = 116

Sax. S. Gauche

Sax. A. I Gauche

Sax. A. II Gauche

Sax. T. Gauche

Bsn. I

Bsn. II

Bsn. III

Vib.

S5-1 ♩ = 116

Gr. E. I

Gr. E. II

Gr. E. III

Bs. E. I

Bs. E. II

Bs. E. III

Sax. S. Gauche

Sax. A. I Gauche

Sax. A. II Gauche

Sax. T. Gauche

Bsn. I

Bsn. II

Bsn. III

Tbn. I

Tbn. II

Tom-toms

Vib.

Gr. E. I

Gr. E. II

Gr. E. III

Bs. E. I

Bs. E. II

Bs. E. III

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

mp

mp

mf

pp

mp

mp

mp

p cresc.

p cresc.

p cresc.

Sax. S. Gauche
 Sax. A. I Gauche
 Sax. A. II Gauche
 Sax. T. Gauche
 Bsn. I
 Bsn. II
 Bsn. III
 Cnt. I
 Cnt. II
 Tbn. I
 Tbn. II
 Euph. I
 Tom-toms
 Vib.
 Gtr. E. I
 Gtr. E. II
 Gtr. E. III
 Bs. E. I
 Bs. E. II
 Bs. E. III

Musical score for measures 152-157. The score includes parts for Saxophones (Soprano, Alto I & II, Tenor), Basset Horns (I, II, III), Contrabass (I, II), Trombones (I, II), Euphonium (I), Tom-toms, Vibraphone, Electric Guitars (I, II, III), and Basses (Euphonium I, II, III). The score is in 3/8 time and features various dynamics (mp, cresc., f) and articulations (accents, slurs, triplets).

S5-2

♩ = 126

Sax. S. Gauche

Sax. A. I Gauche

Sax. A. II Gauche

Bsn. I

Cnt. I

Cnt. II

Cnt. III

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Euph. I

Bs. S.

Timb.

Caisse Claire

Tom-toms

S5-2

♩ = 126

Gtr. E. I

Gtr. E. II

Gtr. E. III

Bs. E. I

Bs. E. II

158

159

160

161

162

Sop. Sax.

Sax. S. Gauche

Sax. A. I Gauche

Sax. A. II Gauche

Sax. T. Gauche

Cor I

Cor II

Cor III

Cor IV

Cnt. I

Cnt. II

Cnt. III

Cnt. IV

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Tbn. IV

Euph. I

Euph. II

Bs. S.

Timb.

Caisse Claire

Bs. E. I

Bs. E. II

♩ = 132

Sax. S. Gauche
Sax. A. I Gauche
Sax. A. II Gauche
Sax. T. Gauche
Sax. B. Gauche
Cor I
Cor II
Cor III
Cor IV
Cnt. I
Cnt. II
Cnt. III
Cnt. IV
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tbn. IV
Euph. I
Euph. II
Bs. S.
Timb.
Caisse Claire
Cymb.
Tom-toms
Bs. E. I

168 169 170 171 172

S5-3

Musical score for S5-3, featuring Saxophones, Basset Horns, Cori, Clarinets, Trombones, Euphoniums, Cymbal, and Bass Drum. The score is divided into measures 173, 174, 175, and 176. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 7/8. The saxophone parts (Sax. S. Gauche, Sax. A. I Gauche, Sax. A. II Gauche, Sax. T. Gauche) and basset horn parts (Bsn. I, Bsn. II, Bsn. III) play a melodic line with triplets and accents, marked *f*. The woodwind parts (Cor I-IV, Cnt. I-IV, Tbn. I-IV, Euph. I-II) play a rhythmic accompaniment with accents. The cymbal (Cymb.) and bass drum (Bs. E. I) parts play a simple rhythmic pattern. The score is marked *mf* at the end of measure 176.

173

174

175

S5-3

mf

176

Sop. Sax.
Sax. S. Gauche
Sax. A. I Gauche
Sax. A. II Gauche
Sax. T. Gauche
Sax. B. Gauche
Sax. S. Droite
Sax. A. I Droite
Sax. A. II Droite
Sax. T. Droite
Sax. B. Droite
Cor I
Cor II
Cor III
Cor IV
Cnt. I
Cnt. II
Cnt. III
Cnt. IV
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tbn. IV
Euph. I
Euph. II
Timb.
Caisse Claire
Cymb.
Bs. E. I

177 178 179 180

Sop. Sax.
 Sax. S. Gauche
 Sax. A. I Gauche
 Sax. A. II Gauche
 Sax. T. Gauche
 Sax. B. Gauche
 Sax. S. Droite
 Sax. A. I Droite
 Sax. A. II Droite
 Sax. T. Droite
 Sax. B. Droite
 Cor I
 Cor II
 Cor III
 Cor IV
 Cnt. I
 Cnt. II
 Cnt. III
 Cnt. IV
 Tbn. I
 Tbn. II
 Tbn. III
 Tbn. IV
 Euph. I
 Euph. II
 Timb.
 Caisse Claire
 Cymb.
 Bs. E. I

181 182 183 184 185
ff *ff* *ff* *ff*
f *f* *f*
mp *f* *mp* *f* *mp* *f*
 Étouffer Étouffer Étouffer
mf

Sop. Sax. *ff* G.P.
 Sax. S. Gauche *ff* G.P.
 Sax. A. I Gauche *ff* G.P.
 Sax. A. II Gauche *ff* G.P.
 Sax. T. Gauche *ff* G.P.
 Sax. B. Gauche *ff* G.P.
 Sax. S. Droite *ff* G.P.
 Sax. A. I Droite *ff* G.P.
 Sax. A. II Droite *ff* G.P.
 Sax. T. Droite *ff* G.P.
 Sax. B. Droite *ff* G.P.
 Cor I *ff* G.P.
 Cor II *ff* G.P.
 Cor III *ff* G.P.
 Cor IV *ff* G.P.
 Cnt. I *ff* G.P.
 Cnt. II *ff* G.P.
 Cnt. III *ff* G.P.
 Cnt. IV *ff* G.P.
 Tbn. I *ff* G.P.
 Tbn. II *ff* G.P.
 Tbn. III *ff* G.P.
 Tbn. IV *ff* G.P.
 Euph. I *ff* G.P.
 Euph. II *ff* G.P.
 Timb. *f* G.P.
 Caisse Claire *mp* *f* G.P. Etouffer
 Cymb. *mp* *f* G.P. Etouffer
 Bs. E. I *f* G.P.

186

187

188

189

190

S5-4

Timb. *f/pp*

Cymb. *pp*

Gtr. E. I *mp cresc. poco a poco*

Gtr. E. II *mp cresc. poco a poco*

Gtr. E. III *mp cresc. poco a poco*

Bs. E. I *mp cresc. poco a poco*

Bs. E. II *mp cresc. poco a poco*

Bs. E. III *mp cresc. poco a poco*

191 192 193 194

Sop. Sax. *ff/pp* *f* G.P.

Sax. S. Gauche *ff/pp* *f* G.P.

Sax. A. I Gauche *ff/pp* *f* G.P.

Sax. A. II Gauche *ff/pp* *f* G.P.

Sax. T. Gauche *ff/pp* *f* G.P.

Sax. B. Gauche *ff/pp* *f* G.P.

Sax. S. Droite *ff/pp* *f* G.P.

Sax. A. I Droite *ff/pp* *f* G.P.

Sax. A. II Droite *ff/pp* *f* G.P.

Sax. T. Droite *ff/pp* *f* G.P.

Sax. B. Droite *ff/pp* *f* G.P.

Cor I *ff/pp* *f* G.P.

Cor II *ff/pp* *f* G.P.

Cor III *ff/pp* *f* G.P.

Cor IV *ff/pp* *f* G.P.

Cnt. I *ff/pp* *f* G.P.

Cnt. II *ff/pp* *f* G.P.

Cnt. III *ff/pp* *f* G.P.

Cnt. IV *ff/pp* *f* G.P.

Tbn. I I pos. *mf* *f* G.P.

Tbn. II III pos. *mf* *f* G.P.

Tbn. III V pos. *mf* *f* G.P.

Tbn. IV VII pos. *mf* *f* G.P.

Euph. I *ff/pp* *f* G.P.

Euph. II *ff/pp* *f* G.P.

195 196 197 198

Épisode VII

Dramatis Personae

Famille des saxophones

Saxophone soprano (Soliste) (Sop. Sax.)

Saxophones soprano I-II (Sax. S.)
Saxophones alto I-II (Sax. A.)
Saxophones ténor I-II (Sax. T.)

Lumière

Chœur synthétique (Chœur Synth)
Clarinette basse (Cl. B.)
Cor Solo
Trompette en Do (Tpt.)

Forces obscures

Piccolo (Picc.)
Bassons I-III (Bsn.)
Cors I-IV
Cornets I-II (Cnt)
Trombones I-III (Tbn.)
Euphoniums I-II (Euph.)
Tuba

Autres instruments

Timbales (Timb.)

Grosse caisse (Gr. C.)
Caisse claire (C.Cl.)
Cymbales (Cymb.)
Triangle (Trgl.)

Batterie

Cloches tubulaires (Cl. Tub.)

Glockenspiel (Glock.)
Vibraphone (Vib.)
Marimba (Mar.)

Synthétiseur (Synth Pad)

Guitares électriques I-IX (Gtr. E.)
Basses électriques I-IV (Bs. E.)

- Episode VII -

PHILIPPE BÉLAND

Lent
P-1 Non-dirigé (♩. = c. 26)

Sax. Sop. *Très expressif* (mélangé avec air)

2 3 4 5 6 7 8

S1-1 ♩ = 58

rit. a tempo

Sax. S. I
Sax. S. II
Sax. A. I
Sax. A. II
Bsn. I
Bsn. II
Cor I
Cor II
Cor III
Tuba
Trigl.

S1-1 ♩ = 58

rit. a tempo

Gtr. E. II
Gtr. E. III
Gtr. E. IV
Gtr. E. V
Gtr. E. VI
Gtr. E. VII
Gtr. E. VIII
Gtr. E. IX
Bs. E. I

9

10

11

12

13

Più mosso

Instrumentation: Picc., Sax. S. I, Sax. S. II, Sax. A. I, Sax. A. II, Bsn. I, Bsn. II, Cor I, Cor II, Cor III, Cnt. I, Cnt. II, Caisse Claire, Trigl., Sax. Sop., Gtr. E. II, Gtr. E. III, Gtr. E. IV, Gtr. E. V, Gtr. E. VI, Gtr. E. VII, Gtr. E. VIII, Gtr. E. IX, Bs. E. I.

Tempo: Più mosso

Measure Numbers: 14, 15, 16, 17, 18, 19

Dynamics and Performance Instructions: *pp*, *mf*, *f*, *fp*, *pp* non-vib., Tremolo glass finger, flz. + ord., Sordine Wä-Wä.

Picc. *5* *5* *5* *5* *5*

Sax. A. I

Sax. T. I *p* *mf*

Bsn. I *p*

Bsn. II *p*

Bsn. III *p*

Cor I *flz.* *ord.* *fp* *pp* *f*

Cor II *flz.* *ord.* *fp* *pp* *f*

Cor III *flz.* *ord.* *fp* *pp* *f*

Cnt. I *pp non-vib.*

Cnt. II *pp non-vib.*

Tbn. I *pp* *wa-wa*

Tbn. II *pp* *wa-wa*

Tuba

Timb. *p* *mf* (Note la plus aigue)

Caisse Claire

Gtr. E. I *p*

Gtr. E. II

Gtr. E. III

Gtr. E. IV

Gtr. E. V

Gtr. E. VI

Gtr. E. VII

Gtr. E. VIII

Gtr. E. IX

Bs. E. I *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

20 21 22 23 24 25

S1-2

Bsn. I

Bsn. II

Bsn. III

Cor I
ord.
pp

Cor II
ord.
pp

Cor III
ord.
pp

Cnt. I

Cnt. II

Timb.
ppp

Caisse Claire
sans chaînes
pp
rim shot

Glock.
pp

Sax. Sop.
mf
bibb. (changement de doigts)
accrocher les bruns de bois

Chant
mf

S1-2

Gtr. E. II
pp

Gtr. E. III
pp

Gtr. E. IV
pp

Gtr. E. V
pp

Gtr. E. VI
pp

Gtr. E. VII
pp

Gtr. E. VIII
pp

Bs. E. I
pp

26

27

28

29

Cor I *p* *a2* *a4*

Cnt. I *senza sord.* *p*

Euph. I *p*

Euph. III *p*

Tuba *p*

Timb.

Caisse Claire *f.s.*

Glock.

Sax. Sop. *mp* *3* *5* *3* *3* *mp* *3* *3* *3*

Chant *mp*

Gtr. E. II

Gtr. E. III

Gtr. E. IV

Gtr. E. V

Gtr. E. VI

Gtr. E. VII

Gtr. E. VIII

Bs. E. I

30 31 32 33 34

Cor I
 Cnt. I
 Tbn. III
 Euph. III
 Tuba
 Timb. (note la plus aigue)
 Glock.
 Sax. Sop.
 Gtr. E. II
 Gtr. E. III
 Gtr. E. IV
 Gtr. E. V
 Gtr. E. VI
 Gtr. E. VII
 Gtr. E. VIII
 Bs. E. I

Measures 35, 36, and 37 are indicated by boxed numbers at the bottom of the staves.



S1-3 Non-dirigé
 Lent ♩ = c. 30

Sax. Sop.

Measures 38 and 39 are indicated by boxed numbers at the bottom of the staff.

tr *effrayé* *p* *cresc.* *f* *rit.*

Sax. S. I
Sax. A. I
Sax. A. II
Sax. T. I
Sax. T. II
Bsn. I
Bsn. II
Cor I
Cor II
Cor III
Cor IV
Cnt. I
Cnt. II
Tbn. I
Tbn. II
Euph. I
Euph. III
Tuba
Timb.
Grosse Caisse
Sax. Sop.

p *cresc.* *mp* *mf* *f*

flz. *p* *f* *p* *f* *p* *f*

p *cresc.* *mp* *mf* *f*

p *cresc.* *mp* *mf* *f*

p *cresc.* *mp* *mf* *f*

p *cresc.* *mp* *mf* *f*

p *cresc.* *mp* *mf* *f*

menaçant *ff*

$\text{♩} = 72$ *rit.*

Gtr. E. II
Gtr. E. III
Gtr. E. IV
Gtr. E. V
Bs. E. I

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

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

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

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

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

Sax. S. I *p* cresc. poco a poco 3 5 6 7 *ff* G.P.

Sax. S. II *p* cresc. poco a poco 3 5 6 7 *ff* G.P.

Sax. A. I *p* cresc. poco a poco 3 5 6 7 *ff* G.P.

Sax. A. II *p* cresc. poco a poco 3 5 6 7 *ff* G.P.

Sax. T. I *p* cresc. poco a poco 3 5 6 7 *ff* G.P.

Sax. T. II *p* cresc. poco a poco 3 5 6 7 *ff* G.P.

Bsn. I *mf* cresc. poco a poco G.P.

Bsn. II *mf* cresc. poco a poco G.P.

Cor I *mf* cresc. poco a poco *sfz* G.P.

Cnt. I *f* 3 *f* G.P.

Cnt. II *f* 3 *f* G.P.

Tbn. I *f* G.P.

Tbn. II *f* G.P.

Euph. I *f* G.P.

Euph. III *f* G.P.

Timb. *sfz* Etouffez G.P.

Cymb. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *ff* Etouffez G.P.

Glock. *mp* cresc. poco a poco *f* G.P.

Vib. *mp* cresc. poco a poco *f* G.P.

Sax. Sop. *ord.* *ff* *sfz* *sfz* *ord.* *p* *f* G.P.

Voix (note la plus aigue) (note la plus aigue)

Gtr. E. II *f* *mp* *ff* (note la plus aigue)

Gtr. E. IV *mp* *f* *mp* *ff* (note la plus aigue)

Gtr. E. V *f* *mp* *f* *mp* *ff* (note la plus aigue)

Gtr. E. IX *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *ff*

Bs. E. I *f* *mp* *ff*

S2-3

Non-dirigé (♩ = c. 36)

Très expressif

Sax. Sop. *p Amplifié* [51] *ord.* [52] [53] *sfz* [54] *pp* [55] *sfz* [56]

S2-4

♩ = 72

Sax. S. I *ppp non-espr.* *f*

Sax. S. II *ppp non-espr.* *f*

Sax. A. I *ppp non-espr.* *f*

Sax. A. II *ppp non-espr.* *f*

Sax. T. I *ppp non-espr.* *f*

Sax. T. II *ppp non-espr.* *f*

Bsn. I *ppp non-espr.*

Bsn. II *ppp non-espr.*

Cnt. I *mp non-espr.* Sourdine Wa-Wa : *sim.* *3* *3* *3*

Cnt. II *mp non-espr.* Sourdine Wa-Wa : *sim.* *3* *3* *3*

Tbn. I *pp* *mp* *pp* (mute) non-vib. non-vib. *molto-vib.* *molto-vib.*

Tbn. II *pp* *mp* *pp* (mute) non-vib. non-vib. *molto-vib.* *molto-vib.*

Euph. I *p* con sord.

Timb. *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

Grosse Caisse *ppp*

Glock. *f*

Vib. *p* *f* avec Moteur Tremolo: Lent Rapide Tremolo: Lent Rapide

Sax. Sop. *mf* S'éloigner du micro

S2-4

♩ = 72

Gtr. E. II *mp* (bends) *3* *3* *3*

Gtr. E. III *mp* (bends) *3* *3* *3*

Gtr. E. IV *mp* (bends) *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Gtr. E. V *mp* (bends) *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Gtr. E. VI *mp* (bends) *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Bs. E. I *mp* sul E *3* *3* *3*

[57] [58] [59] [60]

rit.

Cor I *mp*

Cor II *mp*

Cor III *mp*

Tbn. I *pp* *gliss. continu* *ppp*

Tbn. II *pp* *gliss. continu* *ppp*

Tuba *pp*

Timb. *pp* *f* *pp*

Grosse Caisse *p* *Ralentir le roulement jusqu'à l'arrêt complet*

Glock.

Sax. Sop.

Gtr. E. II *f* *pp* *rit.* *non vib.*

Gtr. E. III *f* *pp* *gliss lent*

Gtr. E. IV *f* *pp*

Gtr. E. V *f* *pp*

Gtr. E. VI *f* *pp*

Bs. E. I *f* *pp*

élargir l'oscillation jusqu'à la tierce mineure

réduire l'oscillation progressivement

non vib.

gliss lent

61 62 63

S3-1

♩ = 52

Sax. S. I (3+3) (2+3) (2+2+2) (3+3) (2+2) *mp* *mf*

Sax. A. I solo *mp* *mf* *p*

Sax. T. I *pp*

Sax. T. II *pp*

Bsn. I *pp*

Bsn. II *pp*

Cor I

Cor II

Cor III

Trigl.

Vib. *p*

Sax. Sop. *p*

S3-1

♩ = 52

Gr. E. II *p* sul tasto sul pont. *gliss. continu* sul tasto

Gr. E. IV *p* sul tasto sul pont. *gliss. continu* sul tasto

Gr. E. V *p* sul tasto sul pont. sul tasto

Gr. E. VI *p* sul tasto sul pont. *gliss. continu* sul tasto

64 65 66 67 68

Sax. S. I (3+2+2) (3+3) (2+2+2) (3+2) *p* *mf* *p*
 Sax. S. II *mp* *mf*
 Sax. A. I *mp* *mf* *p*
 Sax. A. II *mp* *mf*
 Sax. T. I *pp*
 Sax. T. II *pp*
 Bsn. I *pp*
 Bsn. II *pp*
 Tbn. I (mute) *ppp* *molto vib.*
 Tbn. II (mute) *ppp* *molto vib.*
 Euph. I (mute) *ppp* *molto vib.*
 Vib.
 Sax. Sop. *p* *mf* *En dehors* 5 2 3
 Gtr. E. II *sul pont.* *sul tasto* *sul pont.*
 Gtr. E. IV *sul pont.* *sul tasto* *sul pont.*
 Gtr. E. V *sul pont.* *sul tasto* *sul pont.* *gliss. continu*
 Gtr. E. VI *sul pont.* *sul tasto* *sul pont.*
 Bs. E. I *p* *w/glass finger* *sul pont.* *sul tasto* *sul pont.*

69

70

71

72

73

74

Sax. S. I *(3+2+2)* *(3+3)* *(2+3)* *(2+2+2)* *(3+3)*² *(2+3)* *(2+2+2)*¹
mp *mf* *p* *mf* *f* *mp*

Sax. A. I *p* *mf* *f* *mp*

Sax. A. II *mp* *p* *mp* *mf* *f* *mp*

Sax. T. I *mp* *mf* *f* *mp*

Sax. T. II *mf* *f* *mp*

Bsn. I *p non espr.*

Bsn. II *p non espr.*

Cnt. I *straight mute* *p non espr.*

Cnt. II *straight mute* *p non espr.*

Timb. *p* *f*

Trigl.

Glock.

Vib.

Sax. Sop. *p*

Gtr. E. II *mf* *sul tasto* *sul pont.* *sul tasto*

Gtr. E. IV *mf* *sul tasto* *sul pont.* *sul tasto*

Gtr. E. V *mf* *sul tasto* *sul pont.* *sul tasto*

Gtr. E. VI *mf* *sul tasto* *sul pont.* *sul tasto*

Bs. E. I *mf* *sul tasto* *sul pont.* *sul tasto*

75 76 77 78 79 80 81

S3-2 Mystérieux

Sax. S. I

Sax. A. I

Sax. A. II

Sax. T. I

Sax. T. II

Bsn. I

Bsn. II

Cnt. I

Cnt. II

Timb.

Glock.

Marimba

Sax. Sop.

Gtr. E. II

Gtr. E. III

Gtr. E. IV

Gtr. E. V

Gtr. E. VI

Bs. E. I

w/Décal

"Dead-stroke"

sul pont.

w/E-Bow & Glass Finger

w/plectre

f *mp* *p* *pp*

82 83 84 85 86 87

Marimba

Sax. Sop. *subtones*
pp *cresc.* *f* *fz.*
3 *3* *3* *ord.*

Voix *p* *f*

Gr. E. II *p* *sfz*

Gr. E. III *sfz*

Gr. E. V *p* *sfz*

Bs. E. I *sfz*

88 89 90 91 92 93



S3-3 Plus rapide ♩ = 110

Bsn. I *f*

Bsn. II *f*

Sax. Sop. *p*

S3-3 Plus rapide ♩ = 110

Gr. E. II *f*

Gr. E. III *f*

Gr. E. IV *f*

Gr. E. V *f*

Bs. E. I *f*

94 95 96 97 98 99 100 101

rall.

Sax. S. I

Sax. S. II

Sax. A. I

Sax. A. II

Sax. T. I

Sax. T. II

Bsn. I

Bsn. II

Cor I

Cor II

Cor III

Cor IV

Cnt. I

Cnt. II

Tbn. I

Tbn. II

Euph. I

Euph. III

Tuba

Timb.

Grosse Caisse

Vib.

Gr. E. II

Bs. E. I

senza sord.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ppp

ppp

rall.

116 117 118 119

S4-2

$\text{♩} = 68$

Bsn. I
Bsn. II
Cor I
Cor II
Cor III
Cor IV
Cnt. I
Cnt. II
Tbn. I
Tbn. II
Euph. I
Tuba
Timb.
Grosse Caisse
Cl. Tub.
Vib.
Bs. E. I

S4-2

$\text{♩} = 68$

Gtr. E. I
Gtr. E. II
Gtr. E. III
Gtr. E. IV
Gtr. E. V
Gtr. E. VI
Gtr. E. VII
Gtr. E. VIII
Gtr. E. IX
Bs. E. I

Bsn. I *mf* *mp*
 Bsn. II *mf* *mp*
 Cor. I
 Cor. II
 Cor. III
 Cor. IV
 Cnt. I
 Cnt. II
 Tbn. I
 Tbn. II
 Euph. I
 Tuba
 Timb. *3*
 Grosse Caisse
 Cl. Tub.
 Vib.
 Sax. Sop. *pp non-espr.*
 Gtr. E. I *mf*
 Gtr. E. II
 Gtr. E. III
 Gtr. E. IV
 Gtr. E. V
 Gtr. E. VI
 Gtr. E. VII
 Gtr. E. VIII
 Gtr. E. IX
 Bs. E. I

S4-3 rall.

Cor I *Comme un écho* *p* *pp*

Cor II *Comme un écho* *p* *pp*

Cor III *Comme un écho* *p* *pp*

Cor IV *Comme un écho* *p* *pp*

Timb. *pp*

Grosse Caisse *pp*

Vib. *pp*

Synth. Pad *pp non-espr.*

Sax. Sop. *mf*

S4-3 rall.

Gtr. E. II *fade out...*

Gtr. E. III *fade out...*

Gtr. E. VI *fade out...*

Gtr. E. VII *fade out...*

Gtr. E. VIII *fade out...*

Gtr. E. IX *fade out...*

Bs. E. I *p*

S4-4 ♩ = 48

Choeur *pp* *poco* *mf*

Glock. *pp* *mf*

Synth. Pad

Bs. E. I *pp* Harmoniques artificielles

135 136 137 138 139



S5-1 ♩ = 129

Bsn. I *pp* Respirer au besoin *mp*

Grosse Caisse *pp*

Sax. Sop. *molto vib.* *p*

S5-1 ♩ = 129

Gtr. E. II *pp* *mp*

Gtr. E. III *mp*

Gtr. E. IV *pp* *mp*

Gtr. E. V *mf* *f* *très léger*

Bs. E. I *pp*

140 141 142 143 144 145 146

S5-2

♩ = 144

Musical score for S5-2, measures 147-151. The score includes parts for Bsn. I, Bsn. II, Tbn. I, Timb., Batterie, and Sax. Sop. The tempo is marked as ♩ = 144. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The score includes various dynamics such as *mf* and *f*, and articulations like accents and slurs. The Batterie part is marked with *baguettes feutrées* and *f* (*Notation conventionnelle). The Sax. Sop. part is marked with *f*. The Bsn. I part has markings for *(3+2)* and *(3+2+2)*. The Tbn. I part is marked with *straight mute* and *a2*.

S5-2

♩ = 144

Musical score for S5-2, measures 147-151. The score includes parts for Gtr. E. II, Gtr. E. III, Gtr. E. IV, Gtr. E. V, and Bs. E. I. The tempo is marked as ♩ = 144. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The score includes various dynamics such as *f* and *mf*, and articulations like accents and slurs. The Gtr. E. II part is marked with *f*. The Gtr. E. III part is marked with *f*. The Gtr. E. IV part is marked with *f*. The Gtr. E. V part is marked with *mf*. The Bs. E. I part is marked with *f*.

147

148

149

150

151

Musical score for a large ensemble, including brass, woodwinds, strings, and percussion. The score is divided into measures 152, 153, 154, 155, and 156.

Instruments and parts shown:

- Bsn. I
- Bsn. II
- Cor I
- Cor II
- Cnt. I
- Cnt. II
- Tbn. I
- Tbn. II
- Euph. I
- Euph. III
- Timb.
- Batterie
- Sax. Sop.
- Gtr. E. II
- Gtr. E. III
- Gtr. E. IV
- Gtr. E. V
- Bs. E. I

Performance markings and dynamics include:

- Rehearsal marks: (3+2+2), (2+2+2), (3+2)
- Dynamic markings: *f*, *mf*, *ff*, *p*
- Performance instruction: *straight mute*
- Accents and slurs
- Trills and tremolos

152

153

154

155

156

S5-3

Bsn. I (3+2) *p non-espr.* (2+2+3) *f* (3+2)

Bsn. II *f*

Cor. I *mf* *f*

Cor. II *mf* *f*

Cor. III *mf* *f*

Cor. IV *mf* *f*

Cnt. I *f*

Cnt. II *f*

Tbn. I *mf* senza sord.

Tbn. II *mf* senza sord.

Tbn. III *mf* senza sord.

Euph. I *f*

Timb. *f*

Batterie *mf*

Sax. Sop. *ff* ord. growl *fff* 3 3

Gtr. E. II *mf* *mf*

Gtr. E. III

Gtr. E. IV *mf*

Gtr. E. V *mf*

Gtr. E. VI *mf*

Bs. E. I *p*

157

158

159

160

161

Bsn. I *(2+2+2)* *mf*
 Bsn. II *mf*
 Cor. I *Rip ff*
 Cor. II *Rip ff*
 Cor. III *Rip ff*
 Cor. IV *Rip ff*
 Cnt. I *flz. mp ord.*
 Cnt. II *mp ord.*
 Tbn. I *f*
 Tbn. II *f*
 Tbn. III
 Euph. I *a² ff*
 Timb. *p*
 Batterie *p*
 Sax. Sop. *flz. ord.*
 Gtr. E. II *sfz*
 Gtr. E. IV *sfz*
 Gtr. E. V *mf*
 Gtr. E. VI *mf*
 Bs. E. I *mf*

162

163

164

165

166

S5-4 Un peu plus rapide ♩ = 156

Score for measures 167-171. Instruments include Bsn. I & II, Cnt. I & II, Tbn. I & II, Timb., Batterie, Sax. Sop., Grtr. E. IV, Grtr. E. VI, and Bs. E. I. The score features various dynamics such as *ff*, *mf*, *pp*, *sfz*, and *sim.* There are also performance instructions like "très court" and "w/glass finger".

Score for measures 172-178. Instruments include Cor I-IV, Tbn. I-III, Timb., Sax. Sop., Grtr. E. IV, and Bs. E. I. The score features dynamics such as *pp* and *ppp*. There are also performance instructions like "w/wal" and "w/glass finger".

S5-5

Tempo I ♩ = 144

Musical score for measures 179-183, parts 1-15. The score is in 4/4 time with a tempo of 144. The key signature has one sharp (F#). The parts are: Bsn. I, Bsn. II, Bsn. III, Cor I, Cor II, Cor III, Cor IV, Cnt. I, Cnt. II, Tbn. I, Tbn. II, Euph. I, Euph. III, Tuba, Timb., Batterie, and Sax. Sop. The score includes various dynamics such as *f*, *ff*, and *senza sord.*, and articulation marks like accents and slurs. Measure numbers 179, 180, 181, 182, and 183 are indicated at the bottom of the page.

S5-5

Musical score for measures 179-183, parts 16-19. The parts are: Grt. E. II, Grt. E. III, Grt. E. IV, Grt. E. V, and Bs. E. I. The score includes various dynamics such as *f* and articulation marks like accents and slurs. Measure numbers 179, 180, 181, 182, and 183 are indicated at the bottom of the page.

Bsn. I (3+2+2) (3+2) (2+2+2) (3+2) (2+2)
 Bsn. II
 Bsn. III
 Cor. I
 Cor. II
 Cor. III
 Cor. IV
 Cnt. I
 Cnt. II
 Tbn. I
 Tbn. II
 Euph. I
 Euph. III
 Tuba
 Timb. *sfz* *f*
 Batterie *mf*
 Sax. Sop. *f* *ff*
 Gtr. E. II
 Gtr. E. III
 Gtr. E. IV *sfz* *sfz*
 Gtr. E. V
 Bs. E. I

S5-6 Plus lent ♩ = 132

Score for Bsn. I, Bsn. II, Cor I, Cnt. I, Cnt. II, Tbn. I, Tbn. III, Tuba, Timb., Batterie, and Sax. Sop. The score is divided into measures 189, 190, 191, 192, and 193. Dynamics include *mp*, *ff*, *fp*, *f*, and *mf*. Performance markings include *très court* and *8va*.

S5-6 Plus lent ♩ = 132

Score for Gr. E. II, Gr. E. III, Gr. E. IV, Gr. E. V, Bs. E. I, Bs. E. II, Bs. E. III, and Bs. E. IV. The score is divided into measures 189, 190, 191, 192, and 193. Dynamics include *ff* and *p*. A performance instruction reads: "Accordez la corde de Sol un demi-ton plus haut".

189

190

191

192

193

Musical score for measures 194-198. The score is written for a full orchestra and includes parts for Cor I, Euph. I, Tuba, Timb., Batterie, Sax. Sop., Bs. E. II, Bs. E. III, and Bs. E. IV. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score features various dynamics such as *mf* and *p*, and includes performance instructions like "solo" and "Accordez la corde de Do un demi-ton plus haut". Measure numbers 194, 195, 196, 197, and 198 are indicated at the bottom of the staves.



Musical score for measures 199-203. The score is written for a full orchestra and includes parts for Bsn. I, Bsn. II, Cor I, Tuba, Timb., Batterie, Sax. Sop., Gtr. E. V, Bs. E. I, Bs. E. II, Bs. E. III, and Bs. E. IV. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score features various dynamics such as *p*, *mf*, and *non-espr.*, and includes performance instructions like "a2" and "Accordez la corde de Do un demi-ton plus haut". Measure numbers 199, 200, 201, 202, and 203 are indicated at the bottom of the staves.

S5-7

♩ = 96

Bsn. I
 Bsn. II
 Cor I
 Cor II
 Cor III
 Cor IV
 Cnt. I
 Cnt. II
 Tbn. I
 Tbn. II
 Tbn. III
 Tuba
 Timb.
 Cymb.
 Sax. Sop.

S5-7

♩ = 96

Gtr. E. II
 Gtr. E. III
 Gtr. E. IV
 Gtr. E. V
 Bs. E. I

Cor I
Cor II
Cor III
Cor IV
Cnt. I
Cnt. II
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Cymb.
Sax. Sop.
Gtr. E. II
Gtr. E. III
Gtr. E. IV
Gtr. E. V

210 211 212 213 214 215 216



Cymb.
Gtr. E. II
Gtr. E. III
Gtr. E. IV
Gtr. E. V
Bs. E. I

217 218 219 220

E-1

Lent

Non-dirigé (♩ = 36)

Très expressif

Sax. Sop.

E-1

Lent

Non-dirigé (♩ = 36)

Gr. E. V

Bs. E. I



E-2

♩ = ♩

Héroïque (doublé à l'octave)

Cl. B.

Bsn. I

Bsn. II

Cor I

Cnt. I

Timb.

Sax. Sop.

E-2

♩ = ♩

Gr. E. II

Gr. E. III

Gr. E. IV

Gr. E. V

Gr. E. VI

Gr. E. VII

Bs. E. I

Épisode VIII

Dramatis Personae

Lumière
Flûte (Fl.)

Autres instruments

Synthétiseur (Synth Pad)

Guitares électriques (Gtr. E.)

Basses électriques (Bs. E.)

- EPISODE VIII -

PHILIPPE BÉLAND
(b. 1987)

S1-1

Calme ♩ = 52 Violent ♩ = 120

Fl. *ppp* senza vib. *ff* 3 3 Voix *mf* *ff*

Synth. 1. Impact (avec délai) *p*

6 Calme ♩ = 52 Violent ♩ = 130

Fl. *ppp* senza vib. Voix *ff* 3 *mf* *fff* 5 (Crier !!)

Synth.

9 Calme ♩ = 52 Nerveux ♩ = 104

Fl. Tongue Ram (T.R.) *ppp* *f* *pp* *f* *mp* *f* *mf* *f* Voix *pp* *ff*

T.R. 3 3 3

14 Bisbigliando (Changement de doigts)
Accentuer les bruits de clés

Fl. 9 7 6 5 5 3 3 3 3

Voix 7 6 5 5 3 3 *mp*

Ti-ki - ti-ki-ti-kisim.

S1-2

18 Calme ♩ = 60

Fl. *pp* *mp* *pp* *5* *3* *5*

Synth. *8va*

21 *mp* *p* *mf* *pp* *3*

(3 vitesses différentes de tremolo)

S1-3

Violent ♩ = 120

Fl. *fff* *f* *ff* *5* (overblow)

Voix *f* *3*

Synth. *2. Gongs synthétiques* *8va* *pp*

Violent ♩ = 120

Calme ♩ = 52

Fl. *pp* *ff* *ff* *f* *3* *fz.*

Synth. *Slow Throat Flutter*

S1-4 Calme ♩ = 52

36 Senza vib. Ord. *pp* Poco vib. → Molto vib.

Fl. *pp*

Voix *gliss.* 5 6 7
Ti-ki-ti-ki-ti-sim.

Synth. *p*

S1-5 Violent ♩ = 104

40 Retour Calme Flz. Ord. *pp subito* 3

flz. (4 vitesses différentes de tremolo) ord. *ff sfz sfz sfz*

Synth. *f*

43 *tr* Flz. T.R. (overblow) *ff* Voix

Synth.

47 Bisb. (Changement de doigtés) Accentuer le changement de doigtés *mf* 3 5 6 6 7 7 (plus haute note) *fff* *fff* *fff* *fff*

Voix *gliss.* ti-ki-ti-ki-sim. *gliss.* *fff*

Synth. *ppp* *8va* *8vb* *ff*

Calme ♩ = 48

50 Plaintiff Ord.

Fl. *ppp* *f* *ppp* *f*

Interruption T.R.

S2-1 Nerveux ♩ = 60

accel.

56 molto vib.

Fl. *p* poco a poco cresc.

Synth. *p*

3. Lent glissando ascendant distordu

gliss.

Voix

59 growl flutter ord. bisb. ,

Fl. *p* *f*

Synth. *p*

gliss.

Voix

62 ord. growl flutter ord. bisb. 3

Fl. *fz.* *f*

Synth. *p*

gliss.

65

Fl. *tr* *bisb.*

Synth. *gliss.*

Detailed description: This system covers measures 65 to 67. The flute part begins with a trill on a sharp note, followed by a series of notes with slurs and triplets. A trill on a flat note occurs in measure 67. The synth part consists of long, sweeping glissandi in both the treble and bass clefs.

68

Fl. *tr* *bisb.* *pizz.*

Synth. *gliss.*

Detailed description: This system covers measures 68 to 70. The flute part features a triplet of eighth notes, followed by a trill and a 'pizz.' (pizzicato) marking. The synth part continues with glissandi in both staves.

71

Fl. *bisb.* *tr*

Voix

Synth. *gliss.*

Detailed description: This system covers measures 71 to 74. The flute part includes a quintuplet of eighth notes and a trill. The voice part is shown in two staves with notes and slurs. The synth part features glissandi in both staves.

75

Fl. *tr*

Synth. *gliss.*

Detailed description: This system covers measures 75 to 78. The flute part features a trill and a triplet of eighth notes. The synth part includes glissandi in both staves and a triplet of eighth notes in the bass clef.

80

Fl. *fz.* *ord.*

Voix

Synth. *gliss.*

Detailed description: This system covers measures 80 to 83. The flute part begins with a triplet of eighth notes, followed by a quintuplet of eighth notes. It then continues with a melodic line featuring various accidentals and dynamics, including *fz.* and *ord.*. A voice part is shown with a single note. The synth part consists of four measures, each with a glissando indicated by a slur and the word *gliss.*.

84

Fl. *fz.* *ord.* *bisb.*

Synth. *gliss.*

Detailed description: This system covers measures 84 to 87. The flute part features a triplet of eighth notes, a quintuplet of eighth notes, and a *bisb.* (biscando) effect. The synth part continues with four measures of glissandi, each marked with *gliss.*.

88

Fl. *tr^b*

Synth. *gliss.*

Detailed description: This system covers measures 88 to 91. The flute part includes a trill marked *tr^b*. The synth part continues with four measures of glissandi, each marked with *gliss.*.

92

Fl. *tr^b* *fz.*

Synth. *gliss.*

Detailed description: This system covers measures 92 to 95. The flute part features a trill marked *tr^b* and a triplet of eighth notes. The synth part continues with four measures of glissandi, each marked with *gliss.*.

96

Fl. *pizz.* *ord.* *bisb.* *5* *Voix*

Synth. *gliss.* *gliss.*

99

Fl. *tr* *Voix* *3* *3* *flz.* *Voix*

Synth. *gliss.* *gliss.*

102

Fl. *ord.* *3* *5* *5* *Le plus rapidement possible*

Synth. *gliss.* *gliss.*

104

Fl. *rall.* *flz.* *(le plus aigu)* *gliss.* *(le plus grave)* *Le plus doux possible*

Voix *fff*

Synth. *gliss.* *gliss.* **4. Effets venteux**

8vb *pp*

S3-1 Éthéré ♩ = 52

110 ord.

Fl. *pp* *mp* *pp*

Synth.

117

Fl. *pp* *mp*

Synth.

124

Fl. *mp* *pp* *mp*

Synth.

rit.

128

Fl. *pp*

Synth.

Épisode IX

Dramatis Personae

Renfort

Hautbois I-II (Htb.)

Lumière

Clarinette basse (Cl. B.)

Cor Solo

Trompette en Do (Tpt.)

Saxophone Soprano (Sop. Sax)

Famille des saxophones (Flashback)

Saxophones soprano I-II (Sax. S.)

Saxophones altos I-III (Sax. A.)

Saxophone Ténor I-II (Sax. T.)

Forces obscures

Piccolo (Picc.)

Bassons I-IV (Bsn.)

Cors I-IV

Cornets I-II (Cnt)

Trombones I-III (Tbn.)

Euphoniums I-II (Euph)

Tuba

Ancien

Timbales (Timb.)

Autres instruments

Grosse caisse (Gr. C.)

Tenor Drum (T. Drum)

Cymbale (Cymb.)

Triangle (Trgl.)

Batterie

Tam-Tam

Temple Blocks (Temp. Blocks)

Roto-Toms

Papier sablé (Pap. Sablé)

Castagnettes (Cast.)

Maracas (Mrcs.)

Wind Chimes (W. Ch.)

Wood Blocks

Flûte à coulisses I-II

Crotales (Crot.)

Marimba (Mar.)

Vibraphone (Vib.)

Harpe (Hp.)

Celesta (Cel.)

Synthétiseur (Sine Waves) (Synth Sine)

Guitares électriques 1-9 (Gtr. E.)

Basses électriques 1-8 (Bs. E.)

- Episode IX -

Philippe Béland

S1-1

Adagio ♩ = 53

Temp. Blocks

Pap. sablé *pp* *Frotter délicatement ensemble*

Cast. *p*

Mrcs *p*

Mar. *pp* *Baguettes molles*

Synth. Sine *ppp non-vib.* *pp* *p* *ppp non-vib.* *pp*

2

3

4

5

6



Tpt. *pp* *mf* *p* *pp*

Temp. Blocks

Pap. sablé

Cast.

Mrcs

Mar.

Synth. Sine *p* *pp* *ppp non-vib.* *pp* *p* *ppp non-vib.*

7

8

9

10

11

Cl. b.

Cor Solo

Tpt.

Sax. Sop.

Temp. Blocks

Pap. sablé

Cast.

Mrcs

Mar.

Synth. Sine

p *mf* *pp*

p *pp*

mp *mp* *mf* *p*

f solo

sfz

non-vib. *molto vib.*

ppp non-vib.

pp

pp *p*

12 13 14 15 16

S1-2 ♩ = 58

Picc. *pp*

Cl. b.

Cor Solo

Tpt.

Sax. Sop. *p* *mf* *mp* *f*

w/Délai

Gtr. E. 1 *ppp* gliss. continu

Gtr. E. 2 *ppp*

Gtr. E. 3 *ppp* Ondulation microtonale aléatoire

Gtr. E. 4 *ppp* Ondulation microtonale aléatoire

17 18 19 20

molto rit.

Picc.

Cl. b.

Cor Solo

Tpt.

Sax. Sop. *p* *f*

Hp. *p* gliss. ad lib

Gtr. E. 1 (tr)

Gtr. E. 2 (tr)

Gtr. E. 3

Gtr. E. 4

Bs. E. 1 *ppp* *mf*

21 22 23

S1-3 ♩ = 56

Sax. S. I *pp*

Sax. A. I *pp*

Sax. A. II *pp*

Sax. A. III *pp*

Sax. T. I *pp*

Sax. T. II *pp*

Hp. *f*

Cel. *p*

24 25 26

♩ = 115

Tbn. I con sord. vibrato irrégulier *pp*

Tbn. II con sord. vibrato irrégulier *pp*

Tbn. III con sord. vibrato irrégulier *pp*

Batterie Au centre *p*

Hp. *f/pp*

Gtr. E. 1 *p* *cresc.*

Gtr. E. 2 *p* *cresc.*

Gtr. E. 3 sul pont. *p* *cresc.*

Gtr. E. 9 sul pont.

Bs. E. 1 sul tasto *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* simil.

27 28 29 30 31

♩ = 56

Sax. Sop. *f* *solo* 3

Sax. S. I *pp*

Sax. A. I *pp*

Sax. A. II *pp*

Sax. A. III *pp*

Sax. T. I *pp*

Sax. T. II *pp*

Bsn. I *mp* 3

Bsn. II *mp* 3

Cnt. I *pp* *con sord.* 5

Cnt. II *pp* *con sord.* 5

Hp. *f* *p*

Cel. *p*

32

33

34

♩ = 115

Bsn. I *pp*

Bsn. II *pp*

Tbn. I *pp*

Tbn. II *pp*

Tbn. III *pp*

Vib. *pp*
Ped.

Hp. *fpp*
3

Gtr. E. I *p*
sul pont.

Gtr. E. 3 *mp*
sul pont.

35 36 37 38

♩ = 56

Sax. S. I

Sax. S. II

Sax. A. I

Sax. A. II *p*

Sax. A. III *p*

Sax. T. I *p*

Sax. T. II *p*

Hp. *f*

Cel. *p*

39 40 41 42

Musical score for a symphony orchestra and woodwinds. The score is divided into measures 43, 44, 45, 46, and 47. The tempo markings are $\text{♩} = 115$ and $\text{♩} = 56$. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte).

The instruments and their parts are:

- Cl. b.
- Tpt.
- Sax. Sop.
- Sax. A. II
- Sax. A. III
- Sax. T. I
- Sax. T. II
- Bsn. I
- Bsn. II
- Cor I
- Cor II
- Cor III
- Cor IV
- Cnt. I
- Cnt. II
- Tbn. I
- Tbn. II
- Tbn. III
- Pap. sablé
- Mar.
- Hp.
- Cel.
- Gr. E. 5
- Bs. E. 1

The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern, while the brass instruments provide harmonic support. The percussion section includes a snare drum and a bass drum. The harp plays a delicate accompaniment. The celist plays a simple harmonic accompaniment. The guitar and bass play a rhythmic accompaniment.

S2-1

♩ = 95

Bsn. I *pp*
 Bsn. II *pp*
 Bsn. III *pp*
 Bsn. IV *pp*
 Cor I *con sord.* *p*
 Cor II *con sord.* *p*
 Cor III *con sord.* *p*
 Cor IV *con sord.* *p*
 Cnt. I *con sord.* *p*
 Cnt. II *flz.* *p*
 Tbn. I *p*
 Tbn. II *p*
 Euph. I *p*
 Euph. II *p*
 Tuba *p* *Improvisation*
 Timb. *f*
 Tam-tam *mp*
 Vib. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
 Gtr. E. 1 *ff*
 Gtr. E. 2 *ff*
 Gtr. E. 3 *ff*
 Gtr. E. 4 *ff*
 Gtr. E. 5 *ff*
 Gtr. E. 9 *ff*
 Bs. E. 1 *ff*

48

49

50

51

52

S2-2

Cor I *f* *a2 senza sord.* *f*

Cor II *fade out...*

Cor III *pp*

Cor IV *fade out...*

Cnt. I *fade out...*

Cnt. II *pp* *fade out...*

Tbn. I *fade out...*

Tbn. II *fade out...*

Euph. I *ppp* *a2 senza sord.* *f* *f*

Euph. II

Tuba *f* *ff*

Timb. *pp*

Grosse caisse *ppp cresc.*

Tam-tam *mp*

Vib. *mf* *pp*

Gtr. E. 1 *tremolo glass finger* *p*

Gtr. E. 2 *tremolo glass finger* *p*

Gtr. E. 3 *tremolo glass finger* *p*

Gtr. E. 4 *tremolo glass finger* *p*

Bs. E. 1 *tremolo glass finger* *p*

Bs. E. 2 *tremolo glass finger* *p*

Bs. E. 3 *tremolo glass finger* *p*

Bs. E. 4 *tremolo glass finger* *p*

Cor I *pp* *f*
 Cor II *pp* *f*
 Cor III *pp* *f*
 Cor IV *pp* *f*
 Cnt. I *pp* *f*
 Cnt. II *pp* *f*
 Tbn. I *pp* *f*
 Tbn. II *pp* *f*
 Tbn. III *pp* *f*
 Euph. I *pp* *f*
 Timb. *f*
 Grosse caisse *f*
 Tenor Drum *pp* *f*
 Tam-tam *pp* *f*
 Vib. *
 Gtr. E. 1
 Gtr. E. 2
 Gtr. E. 3
 Gtr. E. 4
 Bs. E. 1
 Bs. E. 2
 Bs. E. 3
 Bs. E. 4

58

59

60

61

S2-3

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top section includes woodwinds and brass: Bsn. I (Bassoon I), Tbn. I-III (Trumpets I-III), Euph. I (Euphonium I), and Tuba. The middle section includes percussion: Timb. (Timpani), Grosse caisse (Snare Drum), Tenor Drum, and Cymb. The bottom section includes strings: Gtr. E. 1-8 (Electric Guitars 1-8) and Bs. E. 2 (Bass Electric 2). The score is written in 4/4 time and features various dynamics and articulations. The electric guitar parts (Gtr. E. 3-8) include performance instructions for bends, labeled 'bend progressif'. The page is numbered 62 through 67 at the bottom.

S3-1

♩ = 68

The musical score for S3-1, measures 68-73, features the following parts and markings:

- Bsn. I:** Bass clef, 3/4 time signature. Measure 68 has a triplet of eighth notes. Measure 69 has a half note. Measure 70 has a half note with a *p* dynamic. Measure 71 has a half note. Measure 72 has a half note. Measure 73 has a half note.
- Cor I, II, III:** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 68-69 are rests. Measure 70 has a half note with a *lumineux* marking and a *p* dynamic. Measures 71-73 have half notes with *lumineux* markings.
- Euph. I:** Bass clef, 3/4 time signature. Measure 68 has a triplet of eighth notes. Measure 69 has a half note. Measure 70 has a half note. Measure 71 has a half note. Measure 72 has a half note. Measure 73 has a half note.
- Tuba:** Bass clef, 3/4 time signature. Measures 68-69 are rests. Measure 70 has a half note with a *p* dynamic. Measures 71-73 are rests.
- Tenor Drum:** Treble clef, 3/4 time signature. Measure 68 has a triplet of eighth notes. Measure 69 has a half note. Measure 70 has a half note with a *p* dynamic. Measure 71 has a half note. Measure 72 has a half note. Measure 73 has a half note.
- Cymb.:** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 68-69 have cymbal rolls. Measure 70 has a cymbal roll. Measures 71-73 are rests.
- Pap. sablé:** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 68-69 are rests. Measure 70 has a half note with a *p* dynamic. Measures 71-73 have half notes with *p* dynamics.
- Mrcs:** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 68-69 are rests. Measure 70 has a half note with a *p* dynamic. Measures 71-73 have half notes with *p* dynamics.
- Cel.:** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 68-69 are rests. Measure 70 has a half note with a *p* dynamic. Measures 71-73 have half notes with *p* dynamics.
- Synth. Sine:** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 68-69 are rests. Measure 70 has a half note with a *ppp* dynamic. Measures 71-73 have half notes with *mf* dynamics.
- Gtr. E. 3, 4, 5:** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 68-69 have tremolo markings. Measure 70 has a half note with an *ord.* marking. Measures 71-73 are rests.

68

69

70

71

72

73

S3-2

Cl. b. *mf* *solo*

Tpt. *mf* *solo*

Cor I *mp*

Cor II *mp*

Cor III *mp*

Trgl. *mf* *mp*

Wood Blocks *mp* 3 *Baguettes dures*

Mar. *mf* 3

Hp. *mf* C-C#

74 75 76 77

Cl. b.

Cor Solo *mf* *solo*

Sax. Sop. *mf* *solo*

Cor I *mf*

Cor II *mf*

Cor III *mf*

Wood Blocks *mp* 3

Mar. 3

Hp. F#-F F-F# A-A#

78 79 80 81

Cor Solo

Tpt. *solo* *mf*

Sax. Sop. *solo* *mf*

Cor I *mp*

Cor II *mp*

Cor III *mp*

Trgl. *mp*

Roto-Toms *mp*

Wood Blocks

Hp. *A#-A* *B-Bb* *E-Eb* *D-Db* *E-E#* *G#-G* *Db-D#* *A-Ab*

82 83 84 85 86

Cl. b. *mf* *rit.*

Sax. Sop. *mf*

Cor I

Cor II

Cor III

Cnt. I *mf* *a2*

Trgl. *pp*

Roto-Toms *f*

Wood Blocks

Mar. *mf*

Hp. *Bb-B* *C#-C* *F#-F* *G-G#*

87 88 89 90 91

S4-1

$\text{♩} = 56$

Musical score for S4-1, featuring a variety of instruments including woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is written in 4/4 time with a tempo of 56 beats per minute. The instruments listed are:

- Cl. b. (Bass Clarinet)
- Sax. Sop. (Soprano Saxophone)
- Cor I, II, III, IV (Trumpets)
- Cnt. I, II (Cornets)
- Tbn. I, II, III (Tubas)
- Timb. (Timpani)
- Trgl. (Triangle)
- Tam-tam (Tamtam)
- Wind Chimes
- Flûte à coulisses I, II (Slide Flutes)
- Crot. (Crotales)
- Vib. (Vibraphone)
- Cel. (Celesta)

Key performance instructions include:

- Wind Instruments:** "Souffle dans l'instrument" (Breathe into the instrument) with dynamic markings of *pp*, *mf*, and *pp*.
- Triangle:** "Frotter baguette triangle sur le tam-tam" (Rub triangle mallet on tam-tam) and "Frapper avec baguette triangle" (Hit triangle with mallet).
- Crotales:** "arco" (arco) and dynamic marking *p*.
- Vibraphone:** Performance directions "Lent" (Slow) and "Rapide" (Fast) with a dynamic marking *p*.
- Celesta:** Dynamic marking *p*.

S4-2 $\text{♩} = 50$

Htb. I *p* < *f* < *p* < *f* < *p* *sim.* 5 3 3 3 3 *rit.*

Cl. b. *pp*

Cor Solo *pp*

Tpt. *pp*

Sax. Sop. *pp*

Tbn. III *pp*

Flûte à coulisses I

Hrp. *pp*

Gtr. E. 1 E-Bow *pp* gliss continu

Gtr. E. 2 E-Bow *pp* gliss continu

Gtr. E. 3 E-Bow *pp* gliss continu

Gtr. E. 4 E-Bow *pp* gliss continu

Bs. E. 1 *p* < *mp* < *p* < *f*

Bs. E. 2 *p* < *mp* < *p* < *f*

S4-3

$\text{♩} = 90$

Htb. I 3/4 stopped *mf* + Bzzing effect a2 3

Cor I *pp* < *p* < *pp* < *p* *sim.*

Cor II *p* < *pp* < *p* < *pp* < *p* *sim.*

Grosse caisse *p*

Crot. *p*

Gtr. E. 1 *p* *pp* *p* *pp* *p*

Gtr. E. 2 *pp* *p*

Gtr. E. 3 *p* *pp*

Gtr. E. 4 *pp* *p*

100 101 102 103 104 105 106 107

Htb. I
 Cl. b. *w/PsychDelay +3M*
 Tpt. *Chantez la note du bas*
 Cor I
 Cor II
 Timb.
 Crot.
 Gtr. E. 1
 Gtr. E. 2
 Gtr. E. 3
 Gtr. E. 4

Musical score for a symphonic rock band. The score includes parts for Horns (Htb. I), Clarinet (Cl. b.), Trumpet (Tpt.), Cori (Cor I, Cor II), Timpani (Timb.), Cymbal (Crot.), and four Electric Guitars (Gtr. E. 1-4). The music is in 4/4 time and features a mix of melodic lines, rhythmic patterns, and dynamic markings. The guitar parts are particularly detailed with techniques like "sul tasto", "sul pont.", and "ord. P.M.".

108

109

110

111

S4-4 $\frac{3}{4} = 73$

w/Harmonizer (-7e m.)

Htb. I *pp* non-espr.

Cl. b. *pp* w/Harmonizer (+15e m - Eb)

Cor I *pp* ouvert

Cor II *pp* ouvert

Cnt. I *pp* w/Harmonizer (+15e m) con sord.

Timb. *pp*

Vib. *p* Ped.

Hp. *pp* bish.

Cel. *p* Ped.

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2 *mp* P.M.

Gtr. E. 3 *mp* P.M.

Gtr. E. 4 *mp* P.M.

Bs. E. 1 *mp* P.M.

112

113

114

115

116

w/Harmonizer (-9e maj.)

Htb. I *pp* *pp non-espr.*

Sax. Sop. *pp* *mp* *mp*

Bsn. I *mp* *a2*

Cor I *mp* *p* *mp* *a2*

Cor II *mp* *p* *mp* *a2*

Cnt. I *pp* *mp* *p* *pp non-espr.* *a2*

Timb. *mp* *p*

Vib. *mp* * *Scd*

Hp. *mp* *p*

Cel. *mp* * *p*

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2 P.M. *f*

Gtr. E. 3 P.M. *f*

Gtr. E. 4 P.M. *f*

Bs. E. 1 P.M. *f*

117 118 119 120 121

This musical score page contains the following parts and markings:

- Htb. I:** Horn in B-flat 1, with a long melodic line and a dynamic marking of *f*.
- Cl. b.:** Clarinet in B-flat, with a dynamic marking of *f* and the instruction "Doublé par une clarinette basse synthétique" (Doubled by a synthetic bass clarinet).
- Sax. Sop.:** Soprano Saxophone, playing a steady melodic line.
- Bsn. I:** Bassoon 1, playing a steady melodic line.
- Cor I:** Trumpet 1, playing a steady melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Cor II:** Trumpet 2, playing a steady melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Cnt. I:** Contrabassoon, playing a steady melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Timb.:** Timpani, playing a rhythmic pattern.
- Vib.:** Vibraphone, playing a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf*.
- Hp.:** Harp, playing a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf*.
- Cel.:** Cello and Double Bass, playing a rhythmic pattern.
- Gtr. E. 1-4:** Electric Guitars 1-4, playing a complex rhythmic pattern with triplets and a dynamic marking of *f*.
- Bs. E. 1:** Bass Electric Guitar, playing a complex rhythmic pattern with triplets and a dynamic marking of *f*.

Measure numbers 122, 123, 124, 125, and 126 are indicated at the bottom of the page.

S4-5

a2 w/Harmonizer (-14c m.)

Htb. I *mf*

Cl. b. *p* *f* *f* *p* *f*

Sax. Sop. Doublé par un sax synthétique *p* *f* *p*

Cor I *mf*

Cor II *mf*
Doublé par trompette synthétique senza sord.

Cnt. I *mf*

Cnt. II *mf*
Doublé par trompette synthétique senza sord.

Tuba TUBA ÉCHANTILLONNE *mf*

Timb.

Grosse caisse *p*

Mar. *mf*

Hp.

Cel. *p* *f* *p*

Gtr. E. 1 *mf*

Gtr. E. 2 *mf*

Gtr. E. 3 *mf*

Gtr. E. 4 *mf*

Bs. E. 1 *mf*

127

128

129

Htb. I
 Htb. II
 Cl. b.
 Sax. Sop.
 Cor I
 Cor II
 Cnt. I
 Cnt. II
 Tuba
 Timb.
 Grosse caisse
 Mar.
 Hp.
 Cel.
 Gtr. E. 1
 Gtr. E. 2
 Gtr. E. 3
 Gtr. E. 4
 Bs. E. 1

Musical score for a symphony orchestra and woodwinds. The score is divided into three measures, labeled 130, 131, and 132 at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes parts for Horns (Htb. I, Htb. II), Clarinet (Cl. b.), Saxophone (Sax. Sop.), Cori (Cor I, Cor II), Contrabass (Cnt. I, Cnt. II), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion (Grosse caisse, Mar.), Harp (Hp.), Cello (Cel.), and Electric Guitars/Bass (Gtr. E. 1-4, Bs. E. 1). The score features various dynamics (f, p, mf), articulations (trills, slurs), and complex rhythmic patterns (trills, sixteenth notes, triplets, sextuplets).

rall.

Htb. I

Htb. II

Cl. b.

Sax. Sop.

Cor I

Cor II

Cnt. I

Cnt. II

Tuba

Timb.

Grosse caisse

Cymb.

Mar.

Hp.

Cel.

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Gtr. E. 3

Gtr. E. 4

Bs. E. 1

133

134

135

136

S4-6

$\text{♩} = 60$

Htb. I
p *f* *p* *f* *p sim.* *f*

Cl. b.
p espr.

Cor Solo
solo
p espr.

Tpt.
p espr.

Sax. Sop.
p espr.

Cor I
Souffle dans l'instrument
f

Cor II
Souffle dans l'instrument
f

Cnt. I
Souffle dans l'instrument
f

Tbn. I
Souffle dans l'instrument
f

Timb.
pp

Grosse caisse

Cymb.

Flûte à coulisses I
solo
pp

Flûte à coulisses II
solo
pp

Hp.
f *p* *f* *p* *sim.*

Cel.
p *f* *fade out...*

Gtr. E. 3

Gtr. E. 4

137

138

139

140

141

S5-1

♩ = 112

Score for Saxophones (Sax. S. I, Sax. S. II, Sax. A. I, Sax. A. II, Sax. A. III, Sax. T. I, Sax. T. II), Trombones (Tbn. I, Euph. I), Timpani (Timb.), Harp (Hp.), Grand Ensembles (Gtr. E. 1-9), and Basses (Bs. E. 1-8).

Key features include:

- Saxophones:** Extensive use of triplets and slurs. Dynamics range from *pp* to *mf*.
- Timpani:** *mf* accompaniment.
- Grand Ensembles:** Complex rhythmic patterns with triplets and slurs. Gtr. E. 7 and Gtr. E. 9 include "oscillation microtonale" markings.
- Basses:** Various rhythmic patterns. Bs. E. 1 includes the instruction "Tapper avec le plectre" (mf).

This musical score is for a jazz ensemble, covering measures 146, 147, and 148. The instruments listed on the left are:

- Sax. S. I
- Sax. S. II
- Sax. A. I
- Sax. A. II
- Sax. A. III
- Sax. T. I
- Sax. T. II
- Cnt. I
- Tbn. I
- Euph. I
- Timb.
- Hp.
- Gtr. E. 1
- Gtr. E. 2
- Gtr. E. 3
- Gtr. E. 4
- Gtr. E. 5
- Gtr. E. 6
- Gtr. E. 7
- Gtr. E. 8
- Gtr. E. 9
- Bs. E. 1
- Bs. E. 2
- Bs. E. 3
- Bs. E. 4
- Bs. E. 5
- Bs. E. 6
- Bs. E. 7
- Bs. E. 8

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The saxophone parts (Sax. S. I, Sax. S. II, Sax. A. I, Sax. A. II, Sax. A. III, Sax. T. I, Sax. T. II) and the trumpet part (Tbn. I) are prominent. The Euphonium (Euph. I) part includes dynamic markings such as *f*, *mp*, and *f*, and includes a section marked "straight mute ord." with a trill. The guitar ensemble (Gtr. E. 1-9) and the bass ensemble (Bs. E. 1-8) provide a rhythmic foundation. The piano (Hp.) and timpani (Timb.) parts are also present. The score is divided into three measures, with measure numbers 146, 147, and 148 indicated at the bottom.

S5-2

Score for S5-2, featuring various instruments including Picc., Sax. S. I, Sax. A. I, Sax. A. II, Sax. A. III, Sax. T. II, Bsn. I, Bsn. II, Euph. I, Tuba, Timb., Tenor Drum, Hp., Synth. Sine, Gtr. E. 1, Gtr. E. 2, Gtr. E. 3, Gtr. E. 4, and Bs. E. 1. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *mf*, and includes performance instructions like "Sans les snares" and "Militaire".

149 150 151 152 153

Picc. *mp*
 Sax. S. I *p*
 Sax. A. I *p*
 Sax. A. II *p*
 Sax. A. III
 Sax. T. I *p*
 Sax. T. II *p*
 Bsn. I *mp*
 Bsn. II *mp*
 Cor I *mp* ^{a2}
 Tbn. I *mp*
 Tuba *mp*
 Timb.
 Tenor Drum
 Hp. *mp* G-Gb
 Synth. Sine *mp*
 Gtr. E. 1
 Gtr. E. 2
 Gtr. E. 3
 Gtr. E. 4
 Bs. E. 1

154

155

156

157

Picc.
 Sax. S. I
 Sax. A. I
 Sax. A. II
 Sax. T. I
 Sax. T. II
 Bsn. I
 Bsn. II
 Cor I (a4)
 Cor II (a2)
 Cnt. I
 Cnt. II
 Tbn. I
 Tbn. II
 Euph. I (a2)
 Tuba (mf)
 Timb.
 Tenor Drum (3)
 Hp. (Gb-G#, F#-F, D-Db)
 Synth. Sine (3)
 Gtr. E. 1 (3)
 Gtr. E. 2 (3)
 Gtr. E. 3 (3)
 Gtr. E. 4 (3)
 Bs. E. 1 (3)

162

163

164

S5-3

Musical score for S5-3, featuring five staves: Sax. S. I, Timb., Grosse caisse, Tenor Drum, and Tam-tam. The score spans measures 165 to 171. The Sax. S. I staff is mostly silent. The Timb. staff begins with a *p* dynamic, followed by a *f* dynamic and a *fp* dynamic. It includes a *L.V.* marking and a fingering of 5. The Grosse caisse and Tenor Drum staves have *p* and *f* dynamics. The Tam-tam staff has a *f* dynamic. Measure numbers 165, 166, 167, 168, 169, 170, and 171 are indicated at the bottom.

Épisode X

Dramatis Personae

Lumière

Chœur synthétique (Chœur Synth.)
Flûte (Fl.)
Hautbois I-II (Htb.)

Clarinette basse (Cl. B.)
Cor Solo
Trompette en Do (Tpt.)
Saxophone Soprano (Sop. Sax)

Famille des saxophones

Saxophones soprano I-II (Sax. S.)
Saxophones altos I-II (Sax. A.)
Saxophone ténor (Sax. T.)
Saxophone baryton (Sax. B.)

Forces obscures

Piccolo (Picc.)
Bassons I-III (Bsn.)
Cors I-IV
Cornets I-II (Cnts)
Trombones I-III (Tbn.)
Euphoniums I-III (Euph.)
Tuba

Ancien

Timbales (Timb.)

Autres instruments :

Clarinettes I-II (Cl.)

Grosse caisse (Gr. C.)
Caisse Claire (C. Cl.)
Cymbale Ride (Cymb. Ride)
Triangle (Trgl.)

Tam-Tam (T-T.)
Hi-Hat
Crotales (Crot.)
Mark Tree (Mark Tree)

Wind Chimes (W. Ch.)

Xylophone (Xyl.)
Vibraphone (Vib.)
Harpe (Hp.)

Horloges (Échantillons)

Basse synthétique (Bs. S.)
Guitares électriques 1-3 (Gtr. E.)
Basse électrique (Bs. E.)

- Episode X -

PHILIPPE BÉLAND

Introduction

Flashback (♩ = 52)

Fl. II *non-vib.* *pp*

Cl. II *non-vib.* *pp*

Cl. bs. *non-vib.* *pp*

Bsn. II *non-vib.* *pp*

Tuba *solo* *mp*

Mark Tree *p* Frapper aléatoirement

Vib. *pp* Avec pédale

Hp. *menaçant* *p*

Horloges *w/Délai* *pp*, *w/Délai* *p*, *w/Délai* *mp*, *w/Délai* *mf*

Bs. E. *pp poco cresc.* *gliss.*

2 3 4

Fl. I *non-vib* *pp*
 Fl. II *non-vib* *pp*
 Htb. I *non-vib* *pp*
 Htb. II *non-vib* *pp*
 Cl. I *mp* 3 5
 Cl. II *non-vib* *pp*
 Cl. bs
 Sax. Sop. *lyrique* *mf*
 Bsn. I *non-vib* *pp*
 Tuba *nerveux*
 Bs. S. 3
 Crot. *p*
 Mark Tree
 Vib.
 Hp. 3 5
 Horloges

5 6 7 8

Un peu plus rapide (♩ = 57)

Picc.

Fl. II

Htb. I

Htb. II

Cl. I

Cl. II

Cl. bs

Sax. Sop.

Cor Solo

Tpt.

Bsn. I

Bsn. II

Cor II

Cor IV

Cnt. I

Tuba

Timb.

Grosse Caisse

Crot.

Vib.

Hp.

Horloges

Gr. E. 3

9

10

11

overblow
tr
mp

Picc.

Fl. I

Fl. II

Htb. I

Htb. II

Cl. I

Cl. II

Cl. bs.

Sax. Sop.

Cor Solo

Tpt.

Bsn. I

Bsn. II

Cor I

Cor II

Cor IV

Cnt. I

Tbn. I

Tbn. II

Euph. I

Tuba

Timb.

Hi-Hat

Bs. E.

17

18

19

20

21

S1-2

Picc. *ff* *overblow* *mp* *ff*

Fl. I

Fl. II *non-vib* *mp*

Htb. I *mf*

Htb. II *mf*

Cl. I *f* *a2* *b*

Sax. Sop. *non-vib* *mp*

Bsn. I *mf*

Bsn. II *mf*

Cor I *a2* *mp*

Cor II *a2* *mp*

Cor IV

Tbn. I

Tbn. II

Euph. I

Tuba

Timb.

Hi-Hat *2*

Xyl. *mf*

Gr. E. 3 *mf*

Bs. E. *mf*

22

23

24

25

26

S1-3

Fl. I

Htb. I

Cl. I

Cl. II

Cl. bs

Sax. Sop.

Bsn. I

Bsn. II

Cor I

Cor II

Cor III

Cor IV

Cnt. I

Cnt. II

Tbn. I

Tbn. II

Euph. I

Tuba

Timb. *Autre bout de la baguette*

Grosse Caisse

Hi-Hat

Gr. E. 1

Gr. E. 2

Gr. E. 3

Bs. E.

32 33 34 35 36 37

Htb. I *mf* (1/2 ton) *tr* *f*
 Htb. II *mf* (1/2 ton) *tr*
 Cl. I *mp* *f*
 Cl. II *f* 3
 Cl. bs *f*
 Sax. Sop. *f* 3 *f*
 Tpt. *f* 3
 Bsn. I *f* 3
 Bsn. II *f* 3
 Cor I
 Cor II
 Cnt. I *mf* *f*
 Cnt. II *mf* *f*
 Tbn. I *f* *mp* 3
 Tbn. II *f* *mp* 3
 Tbn. III *mp* 3
 Timb.
 Grosse Caisse
 Hi-Hat 2 2 3 3 3 6
 Gtr. E. 1 *ff* *mf* *f* *fff* 8
 Gtr. E. 2
 Gtr. E. 3 8
 Bs. E. 8

47

48

49

50

51

S1-6

This musical score, titled S1-6, is arranged for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes:** Fl. I and Fl. II, both playing a melodic line with accents and dynamics of *f*.
- Horns:** Htb. I and Htb. II, playing a rhythmic accompaniment with accents and dynamics of *f*.
- Clarinets:** Cl. I, Cl. II, and Cl. bs., all playing a rhythmic accompaniment with accents and dynamics of *f*.
- Saxophones:** Sax. Sop., playing a rhythmic accompaniment with accents and dynamics of *f*.
- Brass:** Bsn. I and Bsn. II, playing a melodic line with accents and dynamics of *f*. Cor I, Cor II, Cor III, and Cor IV, playing a rhythmic accompaniment with accents and dynamics of *f*. Cnt. I and Cnt. II, playing a rhythmic accompaniment with accents and dynamics of *f*. Tbn. I, Tbn. II, and Tbn. III, playing a melodic line with accents and dynamics of *f*. Euph. I and Tuba, playing a melodic line with accents and dynamics of *f*. The Euph. I part includes a *a2* marking.
- Percussion:** Hi-Hat, playing a complex rhythmic pattern with accents and dynamics of *f*. Bs. E., playing a melodic line with accents and dynamics of *f*.

The score is divided into five measures, numbered 52 through 56 at the bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a strong rhythmic drive with frequent accents and a dynamic level of *f* (forte).

S1-7

Jouer aléatoirement des traits très rapides et chaotiques (registre libre)
ff

Htb. I
f

Cl. I
f

Cl. bs
f

Sax. Sop.
f

Tpt.
f

Bsn. I
f

Cor I
ff

Cor II
ff

Cnt. I
f

Tbn. I
f

Euph. I
ff

Euph. II
ff

Tuba
ff

Timb.
f

2 Hi-Hats
f

Hp.
f

Gr. E. 1
f

Gr. E. 2
f

Gr. E. 3
f

Bs. E.
f

S1-8

66 67 68 69 70

molto rall.

This page of a musical score covers measures 71 through 74. The tempo is marked 'molto rall.' at the top. The score includes parts for woodwinds (Horn I & II, Clarinet I & II, Clarinet Bass, Saxophone Soprano, Cor Solo, Bassoon I, Contrabass I & II, Trombone I, II, & III, Euphonium I), brass (Trumpet I, II, & III, Trombone I, II, & III, Euphonium I), percussion (Timpani, Grosse Caisse, Hi-Hat, and a dynamic contour for the Harp), and strings (Violin I, Violin II, Violin III). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Saxophone Soprano and Cor Solo have melodic lines starting in measure 72. The brass instruments have various melodic and rhythmic parts, including 'rip' markings. The Harp part shows a dynamic contour that rises and then falls. The string parts are marked 'p cresc.' and feature long, sustained chords.

71

72

73

74

S2-1

$\text{♩} = 112$

rall.

Picc. *pp*

Htb. I *mp*

Htb. II *mp*

Cl. I *p*

Cl. II *pp*

Cl. bs *mp*

Sax. Sop. *mf*

Cor Solo

Cor II *mp* *pp*

Cnt. I *mp*

Cnt. II *mp*

Timb.

Tam-tam *f*

Hi-Hat *mf* 3

Gtr. E. 1 *mp*

Gtr. E. 2 *mp*

Gtr. E. 3 *mp*

75

76

77

78

S2-3

Respirer au besoin

Htb. I *p*

Htb. II *p*

Sax. Sop. *pp*

Sax. S. I *p*

Sax. S. II *p*

Sax. A. I *p*

Sax. A. II *p*

Sax. B. *p*

Bsn. I *pp*

Bsn. II *pp*

Tbn. I *p*

Tbn. II *p*

Tbn. III *p*

Vib. *mp*
w/Phaser
8^{va}

Hp. *p*

Gtr. E. 1 *pp*

Gtr. E. 2 *pp*

Gtr. E. 3 *p*
sul pont.
3

Bs. E. *p*

84 85 86 87

Htb. I

Htb. II

Sax. Sop.

Sax. S. I

Sax. S. II

Sax. A. I

Sax. A. II

Sax. T.

Bsn. I

Bsn. II

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Trgl.

Vib.

Hp.

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Gtr. E. 3

Bs. E.

88

89

90

S2-4

This musical score, titled S2-4, is arranged for a large ensemble. It consists of 15 staves, each representing a different instrument or section. The score is divided into five measures, numbered 91 through 95 at the bottom. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. I:** Flute I, starting with a *mf* dynamic.
- Fl. II:** Flute II, mostly silent with some notes in measures 94 and 95.
- Sax. A. I & II:** Saxophone Alto I and II, both starting with a *mf* dynamic.
- Bsn. I & II:** Bassoon I and II, marked *non-vib.* and *p*.
- Tbn. I, II, & III:** Trombone I, II, and III, marked *mordant* and *p*. Trombone III has a *f* dynamic in measure 93.
- Caisse Claire & Cymb.** Both marked *p* and feature triplet patterns.
- Hp.:** Harp, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- Gtr. E. 1, 2, & 3:** Electric Guitars I, II, and III, all marked *mf* and playing sustained chords.

91

92

93

94

95

Picc. *mf* *cresc.* *ff* *overblow*

Fl. I *mp*

Htb. I *mp*

Cl. I *mp* *ff* *Cri de guerre*

Sax. A. I *mp*

Sax. A. II *mp*

Euph. I *p*

Euph. II *p*

Euph. III *p*

Timb. *p*

Grosse Caisse *p*

Hp.

96 97 98 99

S3-1 Tempo précédent ♩ = 162

Cl. I

Cor I *f*

Cnt. I *mf*

Cnt. II *mf*

Tbn. I *mf*

Tuba *f*

Timb. *f*

Grosse Caisse *f*

Hi-Hat *mf*

Gtr. E. 1 *f*

Gtr. E. 2 *f*

Gtr. E. 3 *f*

Bs. E. *f*

100 101 102 103 104

S3-2

Choeur
Synth

mp

Htb. I

mf

Htb. II

mf

Cl. I

mf

Cl. II

mf

Cl. bs

mf

Sax. Sop.

mf

Bsn. I

a2

f

Cor I

a2

f

Cor II

a2

Cnt. I

Cnt. II

Tbn. III

mf

Timb.

mf

Hi-Hat

2

Xyl.

mf

Bs. E.

mf

Choeur Synth

Htb. I

Htb. II

Cl. I

Cl. II

Cl. bs

Sax. Sop.

Tpt.

Bsn. I

Cor I

Cor II

Tbn. III

Timb.

Hi-Hat

Xyl.

Bs. E.

109

110

111

112

113

S3-3

This musical score, titled S3-3, is a complex orchestration for a large ensemble. It features a variety of instruments and parts, including a Choeur Synth, Flutes (Fl. I, II), Horns (Htb. I, II), Clarinets (Cl. I, II, bs), Saxophones (Sax. Sop.), Bassoons (Bsn. I, II), Cor Anglais (Cor I, II, III, IV), Contrabassoons (Cnt. I, II), Trombones (Tbn. I, II, III), Euphoniums (Euph. I, II), Tubas, Timpani (Timb.), Hi-Hat, Xylophone (Xyl.), Harp (Hp.), and Electric Guitars/Bass (Gr. E. 1, 2, 3; Bs. E.). The score is divided into five measures, with measure numbers 114, 115, 116, 117, and 118 indicated at the bottom. The music is characterized by a strong rhythmic pulse, with many parts playing eighth notes. Dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). A 'solo' marking is present in the Sax. Sop. part in measure 117. The Choeur Synth part at the top features a melodic line with a long note in measure 114. The percussion parts, including Hi-Hat and Xyl., provide a consistent rhythmic accompaniment.

114

115

116

117

118

Fl. I
 Fl. II
 Htb. I
 Htb. II
 Cl. I
 Cl. II
 Cl. bs
 Sax. Sop.
 Bsn. I
 Bsn. II
 Cor I
 Cor II
 Cor III
 Cor IV
 Cnt. I
 Cnt. II
 Tbn. I
 Tbn. II
 Tbn. III
 Euph. I
 Euph. II
 Tuba
 Timb.
 Grosse Caisse
 Hi-Hat
 Xyl.
 Hp.
 Gtr. E. 1
 Gtr. E. 2
 Gtr. E. 3
 Bs. E.

S4-1 Beaucoup plus lent ♩ = 54

Picc. *p* *non-vib.*

Sax. Sop. *pp*

Cor I *f* *a4 Souffler dans l'instrument*

Tbn. I *p* *a3 Frapper embouchure sur l'instrument* 4

Timb. *pp* *Frapper le rebord de la timbale, accordée sur Do, avec l'endos des baguettes* 4

Tam-tam

Hi-Hat *p* *2 Hi-hats*

Gtr. E. 1 *w/E-bow* *p* *div.* *w/E-bow* *p*

Gtr. E. 2 *p*

Bs. E. *p* *Frapper sur l'instrument doucement (son sourd)* 4

123 124 125 126



S4-2

Picc.

Fl. I *p*

Bsn. I *a2 mp*

Tbn. I 8

Euph. I *mp*

Euph. II *mp*

Timb. 8

Hi-Hat

Hp. *mp*

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Gtr. E. 3 *w/E-bow* *p*

Bs. E. 8

127 128 129 130

Picc.

Fl. I

Sax. Sop. *non-vib.* *molto vib.* *non-vib.* *non-vib.*
ppp *mp* *ppp* *pp*

Tpt.

Bsn. I *a2* *mp*

Cor I *a2* *p* *Frappet embouchure sur l'instrument* 4

Cor II *a2* *mp*

Cnt. I *Sourd. Wa-wa:* *p*

Cnt. II *Sourd. Wa-wa:* *p*

Tbn. I 12

Euph. I *mp*

Tuba *non-vib.* *molto vib.* *non-vib.* *non-vib.*
ppp *mp* *ppp* *pp*

Bs. S. *non-vib.* *molto vib.* *non-vib.* *non-vib.*
ppp *mp* *ppp* *pp*

Timb. 4

Hi-Hat

Hp. *avec les ongles* *p*

Gr. E. 1 *div.*

Gr. E. 2

Gr. E. 3 *div.*

Bs. E. *mp*

131

132

133

134

135

molto vib. → *non-vib.* **accel.** **rall.**

Sax. Sop. *mf* → *ppp* *fp* *fp*

Bsn. I *mf* a2

Cor I

Cor II *mp* 3 4

Cnt. I *p*

Cnt. II *p*

Tbn. I a2

Tbn. III *mp*

Euph. I

Tuba *mf* → *pp* *fp* *fp*

Bs. S. *mf* → *pp* *fp* *fp*

Timb. 4

Hi-Hat

Hp. *mf* *p* avec les ongles

Gr. E. 1 unis.

Gr. E. 2

Gr. E. 3

Bs. E. *mf*

136 137 138 139

Fl. I *non-crit.*
mp
 Fl. II *non-crit.*
mp
 Sax. Sop. *flz.*
mf *f* *mf*
 Bsn. I *mp* *poco cresc.*
 Bsn. III *p* *mf* *poco cresc.*
 Cor I *Z*
 Cor II *mp* 3 3
 Cnt. I *mp*
 Cnt. II *mp*
 Tbn. I 4 *Z*
 Euph. I *mf*
 Euph. II *mf*
 Tuba *mf* *f* *mf*
 Bs. S. *mf* *f* *mf*
 Timb. *Z* 8
 Hi-Hat *+* *x*
 Hp. *p* *mf*
 Gtr. E. 1 *div.* *pp* *p*
 Gtr. E. 2 *pp* *p*
 Gtr. E. 3 *pp* *p*
 Bs. E. *f*

140

141

142

143

Picc. *mf* *mf*

Fl. I *expressif* *p* *p*

Sax. Sop. *mf*

Bsn. I *t*

Bsn. III *t*

Cor I

Tbn. I 8

Euph. I

Euph. II

Tuba *fz.* *f*

Bs. S. *f*

Timb.

Hi-Hat

Hp. *mp*

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Gtr. E. 3

Bs. E. *sfz*

144 145 146 147

molto accel.

Musical score for measures 148-151. The score is in 4/4 time and includes parts for Picc., Fl. I, Sax. Sop., Tpt., Bsn. I, Cor. I, and Tbn. I. The key signature has one sharp (F#). Measure 148 features a *ff* dynamic with a trill and a triplet. Measure 149 continues with a trill and a triplet. Measure 150 features a *pp* dynamic with a trill and a triplet. Measure 151 features a *mp* dynamic with a trill and a quintuplet. The Picc. part has a *mp* dynamic and a quintuplet in measure 151. The Tbn. I part has an *a2* marking and a *pp* dynamic in measure 150.



S5-1 ♩ = 162

Musical score for measures 152-157. The score is in 4/4 time and includes parts for Picc., Cl. I, Cl. II, Timb., Hi-Hat, Gr. E. 2, and Bs. E. The key signature has one sharp (F#). Measure 152 features a *mf* dynamic. Measure 153 features a *mf* dynamic. Measure 154 features a *mf* dynamic. Measure 155 features a *mf* dynamic. Measure 156 features a *mf* dynamic. Measure 157 features a *mf* dynamic. The Picc. part has a *mf* dynamic. The Cl. I and Cl. II parts have a *mf* dynamic. The Timb. part has a *mp* dynamic. The Hi-Hat part has a *mp* dynamic and a *1 Hi-Hat* marking. The Gr. E. 2 part has a *mp* dynamic. The Bs. E. part has a *mp* dynamic.

molto rall.

Cl. I

Cl. II

Cl. bs
solo Doublé une octave plus haut à la clarinette
mf

Tpt.
ff

Bsn. I

Bsn. II

Cor I
ff

Cor II
ff

Cor III
ff

Cor IV
ff

Cnt. I
ff

Tbn. I
ff

Tbn. II
ff

Tbn. III
ff

Tuba
ff

Timb.
ff

Grosse Caisse
f

Hi-Hat

Gr. E. 2

Bs. E.
Dv.
ff

S5-2 ♩ = 103

molto rall. . . S6-1 ♩ = 56

Cl. bs *Rubato* *ffz* *mp*

Tbn. I *Funèbre senza sord.* *p*

Tbn. II *Funèbre senza sord.* *p*

Tbn. III *Funèbre senza sord.* *p*

Hp. *gliss ad lib* *pp*

Gr. E. I *pp*

162 163 164 165 166 167



rall. ♩ = 47

Epilogue

Cl. bs *pp* *mp*

Cor I *pp*

Cor II *pp*

Cor III *pp*

Cor IV *pp*

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Grosse Caisse

168 169 170 171 172



Cl. bs

173 174 175

Épisode XI

Dramatis Personae

Lumière

Chœur synthétique (Chœur Synth.)
Flûte (Fl.)
Cor Solo
Trompette en Do (Tpt.)
Saxophone soprano (Sop. Sax)
Hautbois I-II (Htb.)

Forces obscures

Piccolo (Picc.)
Bassons I-II (Bsn.)
Cors I-IV
Cornets I-IV (Cnt.)
Trombones I-IV (Tbn.)
Euphoniums (I-II)
Tuba

Ancien

Timbales (Timb.)

Autres instruments

Cor Anglais (C. A.)
Clarinettes en Sib I-II (Cl.)
Clarinette basse (Cl.B.)
Saxophones alto I-II (Sax. A.)
Saxophone ténor (Sax. T.)

Grosse caisse
Caisse Claire
Triangle (Trgl.)
Hi-Hat

Claves

Wind Chimes
Crotales (Crot.)

Xylophone (Xyl.)
Marimba (Mar.)
Vibraphone (Vib.)
Harpe (Hp.)
Célesta (Cel.)

Guitares électriques 1-3 (Gtr. E.)
Basse électrique (Bs. E.)
Synthétiseur (Synth Pad)

Horloges
Échantillonneur (Extraits des pièces
précédentes)

- Episode XI -

Philippe Béland

Introduction

$\text{♩} = 100$ accel.

Cl. I *pp* Bisbigliando 3 5:4 3 3 5:4 3 3

Cl. II *pp* Bisbigliando 3 3 5:4 3 3 3 5:4 3

Vib. *ppp* 4

Hp. *ppp* 4

Cel. *ppp* 4

Gtr. E. 1 *ppp* 4

Gtr. E. 2 *ppp* 4

Fichiers Sons 4

2 3 4

Cor A. *pp* *fp* *decesc.* Legatissimo Le plus portamento possible

Cl. I 3 3 3 3 3

Cl. II 5:4 3 3 5:4 3 3

Cl. B *pp* *fp* *decesc.* Varier rythmiquement cette montée à chaque fois

Vib. 8

Hp. 8

Cel. 8

Gtr. E. 1 8

Gtr. E. 2 8

5 6 7 8

Cor. A.

Cl. II

Cl. B.

Vib.

Hp.

Cel.

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Fichiers Sons

Fin de l'Épisode X à l'envers

9 10 11 12

Cor. A.

Cl. B.

Sax. A. I

Sax. T.

Vib.

Hp.

Cel.

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Fichiers Sons

♩ = 140

Varié rythmiquement cette montée à chaque fois

Legatissimo Le plus portamento possible

13 14 15 16

Cor. A. *pp* *fp* *decesc.* *pp* *mf*

Cl. B. *pp* *fp* *decesc.*

Sax. A. I. *pp* *mf*

Sax. T.

Vib. 20

Hp. 20

Cel. 20

Gr. E. 1. 20

Gr. E. 2. 20

Fichiers Sons

17 18 19 20

Htb. I.

Cor. A. *mf* *mf*

Cl. B. *pp* *mf* *mf* *f*

Sax. A. I. *mf* *mf*

Sax. T.

Vib. 24

Hp. 24

Cel. 24

Fichiers Sons

21 22 23 24

Htb. I

Cor. A.

Cl. B.

Sax. A. I

Sax. T.

Vib.

Hp.

Cel.

Fichiers Sons

25 26 27 28

f *pp sub.* *f* *pp sub.* *f* *pp sub.*

accl. $\text{♩} = 200$

Htb. I

Cor. A.

Cl. B.

Sax. A. I

Sax. T.

Bsn. I

Vib.

Hp.

Cel.

Synth. Pad

Fichiers Sons

29 30 31 32

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

Son de souffle inversé

S1-1

♩ = 60

vib.

a2

Bsn. I

Cor III

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Tbn. IV

Tuba

Timb.

Grosse Caisse

Hp.

Bs. E. 1

Synth. Pad

Fichiers Sons

33

34

35

36

37

Picc. *non-vib.* *p* *solo poco vib.* *p* *molto vib.* *f*

Sax. Sop. *f/imp*

Sax. A. I. *f/imp* *p* *f/imp* *p* *sim.* *p* *f/imp* *p* *sim.* *p*

Sax. T. *f/imp* *p* *f/imp* *p* *sim.* *p*

Cor III *4*

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Tbn. IV

Tuba *Pulser la note* *p*

Timb.

Bs. E. I. *Distortion et filtrage* *mf*

Synth. Pad *Balayage des formants* 100% → 0% 100% → 0% *sim.*

Fichiers Sons

Picc. *non-vib.* *p* *poco vib.* *p* *molto vib.* *f*

Sax. Sop. *p* *fmp* *p* *sim.*

Sax. A. I

Sax. T.

Cor III 8

Tuba 3 3 3 *f* 3 6 5 3

Timb.

Bs. E. 1

Synth. Pad

Fichiers Sons 43 44 45 46

Picc. *non-vib.* *p* *ord.* *fmp* *p* *fmp* *p* *sim.* 3 3

Fl. *p* *mf* *p* *f* *p* *p* *f* *p* *p* *ff*

Sax. Sop. *Voix* *mf*

Sax. T.

Cor III 12 16

Tuba 3 *f*

Timb.

Bs. E. 1

Fichiers Sons 47 48 49 50 51

S1-2

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

Fl. *mf* *f* *ff* *mf* *fff*

Sax. Sop.

Bsn. I *mf*

Bsn. II *mf*

Cor III

Euph. I *mf*

Euph. II *mf*

Timb.

Caisse Claire

Hp.

Gtr. E. 1 w/Distortion P.M.

Gtr. E. 2

Bs. E. 1

Fichiers Sons

52 53 54 55

S2-1

$\text{♩} = 170$

^{a2}

Jouer aléatoirement des traits très rapides et chaotiques (registre libre)

Htb. I *f*

Cor Solo *f*

Tpt Solo *f*

Sax. A. I *f*

Sax. A. II *f*

Bsn. I ^{a2} *f*

Cor I *ff*

Cor II *ff*

Cor III *ff*

Cnt. I *ff* (rip)

Cnt. II *ff*

Tbn. I ^{a2} *mf*

Timb. *mf*

Grosse Caisse *mf*

Bs. E. I *mf*

Fichiers Sons

56

57

58

59

60

S2-2

$\text{♩} = 193$

Htrb. I *f*

Htrb. II *f*

Sax. A. I *f*

Sax. A. II *f*

Bsn. I *f*

Bsn. II *f*

Cor. I *f*

Cor. II *f*

Cor. III *f*

Cor. IV *f*

Tbn. I *f*

Tbn. II *f*

Euph. I *f*

Timb. *mf*

Hp. *mf*

Cel. *mp*

Bs. E. I *mf*

Fichiers $\frac{4}{4}$

Sons

61 62 63 64

S2-3

♩ = 163

Htb. I *f*
 Htb. II *f*
 Sax. A. I *f*
 Sax. A. II *f* *ff*
 Bsn. I *f*
 Bsn. II *f*
 Cor. I *f*
 Cor. II *f*
 Cor. III *f*
 Cor. IV *f*
 Cnt. I *f* *fp*
 Cnt. II *f* *fp*
 Tbn. I *f* *con sord.*
 Tbn. II *f* *con sord.*
 Euph. I *f*
 Timb. *mp*
 Gtr. E. 1 *mf*
 Gtr. E. 2 *mf*
 Gtr. E. 3 *mf*
 Bs. E. 1 *mf*
 Fichiers Sons

65

66

67

68

78

S2-4

$\text{♩} = 150$

Choeur Synth.

Musical notation for Choeur Synth. part, measures 69-73. The part consists of two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking of *p*. The music features sustained chords and some melodic movement in the bass line.

Htb. I

Musical notation for Htb. I part, measures 69-73. The part is marked *f* and *Héroïque*. It features a melodic line with slurs and accents, including a quintuplet in measure 70.

Htb. II

Musical notation for Htb. II part, measures 69-73. The part is marked *f* and *Héroïque*. It features a melodic line with slurs and accents, including a quintuplet in measure 70.

Fl.

Musical notation for Fl. part, measures 69-73. The part is marked *mf* and *p*. It features a complex melodic line with triplets and slurs.

Cor Solo

Musical notation for Cor Solo part, measures 69-73. The part is marked *f* and *Héroïque*. It features a melodic line with slurs and accents, including a quintuplet in measure 70.

Tpt Solo

Musical notation for Tpt Solo part, measures 69-73. The part is marked *f* and *Héroïque*. It features a melodic line with slurs and accents, including a quintuplet in measure 70.

Sax. A. I

Musical notation for Sax. A. I part, measures 69-73. The part is marked *mf*. It features a melodic line with slurs and accents, including a quintuplet in measure 70.

Sax. A. II

Musical notation for Sax. A. II part, measures 69-73. The part is marked *mf*. It features a melodic line with slurs and accents, including a quintuplet in measure 70.

Bsn. I

Musical notation for Bsn. I part, measures 69-73. The part is marked *mf*. It features a melodic line with slurs and accents, including a quintuplet in measure 70.

Euph. I

Musical notation for Euph. I part, measures 69-73. The part is marked *mf*. It features a melodic line with slurs and accents, including a quintuplet in measure 70.

Trgl.

Musical notation for Trgl. part, measures 69-73. The part is marked *mf*. It features a melodic line with slurs and accents, including a quintuplet in measure 70.

Cel.

Musical notation for Cel. part, measures 69-73. The part is marked *mp*. It features a melodic line with slurs and accents, including a quintuplet in measure 70.

Gr. E. 1

Musical notation for Gr. E. 1 part, measures 69-73. The part is marked *mf*. It features a melodic line with slurs and accents, including a quintuplet in measure 70.

Gr. E. 2

Musical notation for Gr. E. 2 part, measures 69-73. The part is marked *mf*. It features a melodic line with slurs and accents, including a quintuplet in measure 70.

Fichiers Sons

Musical notation for Fichiers Sons part, measures 69-73. The part is marked *mf*. It features a melodic line with slurs and accents, including a quintuplet in measure 70.

69

70

71

72

73

Choeur Synth.

Htb. I

Htb. II

Fl.

Cor Solo

Tpt Solo

Sax. A. I

Sax. A. II

Bsn. I

Euph. I

Trgl.

Cel.

Gr. E. 1

Gr. E. 2

Fichiers Sons

74 75 76 77

S2-5

Choeur Synth. $\text{♩} = 180$ $\text{♩} = 144$ $\text{♩} = 206$ $\text{♩} = 135$ $\text{♩} = 180$ $\text{♩} = 103$

Htb. I *mf*

Htb. II *mf*

Fl. *ff*

Tpt Solo *mp*

Sax. A. I *mp*

Bsn. I *mf*

Bsn. II *mf*

Cor I *mp*

Cor II *mp*

Cnt. I *f*

Cnt. II *f*

Tbn. I *f*

Tbn. II *f*

Timb. *mp*

Hi-Hat *mf*

Gr. E. 1 *mf*

Gr. E. 2 *mf*

Bs. E. 1 *mf*

Fichiers Sons

78 79 80 81 82 83

$\text{♩} = 225$ $\text{♩} = 135$ $\text{♩} = 180$ $\text{♩} = 144$ $\text{♩} = 225$

Htb. I *mf*
 Htb. II *mf*
 Cor Solo *mp*
 Tpt Solo *mp*
 Sax. A. I *mp*
 Bsn. I
 Bsn. II
 Cor I
 Cor II
 Cnt. I
 Cnt. II
 Tbn. I
 Tbn. II
 Timb.
 Hi-Hat
 Gtr. E. 1
 Gtr. E. 2
 Bs. E. 1
 Fichiers Sons

84 85 86 87 88 89

S2-6

♩ = 180

Htb. I *f*

Htb. II *f*

Tpt Solo *f*

Sax. A. I *f*

Sax. A. II *f*

Bsn. I *f*

Bsn. II *f*

Cor I *f*

Cor II *f*

Cor III *f*

Cor IV *f*

Tbn. I *f*

Tbn. II *f*

Euph. I *f*

Timb. *p* *mf*

(Variations ad lib)

Hi-Hat *mf*

Bs. E. I *f*

Fichiers
Sons

90

91

92

93

94

S3-1 From beyond ♩ = 68

les glissandi doivent être le plus linéaire possible

Fl.

Sax. Sop.

Tbn. I

Euph. I

Euph. II

Tuba

Timb.

Gr. E. 1

Gr. E. 2

Gr. E. 3

Fichiers Sons

95 96 97 98 99

Fl.

Sax. Sop.

Tbn. I

Tuba

Timb.

Gr. E. 1

Gr. E. 2

Gr. E. 3

Fichiers Sons

100 101 102 103

Fl.

Sax. Sop.

Tbn. I

Tuba

Timb.

Gr. E. 1

Gr. E. 2

Gr. E. 3

Fichiers Sons

104 105 106 107 108

pp *p* *mf* *f*

3 2 3 M

12

div.

S3-2 ♩ = 102

Fl.

Cnt. I

Cnt. II

Cnt. III

Cnt. IV

Tuba

Gr. E. 1

Gr. E. 2

Gr. E. 3

Fichiers Sons

109 110 111 112 113

mf *f* *mf* *f*

p *p* *p* *p*

ppp *cresc.*

2

2

2

2

unis.

S3-3

♩ = 73

(Voix)

*Appoggiatures sur le temps

Fl. *ffmf* *ffmf* *ffmf* *ffmf* *ffmf*

Sord. * Mouvements libres de la sourdine, de plus en plus erratique
Wa-Wa+

Cnt. I *pp*

Sord. * Mouvements libres de la sourdine, de plus en plus erratique
Wa-Wa+

Cnt. II *pp*

Sord. * Mouvements libres de la sourdine, de plus en plus erratique
Wa-Wa+

Cnt. III *pp*

Sord. * Mouvements libres de la sourdine, de plus en plus erratique
Wa-Wa+

Cnt. IV *pp*

Sord. * Mouvements libres de la sourdine, de plus en plus erratique
Wa-Wa+

Tbn. I *pp*

Sord. * Mouvements libres de la sourdine, de plus en plus erratique
Wa-Wa+

Tbn. II *pp*

Sord. * Mouvements libres de la sourdine, de plus en plus erratique
Wa-Wa+

Tbn. III *pp*

Sord. * Mouvements libres de la sourdine, de plus en plus erratique
Wa-Wa+

Tbn. IV *pp*

Timb. *mf*

Wind Chimes *p*

Vib. *pp*

*Placer le doigt sur la note indiquée entre parenthèses et étirer la corde ("bend") d'un ton.
Avec le "bottle-neck", se placer près du chevalet (de façon à ce que la note sonne un demi-ton plus haut) et glisser en trémolo frotté vers la touche jusqu'à obtenir les hauteurs désirées (en blanches).

Bs. E. 1 *p*
iv Comme une respiration
(Représentation du pont)

Horloges
w/Délai *ppp*
w/Délai *pp*
w/Délai *pp*
w/Délai *p*

Fichiers Sons

114

115

116

117

118

119

Fl.

ffmf *ffmf* *gliss.*

Cnt. I.

Cnt. II.

Cnt. III.

Cnt. IV.

Tbn. I.

Tbn. II.

Tbn. III.

Tbn. IV.

Timb.

3 *3* *3* *5* *3* *3* *3*

Vib.

8

Bs. E. 1

gliss. *p* *p*

Horloges

Fichiers Sons

[120] [121] [122] [123] [124]

Tel un écho

Fl. *gliss.* *p* *pp* *ff/mf* *molto cresc.*

Timb. *3* *5* *Au centre de la timbale* *mp* *w/Convolution (Choral Lumière)*

Bs. E. I *Tremolo avec les doigts* *pp* *molto cresc.*

Horloges

Fichiers Sons

125 126 127 128

S3-4

Fl. *ff/mf* *3* *ff/mf* *ff/mf* *3* *flz.*

Bsn. I *6*

Bsn. II *6*

Euph. I *a2*

Timb. *cresc.*

Grosse Caisse *pp*

Crot. *p* *3* *3*

Vib. *w/Octaver* *Avec archet* *p*

Hp.

Bs. E. I *+* *+* *+* *+*

Horloges *3* *3* *3* *3* *5* *5* *5* *5* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *6* *6* *6* *6*

Fichiers Sons

129 130 131 132

Fl.

Sax. Sop.

Cor Solo

Bsn. I

Cor I

Cor II

Cnt. I.

Tbn. I

Euph. I

Timb.

Grosse Caisse

Crot.

Xyl.

Hp.

Gr. E. 1

Bs. E. 1

Fichiers Sons

145

146

147

148

Fl.

Sax. Sop.

Cor Solo

Bsn. I

Cor I

Cor II

Cnt. I

Euph. I

Timb.

Grosse Caisse

Gr. E. 1

Bs. E. 1

Fichiers Sons

149 150 151 152

S4-2

Fl.

Tuba

Timb.

Fichiers Sons

Mélange d'enregistrements provenant des épisodes précédents

153 154 155 156 157

Tuba

Timb.

Fichiers Sons

158 159 160 161 162

S4-3

Fl. *f* 5

Sax. Sop. *f* 5

Cor Solo *f*

Bsn. I *mf* 5

Tbn. I *mf* 5

Euph. I *mf*

Tuba *mp* 3 *f*

Timb. *f* 5

Grosse Caisse *mf* 5

Vib. *ppp* w/Wah: Ouverture toute la mesure

Fichiers Sons

Fl. 163 164

Sax. Sop. 5

Cor Solo *f* 5

Bsn. I *f* 5

Tbn. I *f* 5

Euph. I *f*

Tuba *mp* 3 *f* 3 *f*

Timb. 5 3 5 3 5 3

Grosse Caisse 5

Vib. *ppp*

Fichiers Sons 4 5 7 8

167 168 169 170 171

Fl.

Sax. Sop.

Cor Solo

Bsn. I

Tbn. I

Euph. I

Tuba

Timb.

Grosse Caisse

Vib.

Fichiers Sons

172 173 174 175 176

S5-1

Fl. $\text{♩} = 60$

Sax. Sop.

Tpt Solo *ff*

Cor I *ff* *p* *ff* *p*

Cnt. I *ff* *p* *ff* *p*

Cnt. II *ff* *p* *ff* *p*

Cnt. III *ff* *p* *ff* *p*

Cnt. IV *ff* *p* *ff* *p*

Tbn. I *ff* *ff*

Tbn. II *ff* *ff*

Tbn. III *ff* *ff*

Euph. I *ff* *ff*

Euph. II *ff* *ff*

Tuba *f* *m.v.*

Timb. *ff* 7 6 5 3 7 6 5

Bs. E. I *ff* 7 6 5 3 7 6 5

Fichiers Sons $\frac{3}{4}$

177

178

179

180

181

Fl. *f* *mp* *f* *ff* *mp* *mf* *f*

Sax. Sop. *f* *mp* *f* *ff* *mp* *mf* *f*

Tpt Solo *ff* *p* *ff* *p* *mf*

Cor I *ff* *p* *ff* *mf*

Cnt. I *ff* *p* *ff* *dim.*

Cnt. II *ff* *p* *ff* *dim.*

Cnt. III *ff* *p* *ff* *dim.*

Cnt. IV *ff* *p* *ff* *dim.*

Tbn. I *ff* *ff* *dim.*

Tbn. II *ff* *ff* *dim.*

Tbn. III *ff* *ff* *dim.*

Tbn. IV *ff* *ff* *dim.*

Euph. I *ff*

Euph. II *ff*

Tuba *f* *mp* *f* *ff* *mp*

Timb. *ff* *f*

Bs. E. 1 *ff* *ff* *dim.*

Fichiers Sons

182 183 184 185 186 187 188

Sord. Wa-Wa *Fast and random variations between those two states*

E-1

♩ = 52

Musical score for E-1, measures 189-195. The score includes parts for Htb. I, Htb. II, Cl. I, Cl. II, Fl., Sax. Sop., Cor Solo, Tpt Solo, Sax. T., Cor I, Cnt. I, Cnt. II, Cnt. IV, Tbn. I, Tbn. II, Tbn. III, Tbn. IV, Euph. I, and Bs. E. I. The tempo is marked as ♩ = 52. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. A double bar line is present at the end of measure 195.

189

190

191

192

193

194

195

E-2

♩ = 48

Musical score for E-2, measures 196-200. The score includes parts for Choeur Synth. The tempo is marked as ♩ = 48. Dynamics include *pp non-espr.* (pianissimo non-espressivo), *poco* (poco), and *mf* (mezzo-forte). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

196

197

198

199

200

Annexe 2

Partitions – Version Concert

I – Sylves

Pour huit instruments

Philippe Béland
2014

Sylves (2014)

Écrit pour le stage de Musique nouvelles du Domaine Forget (Été 2013)
Nouvelle version (2014)

Instrumentation :

Flûte + Guiro

Clarinette basse + Blocs de papier-sablé

Cor en Fa + Claves

Trompette en Do + Castagnette

Trombone + Tambour de bois (Aigu)

Guitare électrique + Tambour de bois (Grave)

Basse électrique + Baton de bambou (« Puilli sticks »)

Percussions :

- ⇒ Cymbale « ride »
- ⇒ Maracas (grave)
- ⇒ 4 blocs de bois (hauteurs différentes)
- ⇒ 4 timbales

Légende :

N.V. – Non-vibrato

P.C. – Poco vibrato

M.V. – Molto vibrato

Bisb. – Bisbigliando (alterner entre deux doigtés sur la même note)

Durée : 9 minutes

Partition en Do

I - Sylves

Philippe Béland

A Peacefully ♩ = 48

Musical score for section A, "Peacefully", in 4/4 time with a tempo of ♩ = 48. The score includes parts for Flute, B♭ Bass Clarinet, Horn, C Trumpet, Trombone, Electric Guitar, Electric Bass, Percussions, and Timpani. The Horn, C Trumpet, and Trombone parts feature a melodic line starting with a *sotto voce* and *pp non-espr.* dynamic, gradually increasing to *poco* and then *mf*. The Percussions part includes Maracas (Low), 4 Woodblocks (low to high), Ride, and Cymbal. The Timpani part has a single note at the end of the section.

B Doux, Introspectif

Musical score for section B, "Doux, Introspectif", in 4/4 time. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B. Cl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. Bs.), Percussion (Perc.), and Timpani (Timp.). The B♭ Clarinet part features a *Solo* with *espressivo* and *p* dynamics, including a triplet. The Electric Guitar part includes instructions like "Hit the body of the instrument to make it vibrate" and "Finger-picking". The Percussion part includes a triplet and a *Rouler doucement* instruction. The Timpani part has a triplet and a *pp* dynamic.

12

Fl. (Highest note) *mp*

B. Cl. *sfz* *p* *mp* *port.*

Hn. *Stopped* *soutenu et léger* *pp*

Tpt. *con sord.* *N.V.* *M.V.* *N.V.* *ppp* *p* *pp*

Tbn. *Harmon mute, w/o stem* *with menace* *pp < p*

E. Gtr. *lr.* *5* *w/pick* *8th*

E. Bs.

Perc.

Timp. *p*

17

Fl. *fiz.* *tr.* *ord.* *Whistle Tones aléatoires et rapides* *p*

B. Cl. *mf* *p* *3* *mp* *3* *3*

Hn. *Cuivré* *fp* *mf* *p* *p*

Tpt. *Cuivré* *Fiz.* *Ord.* *Entrer dans la note de la clarinette basse* *Bist.* *5* *5* *ppp* *p* *ppp*

Tbn. *Cuivré* *fp* *3^{ord.}* *p*

E. Gtr. *mf* *Jouer sur les cordes derrière le silet* *p*

E. Bs. *Glisser sur les cordes derrière le silet* *pp* *lv.* *lv.*

Perc. *Shake* *mf*

Timp. *2 timpani* *f* *pp*

22

ord.

Fl.

B. Cl.

Hn.

Tpt.

Tbn.

E. Gtr.

E. Bs.

Perc.

Timp.

p < *mf* > *p*

mp

pp

Ord.

(Let only the 3 lowest strings vibrate)

p

Rouler doucement

p

27

Menaçant fliz.

Fl.

B. Cl.

Hn.

Tpt.

Tbn.

E. Gtr.

E. Bs.

Perc.

Timp.

p

mf

p

mf

p

mp > *p* < *mf* >

p

w/fingers

p

Rouler doucement

Solo

p

C Peacefully

32

Fl. *p non-espr.* *mp* *p*

B. Cl. *p non-espr.* *mp* *p*

Hn. *open* *p non-espr.* *mp* *p*

Tpt. *senza sord.* *p non-espr.* *mp* *p*

Tbn. *senza sord.* *p non-espr.* *mp* *p*

E. Gtr. Tremolo picking *mf*

E. Bs.

Perc.

Timp. *fp*

Detailed description: This musical score for section C, titled 'Peacefully', spans measures 32 to 36. It features five woodwind parts (Flute, B♭ Clarinet, Horn, Trumpet, and Trombone), Electric Guitar, Electric Bass, Percussion, and Timpani. The woodwinds and strings play a melodic line with dynamics ranging from piano (p) to mezzo-piano (mp). The Electric Guitar part includes a tremolo picking section in measure 35. The Timpani part has a fortissimo-piano (fp) dynamic in measure 36. The score includes various articulations such as slurs, accents, and breath marks.



D Un peu plus agité ♩ = 52

37

Fl. *p*

B. Cl. *p* *mp*

Hn. (lowest note)

Tpt. *Solo* *Straight Mute* *p molto espr.* *mp* *p* *Harmon mute*

Tbn.

E. Gtr. *Lightly* *pp* *pp*

E. Bs.

Perc.

Timp. *Near the rim* *p* *ppp*

Detailed description: This musical score for section D, titled 'Un peu plus agité', spans measures 37 to 41. It features five woodwind parts, Electric Guitar, Electric Bass, Percussion, and Timpani. The tempo is marked as ♩ = 52. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo-piano (ppp). The Electric Guitar part includes a 'Lightly' section. The Timpani part has a 'Near the rim' instruction and a fortissimo-pianissimo (ppp) dynamic in measure 41. The score includes various articulations such as slurs, accents, and breath marks.

41

Fl. *mp*

B. Cl. *Light mp* *mp* *pp* *mf*

Hr. *mp* *mp* * Les appoggiatures sont jouées sur le temps

Tpt. *mp*

Tbn. *mp* *Light* *ppp* *mf*

E. Gtr. *8va*

E. Bs. *Light mp*

Perc.

Timp. *mf*

44

Fl. *f* (voice) *flz.* *tr.*

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

Hr. *mf* *Stopped* *Open* *brillante* *f*

Tpt. *mf* *brillante* *f*

Tbn. *mf* *As fast as possible, non-flutter* *f* *brillante* *Ord.* *Flz.* *f* *tr.*

E. Gtr. *w/pick* *mf* *f*

E. Bs. *Palm muting w/pick* *mf* *ord. w/fingers* *f*

Perc. *mf*

Timp. *mf* *Drum Sticks* *gliss.*

48 **E**

Fl. *ff* 3 3 3 3 *pp* 5

B. Cl. *f* 3 3 3 3 *p* marc. 3 *f* *molto cresc.* *con sord.* 3 3 3

Hn. *p* *legatissimo* 5 5 5 5 5 5 5

Tpt. Harmon mute, w/o stem *p* *legatissimo* 5 5 5 5 5 5 5

Tbn. *p* *legatissimo* 5 5 5 5 5 5 5

E. Gtr. Tremolo picking *ff* *pp* *pp* L.R. 5

E. Bs. *ff* 3 3 3 3 * Tap with plucking hand 3 3 3 L.R. 5

Perc. *f* 6 *p* Timpani Sticks

Timp. *f* *pp* *pp* *molto dim.*

52

Fl. *mf* *port.* *f* *poco dim.* *port.* Flz.

B. Cl. *mf* *f* 3 *mf* *f* *mf* 3 3 *ff*

Hn. *mp* 3 *p* 5 5 5 5 5 5 5

Tpt. *mp* 3 *p* 5 5 5 5 5 5 5

Tbn. *mp* 3 *p* 3 3 3 3 3 3 3

E. Gtr. *f* *poco dim.* w/percussion

E. Bs. Artificial Harmonics

Perc. w/Elec. Gtr. *f* *poco dim.*

Timp. *pp*

F Static ♩ = 40

56

Fl.

B. Cl.

Hn.
p non-espr.
Son venteux
Jouer un peu faux...
sotto voce

Tpt.
p non-espr.
Son venteux
Jouer un peu faux...
sotto voce

Tbn.
p non-espr.
Jouer un peu faux...
Vibrato rapide
sotto voce

E. Gtr.
w/fingers

E. Bs.
pp

Perc.

Timp.

61

G

Fl. *pp* Like a waterdrop

B. Cl. *p* frotter délicatement ensemble

Hn. *pp* Like a waterdrop

Tpt. *pp* Like a waterdrop

Tbn. *pp* Like a waterdrop

E. Gtr. *pp* Like a waterdrop

E. Bs. *pp* Like a waterdrop

Perc. *pp* Like a waterdrop

Timp. Vary slightly the speed of rolling

Guiro

Sandpapers

Claves

Castanets

Woodblock (hi)

Woodblock (low)

Bamboo Sticks

69

Fl.

B. Cl.

Cor

Tpt.

Tbn.

E. Gtr.

E. Bs.

Perc.

Timp.

Take Horn

Horn

Stopped

pp

espressivo

mp

p



76

Fl.

B. Cl.

Hn.

Tpt.

Tbn.

E. Gtr.

E. Bs.

Perc.

Timp.

Take Bass Clarinet

Take Trumpet

Take Trombone

Take Electric Guitar

Electric Bass

mf

p

pp

(Bamboo Sticks)

81

Fl. Take Flute

B. Cl. Bass Clarinet

Hn. Take out mouthpiece

Trp. Take out mouthpiece

Tbn. con sord.

E. Gtr. Light w/pick

E. Bs.

Perc.

Timp.

Flute (voice)

Open Sing into mouthpiece

pp dolce Gliss. very gradually (Sounds a fifth below)

senza sord. Sing into mouthpiece

pp dolce Gliss. very gradually

pp

8va

pp

p

3 3

86

Fl.

B. Cl. Light

Hn.

Trp.

Tbn.

E. Gtr. 8va

E. Bs. Light

Perc.

Timp. 2 timpani

mp

pp

3 3

3 3

89

(As low as possible)

rit.

mp 3

5

Put mouthpiece back into the instrument

con sord.

Solo ord.

p espr.

Put mouthpiece back into the instrument

Put mouthpiece back into the instrument

8va

5

5

5

5

pp

Timpani Sticks

L.R.

94

A tempo

Solo

espressivo p < poco

3

pp

p

Solo LV.

p

3

3

5

3

II - Nuages noirs

Pour ensemble de cuivres et basse électrique

Philippe Béland
2014

II - Nuages noirs (2014)

Écrit dans le cadre d'une résidence avec l'ensemble de cuivres de la Faculté de musique de l'Université de Montréal

Instrumentation

Cor en Fa

Trompette I (Sourdine *Wa-Wa* et *Harmon*)

Trombone I (Sourdine *Wa-Wa* et *Harmon*)

Trompette II (Soudine *Wa-Wa* et *Cup*)

Trombone II (Sourdine *Wa-Wa* et *Cup*)

Trompette III (Sourdine *Wa-Wa* et *Straight*)

Trombone III (Sourdine *Wa-Wa* et *Straight*)

Trompette IV (Sourdine *Wa-Wa*)

Trombone IV (Sourdine *Wa-Wa*)

Tuba

Basse électrique (avec *E-Bow* et pédale de *Wah-Wah*)

Légende :

+ : Sourdine fermée

o : Sourdine ouverte

-----> : Passer d'un état à l'autre le plus progressivement possible

/ : Transition brusque entre deux états

n.v. = Non vibrato

m.v. = Molto vibrato

Durée : 5 minutes

Partition transposée

II - Nuages noirs

Score in C

PHILIPPE BÉLAND

♩ = 44

5 **A** 10

Horn

C Trumpet I

Trombone I

C Trumpet II

Trombone II

C Trumpet III

Trombone III

C Trumpet IV

Trombone IV

Tuba

Electric Bass

Wah-Wah mute: n.v. m.v. n.v. + o + o + o +

ppp p

ppp p

ppp p

ppp p

ppp p

ppp p

ppp p

*Harm: Put E-bow on the 23rd fret Pitch: F# → ord.

Move E-Bow on the string

Harm: 26th Fret Pitch: C# → ord.

Harm: 24th Fret Pitch: B *gliss.* → Harm: 26th Fret Pitch: C#

Rear Pick-up

*w/E-Bow, Wah-Wah and Volume Pedal

Hn.

Tpt. I

Tbn. I

Tpt. II

Tbn. II

Tpt. III

Tbn. III

Tpt. IV

Tbn. IV

Tba.

E. Bs.

pp *mp* *p* *f*

mf

Expressive

Rub E-Bow on the string Harm: 23rd Fret Pitch: F# Knob on front mic and rub E-Bow on string ord. → Front mic

Wa-Wa Mute:

B

n.v. w/Tba 25

Hn. *mp* *mf* *mf*

Tpt. I

Tbn. I *p* stagger breathing

Tpt. II

Tbn. II *p* stagger breathing

Tpt. III

Tbn. III *p* stagger breathing

Tpt. IV

Tbn. IV *p* stagger breathing

Tba. *mp* *mf* *mf*

w/Hn. n.v.

E. Bs. *Jouer avec potentiomètre micro progressivement* *Random gestures* Harm: Left extremity of the mic Pitch: F#

* r = Rear microphone (turn knob to the right)
l = Front microphone (turn knob to the left)

* r = Rear microphone (turn knob to the right)
l = Front microphone (turn knob to the left)

D

35

Variations rapides et aléatoires entre ces deux états
avec variations de hauteurs

40

5

Hn.
ff *dim.*

Tpt. I
ff *dim.* m.v. Fast and random variations between those two states n.v.

Tbn. I
ff *dim.* m.v. Fast and random variations between those two states n.v.

Tpt. II
ff *dim.* m.v. Fast and random variations between those two states n.v.

Tbn. II
ff *dim.* m.v. Fast and random variations between those two states n.v.

Tpt. III
ff *dim.* m.v. Fast and random variations between those two states n.v.

Tbn. III
ff *dim.* m.v. Fast and random variations between those two states n.v.

Tpt. IV
ff *dim.* m.v. Fast and random variations between those two states n.v.

Tbn. IV
ff *dim.* m.v. Fast and random variations between those two states n.v.

Tba.
ff *dim.* Solo Light *pp*

E. Bs.
ff Turn Wah off Detune gradually the B string, in a random manner Let the harmonic ring Feedback

6 **E** **molto accel.** (♩ = 44)

45

Hn. *ord.* *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sim. cresc.*

Tpt. I *ord.* *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sim. cresc.*

Tbn. I *ord.* *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sim. cresc.*

Tpt. II *Cup Mute* *ord.* *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sim. cresc.*

Tbn. II *Cup Mute* *ord.* *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sim. cresc.*

Tpt. III *Straight Mute* *ord.* *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sim. cresc.*

Tbn. III *Straight Mute* *ord.* *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sim. cresc.*

Tpt. IV *Senza sord.* *ord.* *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sim. cresc.*

Tbn. IV *Senza sord.* *ord.* *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sim. cresc.*

Tba. *mf* *mf* *cresc.* *sim.*

E. Bs.

This musical score is for a brass section, featuring ten staves. The instruments are: Horn (Hn.), Trumpets I (Tpt. I), Trombone I (Tbn. I), Trumpets II (Tpt. II), Trombone II (Tbn. II), Trumpets III (Tpt. III), Trombone III (Tbn. III), Trumpets IV (Tpt. IV), Trombone IV (Tbn. IV), Trombone (Tbn.), and Euphonium/Bass (E. Bs.). The music is written in 3/4 time and consists of four measures. The Horn part features a melodic line with slurs and accents, marked with '3' and '7'. The Trumpets I, II, III, and IV parts play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, marked with '3'. The Trombones I, II, III, and IV parts play a similar rhythmic pattern, marked with '3'. The Trombone (Tbn.) part plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with '3'. The Euphonium/Bass (E. Bs.) part is silent, indicated by a whole rest in each measure.

F

♩ = 60

60

9

Hn. *ff* *ff*
 Tpt. I *ff* *ff* ³ ³ ³ ³ ³ ³
 Tbn. I *ff* *ff* ³ ³ ³ ³ ³ ³
 Tpt. II *ff* *ff* ³ ³ ³ ³ ³ ³
 Tbn. II *ff* *ff* ³ ³ ³ ³ ³ ³
 Tpt. III *ff* *ff* ³ ³ ³ ³ ³ ³
 Tbn. III *ff* *ff* ³ ³ ³ ³ ³ ³
 Tpt. IV *ff* *ff* ³ ³ ³ ³ ³ ³
 Tbn. IV *ff* *ff* ³ ³ ³ ³ ³ ³
 Tba. *ff* *ff*
 E. Bs. *ff* *ff* Dry Sound 7 6 5 3 7 6 5 3

70

Hn. *pp* sempre

Tpt. I

Tbn. I

Tpt. II

Tbn. II

Tpt. III

Tbn. III *pp* sempre

Tpt. IV

Tbn. IV *pp* sempre

Tba. *pp* sempre

E. Bs.

Detailed description: This page of a musical score features ten staves for various instruments. The Horn (Hn.) staff at the top has a melodic line starting at measure 70, marked *pp* sempre. The Trumpet (Tpt.) and Trombone (Tbn.) staves I, II, and III are mostly silent, with Tbn. III playing a short phrase at the end. The Trombone (Tbn.) IV and Baritone (Tba.) staves have a melodic line starting at measure 70, marked *pp* sempre. The Euphonium (E. Bs.) staff at the bottom has a steady bass line of dotted notes. The page number 11 is in the top right, and the measure number 70 is centered above the first staff.

Score for measures 75-79, featuring the following instruments and parts:

- Hn.** (Horn): Melodic line with slurs and rests.
- Tpt. I** (Trumpet I): *pp sempre* (pianissimo sempre) melodic line with slurs and rests.
- Tbn. I** (Tuba I): *pp sempre* (pianissimo sempre) melodic line with slurs and rests.
- Tpt. II** (Trumpet II): *pp sempre* (pianissimo sempre) melodic line with slurs and rests.
- Tbn. II** (Tuba II): *pp sempre* (pianissimo sempre) melodic line with slurs and rests.
- Tpt. III** (Trumpet III): *pp* (pianissimo) *non-vib.* (non-vibrato) sustained notes.
- Tbn. III** (Tuba III): Melodic line with slurs and rests.
- Tpt. IV** (Trumpet IV): *pp* (pianissimo) *non-vib.* (non-vibrato) sustained notes.
- Tbn. IV** (Tuba IV): Melodic line with slurs and rests.
- Tba.** (Tuba): Melodic line with slurs and rests.
- E. Bs.** (Euphonium): Melodic line with slurs and rests.

Pour Andréanne Hains
SYMBIOSE

PHILIPPE BÉLAND
(b. 1987)

Mystérieux ♩ = 136

Clarinete basse

pp

Cl. basse

sfz pp mp p

Synth.

1. Drone grave
pp

Cl. basse

mf

Synth.

2. Square Lead (Clarinete)
mf

Cl. basse

p

Synth.

16 A

Cl. basse

Synth.

pp

p ————— *ff*

pp

Pitch Bend (1 octave)

20

Cl. basse

Synth.

pp

pp

24

Cl. basse

Synth.

f

fp

3. Synth Brass

27

Cl. basse

Synth.

mp ————— *f* ————— *mp*

fp

2. Square Lead (Clarinette)

30 **B**

Cl. basse *f*

Synth. *mf*

34

Cl. basse

Synth.

38

Cl. basse

Synth.

42

Cl. basse

Synth.

(toutes les trilles sont d'une seconde mineure)

45 *trm trm trm trm trm trm trm trm*

Cl. basse *p subito* *sfz*

Synth. *p subito* *fp*

4. Synth Strings

3. Synth Brass

50

Cl. basse *mp* *f* *mp*

Synth. *fp* *mp*

2. Square Lead (Clarinette) (MD)

53 **C**

Cl. basse *f*

Synth. *mf*

4. Synth Strings (MG)

58

Cl. basse

Synth.

63

Cl. basse

Synth.

4. Synth Strings (2 mains)

sfz sfz sfz sfz sfz sfz

mp

69

Cl. basse

Synth.

3. Synth Brass

p *f* *ff*

f

73 **D**

Cl. basse

Synth.

4. Synth Strings

p

77

Cl. basse

Synth.

1. Drone grave

mf *decresc.*

p

rit.

81 Slower (♩ = 103)

Cl. basse

Synth.

88

Cl. basse

Synth.

E ♩. = 46

4. Synth Strings

94

Cl. basse

Synth.

100

Cl. basse

Synth.

(4+2+3)
3

105

Cl. basse

Synth.

111

Cl. basse

Synth.

sfz

p

117

Cl. basse

Synth.

rit. *A tempo*

ppp

ppp

123

Cl. basse

Synth.

F ♩ = 46
 ← ♩ = ♩ →
Menaçant

mp cresc. poco a poco

mp cresc. poco a poco

129

Cl. basse

Synth.

♩ = 70
 ← ♩ = ♩ →
accel.

pp

pp

135 - - - - - **G** ♩ = 150

Cl. basse

Synth.

3. Synth Brass

f

140

Cl. basse

Synth.

f

144

Cl. basse

Synth.

2. Square Lead (Clarinette)
4. Synth Strings

f

H

147

Cl. basse

Synth.

2. Square Lead (Clarinette) (MD)

4. Synth Strings (MG)

mf

ppp

8^{vb}

152

Cl. basse

Synth.

mf

8^{vb}

157

Cl. basse

Synth.

3

3

3

3

8^{vb}

8^{vb}

161

Cl. basse

Synth.

2. Square Lead (Clarinette) (2 mains)

3. Synth Brass

8^{vb}

166

Cl. basse

Synth.

169

Cl. basse

Synth.

172

Cl. basse

Synth.

175

Cl. basse

Synth.

p *ff*

180 **J** ← ♩ = ♪ →

Cl. basse

Synth.

p *pp*

2. Square Lead (Clarinete)

8va

185

rall.

Cl. basse

Synth.

Multiphonique

- Episode V -

PHILIPPE BÉLAND

$\text{♩} = 30$

Soprano Cornet

Solo Cornet

Ripieno Cornet

2nd Cornet

3rd Cornet

Flugelhorn

Solo Horn

1st Horn

2nd Horn

1st Baritone

2nd Baritone

1st Trombone

2nd Trombone

Bass Trombone

Euphonium

Bass in E \flat

Bass in B \flat

Solo Tuba

$\text{♩} = 30$

Timpani

Bow tibetan bowl on timpani

pp sempre

Percussion 1
(Snare Drum, Bass Drum, Tim-Tam)

1

2

3

4

Sop. Cnt. *Souffle mp*

Solo Cnt. *Souffle mf n mf n mf n mf n*

Rip. Cnt.

2nd Cnt. *Souffle mp*

3rd Cnt. *Souffle mp*

Flug.

Solo Hn. *n*

1st Hn. *n*

2nd Hn. *n*

1st Bar. *pp*

2nd Bar. *pp*

1st Tbn. *Souffle f n f*

2nd Tbn. *Souffle f n f*

B. Tbn. *Souffle f n*

Euph.

E♭ Bass *p*

B♭ Bass *p*

Solo Tba.

Timp.

Perc. 1 *ppp* *tam-tam*

5 6 7 8 9

This musical score page covers measures 10 through 13. It features a vocal soloist and a full symphony orchestra. The vocal soloist part (Solo Cnt.) is in treble clef and consists of a melodic line with a fermata at the end of each measure. The vocal line is marked with a forte (*f*) dynamic and includes a breath mark (*n*). The instrumental parts include:

- Flug.** (Flute): Rests throughout.
- Solo Hn.** (Solo Horn): Melodic line in treble clef, marked with a forte (*f*) dynamic and a breath mark (*n*).
- 1st Hn.** (First Horn): Melodic line in treble clef, marked with a forte (*f*) dynamic and a breath mark (*n*).
- 2nd Hn.** (Second Horn): Melodic line in treble clef, marked with a forte (*f*) dynamic and a breath mark (*n*).
- 1st Bar.** (First Baritone): Melodic line in treble clef, marked with a forte (*f*) dynamic.
- 2nd Bar.** (Second Baritone): Melodic line in treble clef, marked with a forte (*f*) dynamic.
- 1st Tbn.** (First Trombone): Melodic line in bass clef, marked with a forte (*f*) dynamic.
- 2nd Tbn.** (Second Trombone): Melodic line in bass clef, marked with a forte (*f*) dynamic.
- B. Tbn.** (Bass Trombone): Melodic line in bass clef, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Euph.** (Euphonium): Melodic line in bass clef, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic.
- E♭ Bass** (E-flat Bass): Melodic line in bass clef.
- B♭ Bass** (B-flat Bass): Melodic line in bass clef.
- Solo Tba.** (Solo Tuba): Rests throughout.
- Timp.** (Timpani): Melodic line in bass clef.
- Perc. 1** (Percussion 1): Includes a bass drum part marked with a pianissimo (*ppp*) dynamic.

Measures 10, 11, 12, and 13 are indicated by boxed numbers at the bottom of the page.

This musical score page contains parts for the following instruments and vocalists:

- Sop. Cnt. (Soprano): *mp*
- Solo Cnt. (Soloist): *mf*, *n*, *mf*, *n*, *mf*, *n*, *mf*, *n*
- Rip. Cnt. (Ripieno): *con sord.*, *pp*
- 2nd Cnt. (Second): *mp*
- 3rd Cnt. (Third): *mp*
- Flug. (Flute): *con sord.*, *pp*
- Solo Hn. (Solo Horn): *n*
- 1st Hn. (First Horn): *n*
- 2nd Hn. (Second Horn): *n*
- 1st Bar. (First Trumpet)
- 2nd Bar. (Second Trumpet)
- 1st Tbn. (First Trombone)
- 2nd Tbn. (Second Trombone): *con sord.*, *pp*
- B. Tbn. (Bass Trombone): *con sord.*, *pp*
- Euph. (Euphonium)
- E♭ Bass (E-flat Bass)
- B♭ Bass (B-flat Bass)
- Solo Tba. (Solo Tuba)
- Timp. (Timpani)
- Perc. 1 (Percussion 1)

Measures 14, 15, 16, and 17 are indicated at the bottom of the page.

Sop. Cnt.

Solo Cnt.

Rip. Cnt.

2nd Cnt.

3rd Cnt.

Flug.

Solo Hn.

1st Hn.

2nd Hn.

1st Bar.

2nd Bar.

1st Tbn.

2nd Tbn.

B. Tbn.

Euph.

E♭ Bass

B♭ Bass

Solo Tba.

Timp.

Perc. 1

A ♩ = 60

Sop. Cnt.

Solo Cnt. *div.*
mf *p* *mf* *p*

Rip. Cnt.

2nd Cnt. *mf* *p* *mf* *p*

3rd Cnt. *mf* *p* *mf* *p*

Flug.

Solo Hn. *f* *mp*

1st Hn. *mp*

2nd Hn. *f*

1st Bar. *mf* *p* *f* *p*

2nd Bar. *mf* *p* *f* *p*

1st Tbn. *mf* *p* *mf* *p*

2nd Tbn. *mf* *p* *mf* *p*

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

Euph. *f* *6*

E♭ Bass

B♭ Bass

Solo Tba. *f* *p* *mp* *mf*

A ♩ = 60

Timp.

Perc. 1 *p* *mp*

22 23 24 25

poco accel.

This page of a musical score covers measures 26 through 29. The score is for a vocal soloist and a full orchestra. The vocal parts include Soprano, Solo, and Riposte, as well as Second and Third Contraltos. The instrumental parts include Flute, Solo Horn, First and Second Horns, First and Second Baritone, First, Second, and Bass Trombone, Euphonium, Eb Bass, Bb Bass, Solo Tuba, Timpani, and Percussion 1. The music is in 4/4 time. The vocal soloist parts feature long, sustained notes with slurs. The instrumental parts include various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The tempo marking "poco accel." is present at the top and bottom of the page. Measure numbers 26, 27, 28, and 29 are indicated in boxes at the bottom of the page.

B ♩ = 66

Sop. Cnt.

Solo Cnt.

Rip. Cnt.

2nd Cnt.

3rd Cnt.

Flug.

Solo Hn.

1st Hn.

2nd Hn.

1st Bar.

2nd Bar.

1st Tbn.

2nd Tbn.

B. Tbn.

Euph.

E♭ Bass

B♭ Bass

Solo Tba.

Timp.

Perc. 1

B ♩ = 66

Sop. Cnt.
Solo Cnt.
Rip. Cnt.
2nd Cnt.
3rd Cnt.
Flug.
Solo Hn.
1st Hn.
2nd Hn.
1st Bar.
2nd Bar.
1st Tbn.
2nd Tbn.
B. Tbn.
Euph.
E♭ Bass
B♭ Bass
Solo Tba.
Timp.
Perc. 1

The score consists of 18 staves. The vocal staves (Sop. Cnt., Solo Cnt., Rip. Cnt., 2nd Cnt., 3rd Cnt.) and woodwind staves (Flug., Solo Hn., 1st Hn., 2nd Hn., 1st Bar., 2nd Bar.) are mostly empty with rests. The brass staves (1st Tbn., 2nd Tbn., B. Tbn., Euph., E♭ Bass, B♭ Bass) also contain rests. The Solo Tba. staff shows a melodic line starting in measure 35, marked *mf*, and ending in measure 38, marked *p*. The Timp. and Perc. 1 staves are empty.

35

36

37

38

C Meno Messo ♩ = 54

Sop. Cnt.

Solo Cnt.

Rip. Cnt.

2nd Cnt.

3rd Cnt.

Flug.

Solo Hn.

1st Hn.

2nd Hn.

1st Bar.

2nd Bar.

1st Tbn.

2nd Tbn.

B. Tbn.

Euph.

E♭ Bass

B♭ Bass

Solo Tba.

Timp.

Perc. 1

Sop. Cnt.

Solo Cnt.

Rip. Cnt.

2nd Cnt.

3rd Cnt.

Flug.

Solo Hn.

1st Hn.

2nd Hn.

1st Bar.

2nd Bar.

1st Tbn.

2nd Tbn.

B. Tbn.

Euph.

E♭ Bass

B♭ Bass

Solo Tba.

Timp.

Perc. 1

2.

2.

1.

2.

1.

9

9

9

9

5

3

mp

mp

f

mp stagger breathing

mp stagger breathing

div. 1

mp stagger breathing

44

45

46

47

48

Sop. Cnt. *mp stagger breathing*

Solo Cnt. 3.

Rip. Cnt.

2nd Cnt. 2.

3rd Cnt. 2.

Flug.

Solo Hn. 9

1st Hn.

2nd Hn. 5, 9

1st Bar.

2nd Bar.

1st Tbn.

2nd Tbn.

B. Tbn.

Euph. 1., 2.

E♭ Bass 1., 2.

B♭ Bass 2.

Solo Tba.

Timp.

Perc. 1

This musical score page contains parts for the following instruments and vocalists:

- Sop. Cnt. (Soprano Contralto)
- Solo Cnt. (Solo Contralto)
- Rip. Cnt. (Ripieno Contralto)
- 2nd Cnt. (2nd Contralto)
- 3rd Cnt. (3rd Contralto)
- Flug. (Flugelhorn)
- Solo Hn. (Solo Horn)
- 1st Hn. (1st Horn)
- 2nd Hn. (2nd Horn)
- 1st Bar. (1st Baritone)
- 2nd Bar. (2nd Baritone)
- 1st Tbn. (1st Trombone)
- 2nd Tbn. (2nd Trombone)
- B. Tbn. (Bass Trombone)
- Euph. (Euphonium)
- E♭ Bass (E-flat Bass)
- B♭ Bass (B-flat Bass)
- Solo Tba. (Solo Trombone)
- Timp. (Timpani)
- Perc. 1 (Percussion 1)

Key musical features include:

- Measures 54-55: A melodic line for the vocalists and 2nd/3rd Contraltos, with a *mp* dynamic marking in measure 55.
- Measures 54-55: Solo Horn and 1st Horn parts featuring a *f* dynamic marking and a 9-measure grace note (9) in measure 54.
- Measures 54-55: 1st Baritone and 2nd Baritone parts with a *mp* dynamic marking in measure 55.
- Measures 56-57: Euphonium, E-flat Bass, and B-flat Bass parts with first endings (1.) and second endings (a2) marked.

D

Sop. Cnt. *f* *mp* *decresc.*

Solo Cnt. *p* tutti con sord. Fast and random *f*

Rip. Cnt. *f* *mp* *decresc.*

2nd Cnt. *f* *mp* *decresc.* 1.

3rd Cnt. *f* *mp* *decresc.* 1.

Flug.

Solo Hn. *f*

1st Hn. *f*

2nd Hn. *f*

1st Bar. *f* *mp* *decresc.*

2nd Bar. *f* *mp* *decresc.*

1st Tbn.

2nd Tbn.

B. Tbn.

Euph. *f* *mp* *decresc.* 2.

E♭ Bass *f* *mp* *decresc.* 2.

B♭ Bass *f* *mp* *decresc.* 2. 1.

Solo Tba.

Timp. **D**

Perc. 1 *ppp* *cresc.* bass drum

Sop. Cnt.

Solo Cnt.

Rip. Cnt.

2nd Cnt.

3rd Cnt.

Flug.

Solo Hn.

1st Hn.

2nd Hn.

1st Bar.

2nd Bar.

1st Tbn.

2nd Tbn.

B. Tbn.

Euph.

E♭ Bass

B♭ Bass

Solo Tba.

Timp.

Perc. 1

62

63

64

65

fz.

f

p

Random gliss

fz.

f

3.

p

2.

1.

2.

1.

mf

Lentes oscillations aléatoires

mf

Lentes oscillations aléatoires

mf

Lentes oscillations aléatoires

mf

p

p

f

con sord. gliss. lent

p

con sord. gliss. lent

p

f

1.

Vocal Parts:
Sop. Cnt. (Soprano Contralto): *p* (piano) starting in measure 67.
Solo Cnt. (Solo Contralto): *mp* (mezzo-piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69. Includes markings "4." and "3.".
Rip. Cnt. (Ripieno Contralto): Rests throughout.
2nd Cnt. (2nd Contralto): *p* (piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69. Includes markings "2." and "1."
3rd Cnt. (3rd Contralto): *p* (piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69. Includes marking "2."

Woodwinds:
Flug. (Flute): *mp* (mezzo-piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69. Includes marking "con sord. Fast and random".
Solo Hn. (Solo Horn): *p* (piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69. Includes marking "+".
1st Hn. (1st Horn): *p* (piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69. Includes marking "+".
2nd Hn. (2nd Horn): *p* (piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69. Includes marking "+".

Brass:
1st Bar. (1st Baritone): *p* (piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69.
2nd Bar. (2nd Baritone): *p* (piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69.
1st Tbn. (1st Trombone): *p* (piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69, *mf* (mezzo-forte) in measure 68.
2nd Tbn. (2nd Trombone): *p* (piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69, *mf* (mezzo-forte) in measure 68.
B. Tbn. (Bass Trombone): *p* (piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69, *mf* (mezzo-forte) in measure 68. Includes marking "con sord. gliss lent".
Euph. (Euphonium): *p* (piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69. Includes marking "2."
Eb Bass (E-flat Bass): *p* (piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69. Includes marking "1."
Bb Bass (B-flat Bass): *p* (piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69. Includes marking "2."
Solo Tba. (Solo Trombone): *p* (piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69.

Percussion:
Timp. (Timpani): Rests throughout.
Perc. 1 (Percussion 1): *p* (piano) starting in measure 67, *f* (forte) in measure 69.

E

Sop. Cnt.

Solo Cnt.

Rip. Cnt.

2nd Cnt.

3rd Cnt.

Flug.

Solo Hn.

1st Hn.

2nd Hn.

1st Bar.

2nd Bar.

1st Tbn.

2nd Tbn.

B. Tbn.

Euph.

E♭ Bass

B♭ Bass

Solo Tba.

E
Bow tibetan bowl on timpani
Timp.

Perc. 1

70

71

72

73

74

F ♩ = 72

Sop. Cnt. *mf* 6

Solo Cnt. *mp* 5 6 *mf* *mp* 5 6 *mf*

Rip. Cnt. *p* 3 5 6 *mf*

2nd Cnt. *pp* 3 5 *mf*

3rd Cnt. *pp* 3 5 6 *mf*

Flug. *mp*

Solo Hn. *mp*

1st Hn. *mp*

2nd Hn. *mf* *mp*

1st Bar. *mp*

2nd Bar. *mp*

1st Tbn. *pp* 3 5 6 *mf* senza sord.

2nd Tbn. *p* 3 5 6 *mf* senza sord.

B. Tbn. *mp* 5 6 *mf* senza sord. *mp* 5 6 *mf*

Euph.

E♭ Bass

B♭ Bass

Solo Tba.

Timp. **F** ♩ = 72

Perc. 1 Snare drum (without snare) *p* 3 5 6

Sop. Cnt. *mf*

Solo Cnt. *mp* *mf*

Rip. Cnt.

2nd Cnt.

3rd Cnt.

Flug.

Solo Hn.

1st Hn.

2nd Hn.

1st Bar.

2nd Bar.

1st Tbn. *p* *mf*

2nd Tbn. *mf*

B. Tbn. *mp* *mf*

Euph.

E \flat Bass

B \flat Bass

Solo Tba.

Timp.

Perc. 1

Sop. Cnt. *f*

Solo Cnt. 8

Rip. Cnt.

2nd Cnt. 12

3rd Cnt. 12

Flug. *mf* Lentès oscillations aléatoires

Solo Hn. *mf* Lentès oscillations aléatoires

1st Hn. *mf* Lentès oscillations aléatoires

2nd Hn. *mf* Lentès oscillations aléatoires

1st Bar.

2nd Bar.

1st Tbn. *p* con sord. gliss. lent

2nd Tbn. 8 *p* con sord. gliss. lent *f* *p* *f*

B. Tbn. *p* con sord. gliss. lent *f*

Euph.

E♭ Bass

B♭ Bass

Solo Tba.

Timp.

Perc. 1 3 3 3 5 5 5 5 5 5 5 5 6 6 *f*

85 86 87 88

G

Sop. Cnt.

Solo Cnt.

Rip. Cnt.

2nd Cnt.

3rd Cnt.

Flug.

Solo Hn.

1st Hn.

2nd Hn.

1st Bar.

2nd Bar.

1st Tbn.

2nd Tbn.

B. Tbn.

Euph.

E♭ Bass

B♭ Bass

Solo Tba.

Timp.

Perc. 1

I ♩ = 78

Sop. Cnt. *fp* *f*

Solo Cnt.

Rip. Cnt. *fp* *f*

2nd Cnt. *fp* *f*

3rd Cnt. *fp* *f*

Flug.

Solo Hn. *mf*

1st Hn. *mf*

2nd Hn.

1st Bar. *mf*

2nd Bar. *mf*

1st Tbn. *n* *mf*

2nd Tbn. *n* *mf*

B. Tbn. *n* *mf*

Euph. *mp*

E♭ Bass *mf*

B♭ Bass *mf*

Solo Tba.

Timp. *pp sempre*

Perc. 1

I ♩ = 78

Bow tibetan bowl on timpani

This musical score page contains parts for the following instruments and vocalists:

- Sop. Cnt.
- Solo Cnt.
- Rip. Cnt.
- 2nd Cnt.
- 3rd Cnt.
- Flug.
- Solo Hn.
- 1st Hn.
- 2nd Hn.
- 1st Bar.
- 2nd Bar.
- 1st Tbn.
- 2nd Tbn.
- B. Tbn.
- Euph.
- E♭ Bass
- B♭ Bass
- Solo Tba.
- Timp.
- Perc. 1

The score is divided into four measures, numbered 103, 104, 105, and 106 at the bottom. Measure 103 shows the vocalists and woodwinds. Measure 104 features the brass section with dynamic markings *mf* and *n*. Measure 105 continues the brass and woodwind parts. Measure 106 includes a complex solo for the Trombone (Tba.) with dynamic markings *mf* and *n*, and a trill for the Trombone (Tbn.) with fingerings 5 and 6.

Sop. Cnt.

Solo Cnt.

Rip. Cnt.

2nd Cnt.

3rd Cnt.

Flug.

Solo Hn.

1st Hn.

2nd Hn.

1st Bar.

2nd Bar.

1st Tbn.

2nd Tbn.

B. Tbn.

Euph.

E♭ Bass

B♭ Bass

Solo Tba.

Timp.

Perc. 1

mf *n* *mf* *n* *mf* *n* *mf*

Sourdine Wa-Wa: ○ → + ○ → +

p

n *mf*

pp

J

Sop. Cnt.

Solo Cnt.

Rip. Cnt.

2nd Cnt.

3rd Cnt.

Flug.

Solo Hn.

1st Hn.

2nd Hn.

1st Bar.

2nd Bar.

1st Tbn.

2nd Tbn.

B. Tbn.

Euph.

E♭ Bass

B♭ Bass

Solo Tba.

J

Timp.

Perc. 1

111

112

113

114

115

Sop. Cnt.
Solo Cnt.
Rip. Cnt.
2nd Cnt.
3rd Cnt.
Flug.
Solo Hn.
1st Hn.
2nd Hn.
1st Bar.
2nd Bar.
1st Tbn.
2nd Tbn.
B. Tbn.
Euph.
E♭ Bass
B♭ Bass
Solo Tba.
Timp.
Perc. 1

116

117

118

119

120

K

Sop. Cnt.

Solo Cnt.

Rip. Cnt.

2nd Cnt.

3rd Cnt.

Flug.

Solo Hn.

1st Hn.

2nd Hn.

1st Bar.

2nd Bar.

1st Tbn.

2nd Tbn.

B. Tbn.

Euph.

E♭ Bass

B♭ Bass

Solo Tba.

K

Timp.

Perc. 1

Sop. Cnt.
Solo Cnt.
Rip. Cnt.
2nd Cnt.
3rd Cnt.
Flug.
Solo Hn.
1st Hn.
2nd Hn.
1st Bar.
2nd Bar.
1st Tbn.
2nd Tbn.
B. Tbn.
Euph.
E♭ Bass
B♭ Bass
Solo Tba.
Timp.
Perc. 1

131

132

133

134

135

Sop. Cnt.
Solo Cnt.
Rip. Cnt.
2nd Cnt.
3rd Cnt.
Flug.
Solo Hn.
1st Hn.
2nd Hn.
1st Bar.
2nd Bar.
1st Tbn.
2nd Tbn.
B. Tbn.
Euph.
E♭ Bass
B♭ Bass
Solo Tba.
Timp.
Perc. 1

136

137

138

139

140

Sop. Cnt.
Solo Cnt.
Rip. Cnt.
2nd Cnt.
3rd Cnt.
Flug.
Solo Hn.
1st Hn.
2nd Hn.
1st Bar.
2nd Bar.
1st Tbn.
2nd Tbn.
B. Tbn.
Euph.
E♭ Bass
B♭ Bass
Solo Tba.
Timp.
Perc. 1

141

142

143

144

145

Sop. Cnt.
Solo Cnt.
Rip. Cnt.
2nd Cnt.
3rd Cnt.
Flug.
Solo Hn.
1st Hn.
2nd Hn.
1st Bar.
2nd Bar.
1st Tbn.
2nd Tbn.
B. Tbn.
Euph.
Eb Bass
Bb Bass
Solo Tba.
Timp.
Perc. 1

146

147

148

149

150

151

L

Sop. Cnt.
Solo Cnt.
Rip. Cnt.
2nd Cnt.
3rd Cnt.

Flug.
Solo Hn.
1st Hn.
2nd Hn.

1st Bar.
2nd Bar.

1st Tbn.
2nd Tbn.
B. Tbn.

Euph.
E♭ Bass
B♭ Bass

Solo Tba.

L

Timp.
Perc. 1

152

153

154

155

156

157

Sop. Cnt.

Solo Cnt.

Rip. Cnt.

2nd Cnt.

3rd Cnt.

Flug.

Solo Hn.

1st Hn.

2nd Hn.

1st Bar.

2nd Bar.

1st Tbn.

2nd Tbn.

B. Tbn.

Euph.

E♭ Bass

B♭ Bass

Solo Tba.

Timp.

Perc. 1

163 164 165 166 167

rall.

Sop. Cnt.

Solo Cnt.

Rip. Cnt.

2nd Cnt.

3rd Cnt.

Flug.

Solo Hn.

1st Hn.

2nd Hn.

1st Bar.

2nd Bar.

1st Tbn.

2nd Tbn.

B. Tbn.

Euph.

E♭ Bass

B♭ Bass

Solo Tba.

Timp.

Perc. 1

172

173

174

175

176

177



Sop. Cnt.

Solo Cnt. *Solo*
p * Played backstage

Rip. Cnt.

2nd Cnt.

3rd Cnt.

Flug.

Solo Hn.

1st Hn.

2nd Hn.

1st Bar.

2nd Bar.

1st Tbn.

2nd Tbn.

B. Tbn.

Euph.

E♭ Bass

B♭ Bass

Solo Tba.

Timp.

Perc. 1

- Episode X -

PHILIPPE BÉLAND

Adagio ♩ = 53

Percussion 1
Maracas *p*
Castagnettes
Temple Blocks

Percussion 2
Papier-Sablé *pp*
Frotter délicatement ensemble
Marimba
Baguettes molles

Percussion 3
pp

Violons I
Div. *ppp* non-vib.
con sord. *pp*
sul tasto *p*

Violons II
con sord. *ppp* non-vib.
con sord. *pp*
sul tasto

Altos

Violoncelles

Contrebasses

2

3

4

5

6

Picc.

Fl.

Htb. 1
2

Cl. 1
2

Sax. Sop.

Bsn. 1
2

Cors 1
3

Cors 2
4

Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. b.

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Hp.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

12

13

14

15

16

1.

3.

mp

mf

p

ppp

pp

ppp non-vib.

con sord.

con sord. sul tasto

non-vib.

molto vib.

sfz

solo

f

A Piu mosso (♩ = 58)

Picc. *pp*

Fl.

Htb. 1
2 *Écho* 1. *p* 3. 2. *p* *Écho*

Cl. 1
2 1. 3.

Sax. Sop. *f* 3.

Bsn. 1
2 1. *mp*

Cors 1
3 1. *mp*

Cors 2
4

Tpt. 1
2 1. *mp*

Tbn. 1
2

Tbn. b.

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Hp.

Cel.

A Piu mosso (♩ = 58)

Tutti
Sul A *ppp* gliss. continu

Vln. I

Tutti
Sul A *ppp*

Vln. II

Ondulation microtonale aléatoire

Tutti *ppp*

Altos

Ondulation microtonale aléatoire

Tutti *ppp*

Vc.

ppp

Cb.

Jouer la note du haut si la note grave n'est pas disponible

17 18 19 20 21 *ppp*

B *Meno Mosso* ♩ = 56

molto rit.

Picc. *pp* 3

Fl. *pp*

Hrb. 1 *pp*

Hrb. 2 *pp*

Cl. 1 *pp*

Cl. 2 *pp*

Sax. Sop. *f*

Bsn. 1

Bsn. 2

Cors 1

Cors 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. b.

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Hp. *gliss. ad lib*
p < > < > < > < > *f*

Cel. *p*

B *Meno Mosso* ♩ = 56

molto rit.

Vln. I *mf* solo

Vln. II *mf* solo

Altos *mf* solo

Vc. *mf* solo

Cb. *mf*

22 23 24 25 26

Presto ♩ = 115

Picc. *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*

Fl. *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*

Htb. 1 *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*

Cl. 1 *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*

Sax. Sop. *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*

Bsn. 1 *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*

Cors 1 *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*

Cors 2 *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*

Tpt. 1 *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*

Tbn. 1 *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*
con sord. vibrato irrégulier
pp

Tbn. b. *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*
con sord. vibrato irrégulier
pp

Tuba *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*

Timb. *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*
Au centre
p

Perc. 1 *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*

Perc. 2 *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*

Perc. 3 *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*

Hp. *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*
f/pp

Cel. *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*

Presto ♩ = 115

Vln. I *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*
tutti sul pont.
p cresc.
mf 3 3 3 f

Vln. II *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*
tutti sul pont.
p cresc.
mp 3 3 f

Altos *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*
tutti non-div. sul pont.
p cresc.

Vc. *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*
tutti sul pont.
p cresc.
pizz. 6 6 6

Cb. *5/16* *7/16* *5/16* *6/16*
div. a3 sul tasto
sfz *sfz* *sfz* *sfz* *simil.* *sfz* *sfz*

[27] [28] [29] [30] [31]

♩ = 56 *♩ = 115*
 Picc. *pp*
 Fl. *pp*
 Htb. 1 *pp*
 Htb. 2 *pp*
 Cl. 1 *pp*
 Cl. 2 *pp*
 Sax. Sop. *solo f*
 Bsn. 1 *mp*
 Bsn. 2 *pp*
 Cors 1
 Cors 2
 Tpt. 1 *1. con sord. 5 pp*
 Tpt. 2 *2. con sord. 5 pp*
 Tbn. 1 *pp*
 Tbn. 2 *pp*
 Tuba
 Timb.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3 *Vibraphone pp*
 Hp.
 Cel.
♩ = 56 *♩ = 115*
 Vln. I *solo ord. pp*
 Vln. II *solo ord. pp*
 Altos *solo ord. pp*
 Vc. *ord. solo pp*
 Cb.

♩ = 56

Picc. $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Fl. $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Htb. 1
2 $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Cl. 1
2 $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Sax. Sop. $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Bsn. 1
2 $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Cors 1
3 $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Cors 2
4 $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Tpt. 1
2 $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Tbn. 1
2 $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Tbn. b. $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Tuba $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Timb. $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Perc. 1 $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Perc. 2 $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Perc. 3 $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Hp. $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Cel. $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Vln. I $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Vln. II $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Altos $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Vc. $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

Cb. $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

37 38 39 40 41 42

♩ = 115 *♩* = 56 *♩* = 115 *♩* = 56

Picc. *pp*
 Fl. *pp*
 Htb. 1 2 *pp*
 Cl. 1 2 *pp*
 Sax. Sop. *mf*
 Bsn. 1 2 *pp*
 Cors 1 3 *pp*
 Cors 2 4 *pp*
 Tpt. 1 2 *pp*
 Tbn. 1 2 *pp*
 Tbn. b. *pp*
 Tuba
 Timb.
 Perc. 1
 Perc. 2 *Papier-sablé*
 Perc. 3 *Marimba*
 Hp. *pp* *ff*
 Cel.
 Vln. I *pp*
 Vln. II *pp*
 Altos *tutti mp* *solo pp*
 Vc. *tutti mp* *solo pp*
 Cb. *tutti p* *mp*

43 44 45 46 47

C ♩ = 95

Picc.
 Fl.
 Htb. 1
 2
 Cl. 1
 2 *pp*
 Sax. Sop.
 Bsn. 1
 2 *pp*

Cors 1 *con sord.* *p*
 3 *con sord.* *p*
 Cors 2 *con sord.* *p*
 4 *con sord.* *p*
 Tpt. 1 *(sord.)* *p*
 2 *(sord.)* *p*
 Tbn. 1 *(sord.)* *p*
 2 *(sord.)* *p*
 Tbn. b. *senza sord.*
 Tuba *p*
 Timb. *f*

Perc. 1 Tam-tam *mp*
 Perc. 2
 Perc. 3 Vibraphone *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
 Hp.
 Cel.

C ♩ = 95

Vln. I *tutti* *ff*
 Vln. II *tutti* *ff*
 Altos *tutti* *div.* *ff*
 Vc. *tutti* *div.* *ff*
 Cb. *ff*

D

Picc. *p*

Fl. *p*

Htb. 1 *p*

Htb. 2 *p*

Cl. 1 *p*

Cl. 2 *p*

Sax. Sop. *p*

Bsn. 1 *p*

Bsn. 2 *p*

Cors 1 *pp*

Cors 2 *pp*

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1 *pp*

Tbn. 2 *pp*

Tbn. b. *pp*

Tuba *f*

Timb. *pp*

Perc. 1 *mp*

Perc. 2 *ppp cresc.*

Perc. 3 *mf*

Hp.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc. *pp*

Cb. *pp*

53 54 55 56

D

This page contains the musical score for measures 57 through 61. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Horns 1 and 2 (Htb. 1, 2), Clarinets 1 and 2 (Cl. 1, 2), Saxophone Soprano (Sax. Sop.), Bassoons 1 and 2 (Bsn. 1, 2), Cor Anglais 1 and 2 (Cors 1, 2), Trumpets 1 and 2 (Tpt. 1, 2), Trombones 1 and 2 (Tbn. 1, 2), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion 1, 2, and 3 (Perc. 1, 2, 3), Harp (Hp.), Cello (Cel.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Alto (Altos), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 57-61 are marked with a common time signature (C) and a 4/4 time signature. The score includes various dynamics such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte). Performance instructions include *senza sord.* (without mutes) and *sul pont.* (sul ponticello). The Percussion section includes parts for Tam-tam and Tenor Drum. The string section (Vln. I, Vln. II, Altos, Vc., Cb.) features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

E

Picc. Fl. Htb. 1 2 Cl. 1 2 Sax. Sop. Bsn. 1 2 Cors 1 3 Cors 2 4 Tpt. 1 2 Tbn. 1 2 Tbn. b. Tuba Timb. Perc. 1 Perc. 2 Perc. 3 Hp. Cel. Vln. I Vln. II Altos Vc. Cb.

mp *ff* *f* *mf* *pp* *ff* *mf* *pp* *pp*

a2 *3* *3* *3* *3*

Cymbale suspendue

senza sord. div. *gliss. progressif*

62 63 64 65 66 67

F♯ = 68

Picc.

Fl.

Htb. 1
2

Cl. 1
2

Sax. Sop.

Bsn. 1
2

Cors 1
3

Cors 2
4

Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. b.

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Hp.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

3

p

Maracas

Papier sablé

p

tremolo

ord.

tutti

mf

mf

mf

mf

F♯ = 68

This page of a musical score covers measures 80 through 85. The instrumentation includes Piccolo, Flute, Horns 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Saxophone Soprano, Bassoons 1 & 2, Cor Anglais 1 & 2, Trumpets 1 & 2, Trombones 1 & 2, Tuba, Timpani, Percussion 1-3, Harp, Cello, Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various musical notations such as dynamics (mf, mp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'solo' and 'Roto-toms'. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) between measures 82 and 83. The time signature is 3/4. The Harp part includes chord diagrams for A-A#, A#-A, B-Bb, E-Eb, D-Db, E-E#, and G#-G. Percussion 1 has a 'Roto-toms' section starting in measure 82. The string parts (Violins, Viola, Cello, and Contrabass) play sustained chords and moving lines throughout the passage.

rit.

Picc.

Fl.

Hrb. 1
2

Cl. 1
2

Sax. Sop.

Bsn. 1
2

Cors 1
3

Cors 2
4

Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. b.

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Hp.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

2, solo
mf

a2
mf

Db-D# A-Ab Bb-B C#-C F#-F G-G#

rit.

rit.

H ♩ = 56

Picc.

Fl.

Htb. 1
2

Cl. 1
2

Sax. Sop.

Bsn. 1
2

Cors 1
3

Cors 2
4

Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. b.

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Hp.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

f

pp

mf

p

Souffle dans l'instrument

Tam-tam

Triangle beater
Scrape

Strike with triangle beater

Wind Chimes

Lent

Crotales
arco

sul D

Glissandos très linéaire

p

pp

Picc. *pp* *mf* *rall.*
 Fl. *pp* *mf*
 Htb. 1 2 *pp* *mf*
 Cl. 1 2 *pp* *mf*
 Sax. Sop. *pp* *mf*
 Bsn. 1 2 *pp* *mf*
 Cors 1 3 *pp* *mf* *pp* *a2 ord.*
 Cors 2 4 *pp* *mf* *pp* *a2 ord.*
 Tpt. 1 2 *pp* *mf* *pp* *a2 ord.*
 Tbn. 1 2 *pp* *mf* *pp* *ord.*
 Tbn. b. *mf* *pp* *pp* *mf*
 Tuba *pp* *mf*
 Timb. *mf*
 Perc. 1 Rub with small rubberball (high frequencies) Strike with Triangle Beater *f*
 Perc. 2
 Perc. 3
 Hp.
 Cel. *ppp* *f* *rall.*
 Vln. I *ppp* *f* *p*
 Vln. II
 Altos
 Vc.
 Cb.

$\text{♩} = 90$

Picc. Chantez la note du bas

Fl. *f*

Htb. 1/2 *f* a2 3

Cl. 1/2

Sax. Sop.

Bsn. 1/2 *p*

Cors 1/3 3/4 stopped *pp* *p* *pp* *p* sim.

Cors 2/4 3/4 stopped *p* *pp* *p* *pp* sim.

Tpt. 1/2 3/4 stopped *pp* *p* *pp* *p* sim.

Tbn. 1/2

Tbn. b.

Tuba

Timb. *p* 3

Perc. 1

Perc. 2 Grosse caisse *p*

Perc. 3 Crotales arco *p*

Hp.

Cel.

Vln. I $\text{♩} = 90$ *p* *pp*

Vln. II *pp* *p*

Altos *t*

Vc. *pp* *p*

Cb.

This page of a musical score covers measures 114 through 118. The instrumentation includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Horns 1 and 2 (Htb. 1, 2), Clarinets 1 and 2 (Cl. 1, 2), Saxophone Soprano (Sax. Sop.), Bassoons 1 and 2 (Bsn. 1, 2), Cor Anglais 1 and 2 (Cors 1, 2), Trumpets 1 and 2 (Tpt. 1, 2), Trombones 1 and 2 (Tbn. 1, 2), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion 1, 2, and 3 (Perc. 1, 2, 3), Harp (Hp.), Cello (Cel.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Alto (Altos), Viola (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Key features of the score include:

- Woodwinds:** Piccolo and Flute are marked *pp*. Horns 1 and 2 play a sustained note with a *pp* dynamic. Clarinet 1 has a first ending marked '1.' and *pp*. Saxophone Soprano and Bassoon 1 also have first endings and *pp* markings.
- Brass:** Trumpet 1 plays with *pp* and *con sord.* (con sordina). Trombone 1 and 2, Tuba, and Cor Anglais 1 and 2 have various rhythmic patterns.
- Percussion:** Percussion 3 has a steady eighth-note pattern. Percussion 1 and 2 are mostly silent.
- String Section:** Violin I and II, Alto, Viola, and Contrabass play complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets. The Cello part is mostly silent.
- Harmonics:** The Harp and Cello parts feature complex harmonic structures with triplets and quintuplets.
- Measure Markers:** Boxed numbers 114, 115, 116, 117, and 118 are placed at the bottom of the page.
- Other:** A small asterisk (*) is located at the end of the Percussion 3 staff in measure 118.

Picc. *pp non-espr.*
 Fl. *pp non-espr.*
 Htb. 1 2 *mp*
 Cl. 1 2 *pp non-espr.*
 Sax. Sop. *mp*
 Bsn. 1 2 *mp*
 Cors 1 3 *mp*
 Cors 2 4 *mp*
 Tpt. 1 2
 Tbn. 1 2
 Tbn. b.
 Tuba
 Timb. *mp*
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3 *mp*
 Hp.
 Cel. *mp*
 Vln. I
 Vln. II *f*
 Altos *f*
 Vc. *f*
 Cb. *f*

Picc.

Fl.

Htb. 1
2

Cl. 1
2

Sax. Sop.

Bsn. 1
2

Cors 1
3

Cors 2
4

Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. b.

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Hp.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

123

124

125

126

This page of the musical score contains the following parts and markings:

- Picc.:** Piccolo, marked *mf*, playing triplets.
- Fl.:** Flute, marked *mf*, playing triplets.
- Htb. 1 & 2:** Horns, playing sixteenth-note patterns with dynamics *p*, *f*, and *p*.
- Cl. 1 & 2:** Clarinets, playing sixteenth-note patterns with dynamics *p*, *f*, and *p*.
- Sax. Sop.:** Saxophone, playing sixteenth-note patterns with dynamics *p*, *f*, and *p*.
- Bsn. 1 & 2:** Bassoons, playing sixteenth-note patterns with dynamics *p*, *f*, and *f*.
- Cors 1 & 2:** Horns, marked *mf*.
- Tpt. 1 & 2:** Trumpets, marked *mf*, with instruction "a2 senza sord."
- Tbn. 1 & 2:** Trombones, marked *mf*, with instruction "a2"
- Tbn. b.:** Trombone, marked *mf*, with instruction "ord."
- Tuba:** Tuba, marked *mf*.
- Timb.:** Timpani, marked *mf*.
- Perc. 1:** Percussion, marked *mf*.
- Perc. 2:** Percussion, marked *p*, playing "Grosse caisse".
- Perc. 3:** Percussion, marked *mf*, playing "Marimba".
- Hp.:** Harp.
- Cel.:** Cello, playing sixteenth-note patterns with dynamics *p*, *f*, and *p*.
- Vln. I:** Violin I, marked *mf*, playing triplets.
- Vln. II:** Violin II, marked *mf*, playing triplets.
- Altos:** Viola, marked *mf*.
- Vc.:** Violoncello, marked *mf*.
- Cb.:** Double Bass, marked *mf*, with instruction "div."

This page of the musical score contains the following parts and their primary characteristics:

- Picc. & Fl.:** Flute and Piccolo parts with triplets and dynamic markings of *f*.
- Htb. 1 & 2:** Horn parts with sextuplets and dynamic markings of *f* and *p*.
- Cl. 1 & 2:** Clarinet parts with sextuplets and dynamic markings of *f* and *p*.
- Sax. Sop.:** Soprano Saxophone part with sextuplets and dynamic markings of *f* and *p*.
- Bsn. 1 & 2:** Bassoon parts with dynamic markings of *f* and *p*.
- Cors 1 & 2:** Cor Anglais parts with triplets and dynamic markings of *f*.
- Tpt. 1 & 2:** Trumpet parts with triplets and dynamic markings of *f*.
- Tbn. 1 & 2:** Trombone parts with triplets and dynamic markings of *f*.
- Tuba:** Tuba part with dynamic markings of *f*.
- Timb.:** Timpani part with dynamic marking of *mf*.
- Perc. 1, 2, & 3:** Percussion parts with various rhythmic patterns.
- Hp.:** Harp part with dynamic markings of *f* and *p*.
- Cel.:** Cello part with sextuplets and dynamic markings of *f* and *p*.
- Vln. I & II:** Violin parts with triplets and dynamic markings of *f*.
- Altos:** Viola part with triplets and dynamic markings of *f*.
- Vc.:** Violoncello part with triplets and dynamic markings of *f*.
- Cb.:** Contrabass part with dynamic markings of *f*.

rall.

Picc. *tr*^b

Fl. *tr*^b

Htb. 1
2 *p* *f* *p*

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

Sax. Sop. *p* *f* *p* *mf*

Bsn. 1
2

Cors 1
3

Cors 2
4

Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. b.

Tuba *f* *p* *f*

Timb.

Perc. 1 Cymbale suspendue *pp*

Perc. 2 *pp*

Perc. 3 *pp*

Hp.

Cel. *p* *f* *p*

Vln. I *tr*^b

Vln. II *tr*^b

Altos *molto espr.*

Vc. *molto espr.*

Cb.

M ♩ = 60

Picc.

Fl. *p espr.*

Htb. 1
2 *p* *f* *p* *f* *p sim.* *f*

Cl. 1
2 *p* *f* *p* *f* *p sim.* *f*

Sax. Sop. *p espr.*

Bsn. 1
2 *p espr.*

Cors 1
3 *f* Souffle dans l'instrument

Cors 2
4 *f* a2 Souffle dans l'instrument

Tpt. 1
2 *f* a2 Souffle dans l'instrument

Tbn. 1
2 *f* a2 Souffle dans l'instrument

Tbn. b.

Tuba

Timb. *pp*

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Hp. *p*

Cel. *p*

Vln. I *pp* solo

Vln. II *pp* solo

Altos

Vc.

Cb.

[N] ♩ = 112

Picc.
Fl.
Htb. 1
2
Cl. 1
2
Sax. Sop.
Bsn. 1
2
Cors 1
3
Cors 2
4
Tpt. 1
2
Tbn. 1
2
Tbn. b.
Tuba
Timb.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Hp.
Cel.

[N] ♩ = 112

Vln. I
Vln. II
Altos
Vc.
Cb.

This page of a musical score contains the following parts and staves:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Horns 1 & 2 (Htb. 1, 2), Clarinets 1 & 2 (Cl. 1, 2), Saxophone Soprano (Sax. Sop.), Bassoons 1 & 2 (Bsn. 1, 2).
- Brass:** Cor Anglais 1 & 3 (Cors 1, 3), Cor Anglais 2 & 4 (Cors 2, 4), Trumpets 1 & 2 (Tpt. 1, 2), Trombones 1 & 2 (Tbn. 1, 2), Trombone Bass (Tbn. b.), Tuba, and Timpani (Timb.).
- Percussion:** Percussion 1, 2, and 3 (Perc. 1, 2, 3).
- Keyboard:** Harpsichord (Hp.) and Celesta (Cel.).
- Strings:** Violins I & II (Vln. I, II), Violas (Vln. II), Cellos (Cb.), and Double Basses (Cb.).

The score features complex rhythmic patterns, including numerous triplets and slurs. The woodwinds and brass sections play melodic lines with various articulations, while the strings provide a rhythmic and harmonic foundation. The percussion parts are mostly rests, indicating a specific rhythmic role for these instruments in this section.

Picc. *p*
 Fl.
 Htb. 1
 2
 Cl. 1
 2
 Sax. Sop.
 Bsn. 1
 2 *p*
 Cors 1
 3
 Cors 2
 4
 Tpt. 1
 2
 Tbn. 1
 2
 Tbn. b.
 Tuba
 Timb.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3 *mp*
 Tenor Drum
 Sans les snares
 Hp. *p*
 B-Bb
 C-C#
 Db-D
 F-F#
 G#-G
 F#-F
 Eb-E
 Cel.
 Vln. I *Militaire tutti*
mf
 Vln. II *Militaire tutti*
mf
 Altos *Militaire tutti*
mf
 Vc. *Militaire tutti*
mf
 Cb. *Militaire tutti*
mf

149 150 151 152 153 154

Picc. *mp*
 Fl. *p*
 Htb. 1 2 *p*
 Cl. 1 2 *p*
 Sax. Sop.
 Bsn. 1 2 *mp*
 Cors 1 3 *mp*
 Cors 2 4 *mp*
 Tpt. 1 2
 Tbn. 1 2 *mp*
 Tbn. b.
 Tuba
 Timb.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3
 Hp. G-Gb *mp* A-A# Bb-B C#-C
 Cel.
 Vln. I
 Vln. II
 Altos
 Vc.
 Cb.

Musical score for orchestra and strings, measures 155-159. The score includes parts for Piccolo, Flute, Horns (Horn 1 & 2), Clarinets (Cl. 1 & 2), Saxophone (Sax. Sop.), Bassoons (Bsn. 1 & 2), Cor Anglais (Cors 1 & 2), Trumpets (Tpt. 1 & 2), Trombones (Tbn. 1 & 2, Tbn. b.), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion (Perc. 1, 2, 3), Harp (Hp.), Cello (Cel.), Violins (Vln. I & II), Violas (Altos), and Cellos/Double Basses (Vc., Cb.). The score features various dynamics such as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano), and includes articulation marks like accents and slurs. Measure numbers 155, 156, 157, 158, and 159 are indicated at the bottom of the page.

Picc. *mf*

Fl. *pp*

Htb. 1
2

Cl. 1
2

Sax. Sop.

Bsn. 1
2 *mf*

Cors 1
3 *mf*

Cors 2
4 *mf* a2

Tpt. 1
2 *f*

Tbn. 1
2 *mf* a2 *f*

Tbn. b. *mf* *f*

Tuba *f*

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Harp *mf*
F-F#
A#-A
B-Bb
Gb-G# F#-F D-Db G#-G *f*

Cel.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Altos *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

160 161 162 163 164 *f*

P

Picc.

Fl.

Htb. 1
2

Cl. 1
2

Sax. Sop.

Bsn. 1
2

Cors 1
3

Cors 2
4

Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. b.

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2
Grosse Caisse

Perc. 3

Hp.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

165 166 167 168 169 170 171

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra. Measures 165-171 are shown. A dynamic marking **P** (piano) is at the top left. The woodwind section (Piccolo, Flute, Horns, Clarinets, Saxophone, Bassoons) and brass section (Trumpets, Trombones, Tuba) are mostly silent, indicated by horizontal lines. The percussion section is active: Timpani (Timb.) has a melodic line starting at measure 166 with dynamics *p*, *f*, and *fp*, and a '5' marking. Percussion 1 (Perc. 1) has a 'Tam-tam' marking and a dynamic *f*. Percussion 2 (Perc. 2, Grosse Caisse) and Percussion 3 (Perc. 3) have dynamic markings *p* and *f*. The harp (Hp.), celesta (Cel.), and string section (Violins I and II, Violas, Violoncello, Double Bass) are silent throughout the measures.

III – Back to the E

Pour trompette, bande et traitements électroniques

Partition d'étude

PHILIPPE BÉLAND

2015

III – Back to the E (2015)

Pour *Émilie Fortin*

Partition disponible en deux versions: *Partition solo (avec réduction)* et *partition d'étude (Partition des fichiers sonores)*

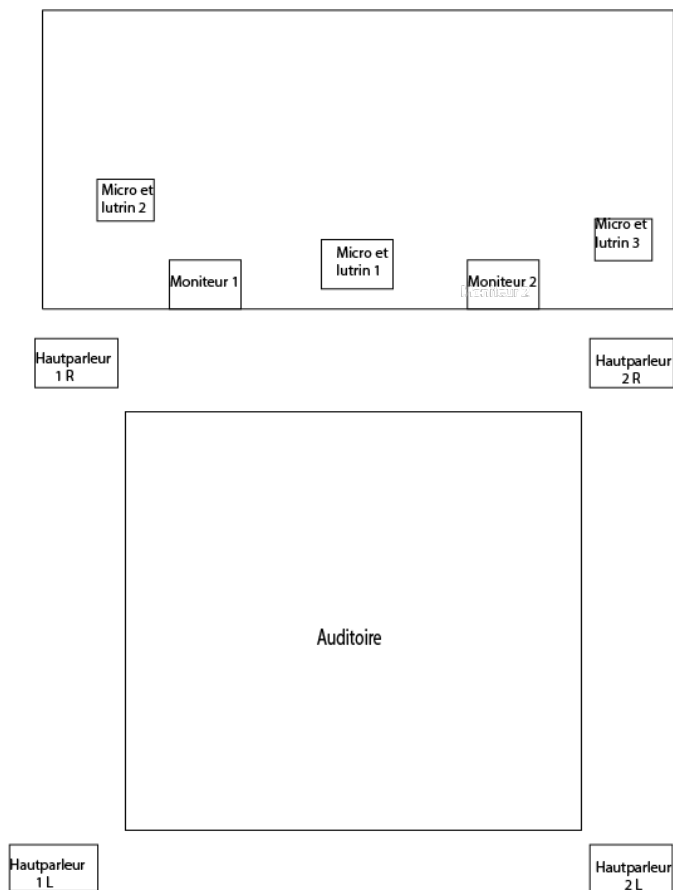
Instrumentation

Trompette en Do

Fichiers sonores (comprenant une reconstitution des pièces *I – Sylves* et *II – Nuages noirs*, ainsi que du synthétiseur et échantillonneur) (voir page suivante)

Matériel nécessaire

- Ordinateur portable
- Interface audio (minimum 4 entrées et 4 sorties)
- *Maschine* (Native Instruments) ou autre logiciel de traitement audio + échantillonneur
- 3 lutrins
- 3 microphones (SM-58)
- 4 haut-parleurs
- 2 moniteurs de scène



Note de programme

Ce projet de composition, dont vous entendrez le troisième épisode, consiste à créer un univers musical cohérent et uni dans lequel toutes les oeuvres évolueront, et qui explore la notion d'antépisode (« prequel ») et de suite (« sequel ») dans les oeuvres musicales. Pour cette pièce, il s'agit de revisiter des moments des oeuvres précédentes par un voyage dans le temps : prendre un personnage musical préexistant, le renvoyer dans le passé en tant qu'observateur en essayant de ne rien changer, mais qui le modifiera tout de même.

L'oeuvre navigue entre trois espaces temporels, soit l'espace actuel, l'espace présenté dans *I — Sylves vertes* (2013) ainsi que l'espace de *II — Nuages noirs* (2014). Afin de projeter l'interprète dans ces différents espaces, trois microphones avec des traitements distincts seront disposés séparément sur la scène, en plus d'utiliser des hautparleurs dédiés à chacun de ces espaces.

Notes sur le traitement de la trompette

Traitement dans les 3 microphones : Délai I (520 ms)

Microphone 1 : Légère distorsion, trémolo (c. 12 Hz), Réverbération, *Harmonizer*, Délai II (775 ms)

Microphone 2 : Réverbération à ressort, *Harmonizer* (quart de ton) avec « LFO » (sinusoïdale, 1,35 Hz)

Microphone 3 : Réverbération à convolution, lent *phaser* et *BitCrusher*.

Ces effets sont contrôlés par un intervenant autre que le/la trompettiste, qui doit suivre la partition pour enclencher les traitements au bon moment.

Notes sur le fichier audio

Le fichier sonore qui accompagne cette oeuvre a été créé en studio, en enregistrant un instrument à la fois. Il s'agit d'un réagencement des matériaux musicaux des pièces précédentes. Afin de faciliter la performance, l'enregistrement a été séparé en quatre passages qui sont déclenchés par un intervenant autre que le/la trompettiste. Les chiffres encadrés dans la partition indiquent le numéro du fichier sonore.

Légende



Ne pas jouer dans le microphone



Jouer dans le microphone

m.v.

Molto vibrato

p.v.

Poco vibrato

n.v.

No vibrato



Passer progressivement d'un état A à B



Passer subitement d'un état A à B



Numéro du fichier sonore à déclencher

w/ X

Avec le traitement X

w/o X

Sans le traitement X



Souffle dans la trompette



Chanter cette note dans l'embouchure de l'instrument



Doigté alternatif



Doigté naturel

Durée : 8 minutes

Partition en Do

To Émilie Fortin

III - Back to the E

PHILIPPE BÉLAND

A ♩ = 52

Play behind the music stand and move the trumpet gradually towards the microphone

Solo Trumpet

①

ppp Mic 1 (w/long reverb, light overdrive, Tremolo)

f

p m.v.

Synthesizer (Distorted Pad)

ppp *mf/pp* cresc.

Sampler (Reverberated Bass Drum and Synth Pulses)

ppp *f* *pp*

Tpt.

mf

10

pp

f

p m.v.

p *mf*

w/harmonizer (tritone higher)

Synth.

Samp.

p

B ♩ = 68

Tpt.

15

f w/harmonizer (tritone lower)

20

pp *f*

Synth.

Samp.

mf

2

Tpt. *pp* \curvearrowright *f* *pp*
w/Delay 1 (520 ms)
w/o Harmonizer

Synth.

Samp.



C ♩ = 48

Move towards Mic 2

35

Tpt. ② *mf*
w/o Delay 1

Fl. *sotto voce*
pp non-espr.

B. Cl. *sotto voce*
pp non-espr.

Hn. *sotto voce*
pp non-espr.

C. Tpt. *sotto voce*
pp non-espr.

Tbn. *sotto voce*
pp non-espr.

E. Gtr. *sotto voce*
w/fingers
pp

Bass *sotto voce*
pp
Ride Cymbal
Let ring

Perc. I *pp*

Move further into the microphone
n.v. → m.v.

E A bit faster ♩ = 58

50

Tpt. *f* w/o Delay II

Fl.

B. Cl.

Hn. *pp* dolce
Gliss very gradually
(Sounds a fifth below)
Sing into mouthpiece

CTpt. *pp* dolce
Gliss very gradually
Sing into mouthpiece

Tbn. *pp* dolce
Gliss very gradually
con sord.

E. Gtr. *pp*
Light
w/pick
5 5 5

Bass Hit the body of the instrument to make it vibrate
(Sound complex)

Perc. I *mf*

Timp. *p* *mf*

Perc. II

SandP.

Synth.

Samp. *mf* *pp*

This musical score page features ten staves for various instruments and sections. The Tpt. staff is the most active, with a complex melodic line involving triplets and a final measure with a '5' above it. The Fl. staff has a long note in the third measure with '(voice)' written below it. The B.Cl. staff has a triplet in the third measure with 'mp' below it. The Hn. and C.Tpt. staves have long notes with slurs. The Tbn. staff has a long note with a slur. The E.Gtr. staff has a rhythmic pattern with '8va' markings and slurs. The Bass staff has a long note with a slur and a triplet in the third measure with 'mp' below it. The Perc. I staff has a rhythmic pattern with 'p' and triplets. The Synth. and Sarrp. staves are mostly empty, with Sarrp. having a slash in the first two measures and a '4' in the third.

Tpt. Musical notation for the Trumpet part, featuring triplets and a pizzicato-like section marked *pp* with a '5' fingering.

Fl. Musical notation for the Flute part, including a long note with the instruction "(Lowest note possible)".

B. Cl. Musical notation for the Bass Clarinet part, featuring a long note.

Hn. Musical notation for the Horn part, including a long note with the instruction "Put back mouthpiece".

CTpt. Musical notation for the C Trumpet part, including a long note with the instruction "Put back mouthpiece".

Tbn. Musical notation for the Trombone part, featuring a long note.

E. Gr. Musical notation for the Electric Guitar part, featuring eighth notes with a dynamic marking of *pp*.

Bass Musical notation for the Bass part, featuring a long note.

Perc. I Musical notation for Percussion I, including triplet markings.

Timp. Musical notation for Timpani, including a dynamic marking of *pp* and the instruction "2 timpanis".

Synth. Musical notation for the Synthesizer part, featuring a long note.

Samp. Musical notation for the Sampler part, featuring a long note.

Tpt. *mp* *f* *p* **F** 60 *3* Move towards Mic I 7

Fl.

B. Cl. *mp* Bisbigliando *pp* *mf*

Hn.

CTpt. *con sord.* *ord.* *p espr.*

Tbn. *ppp* Harmon mute *mf*

E. Gtr. *5*

Bass

Perc. I

Timp. *mf* *pp*

Synth. *mp*

Sarp.

G ♩ = 52

Move towards Mic 3

Lyrical
m.v.

Mic 3 (w/Reverb, Phaser & BitCrusher) *p* *mf*

9

Tpt.

Samp.

Hn.

Tpt. I

Tbn. I

Tpt. II

Tbn. II

Tpt. III

Tbn. III

Tpt. IV

Tbn. IV

Tba.

Bass

*Harm: Place the E-Bow across the 23rd fret Pitch: F# Harm: *26th* Fret Pitch: C# Rub E-Bow on the B string Harm: 23rd Fret Pitch: F# Knob on front pickup mic and rub elbow on the string ord.

w/E-Bow, Wah-Wah & Volume Pedal

Tpt. 80 3 *p*

Synth. *mf*

Samp.

Hn.

Tpt. I *pp* *cresc.*

Tbn. I *pp* *cresc.*

Tpt. II *pp* *cresc.*

Tbn. II *pp* *cresc.*

Tpt. III *pp* *cresc.*

Tbn. III *pp* *cresc.*

Tpt. IV *pp* *cresc.*

Tbn. IV *pp* *cresc.*

Tba.

Bass Jouer avec le potentiomètre plus doucement

♩ = 72 | ♩ = 34

Tpt. *mf* *p* *p* *f* *p* *f* *p*

Synth.

Samp.

Hn. *pp non-espr.*

Tpt. I *f*

Tbn. I *f*

Tpt. II *f*

Tbn. II *f*

Tpt. III *f*

Tbn. III *f*

Tpt. IV *f*

Tbn. IV *f*

Tba. *mp* *m.v.*

Bass *pp*

In the distance

Move towards Mic I

let ring until K w/fingers

Tpt. *p* Mic I *f* *p* *f*

Synth.

Samp.

Hn. *pp* non-cresc.

Tpt. I Harmon mute w/o Stem *pp* non-cresc.

Tbn. I Harmon mute w/o Stem *pp* non-cresc.

Tpt. II Cup Mute *pp* non-cresc.

Tbn. II Cup Mute *pp* non-cresc.

Tpt. III Straight Mute non-vib. *pp*

Tbn. III Straight Mute

Tpt. IV Senza sord. *pp*

Tbn. IV Senza sord.

Tba. *pp* non-cresc.

Bass

K ♩ = 80

Tpt. *p* *f* *f* *mp* *ff* *mf* *f* *mf*

2, 2, Growl ord. 2, 2

Soundscape consisting of preceding musical recordings w/Phaser & Tremolo

Synth.

Samp. *f*

Hn.

Tpt. I

Tbn. I

Tpt. II

Tbn. II

Tpt. III

Tbn. III

Tpt. IV

Tbn. IV

Tba.

Bass

100 Growl 2, Growl 2, Ord. 2, Ord. 2, Growl 105 2, Ord. 2, Growl +growl 15

Tpt. *ff mp mf ff f mp f mp f mf ff mf f ———— ff > mp <*

Synth.

Samp.



L ♩ = 60

Tpt. *ff*

Fl. *mf* 6 flz.

B. Cl. *mf* 5 3 3

Hn. Bouché 7

C.Tpt. Straight Mute *mf* 5

Tbn. Harmon Mute *mf* 5 w/pick 6 As fast as possible, non-flutter

E. Gtr. *mf* 5 3 3

Bass Palm muting *mf* 3 3 5

Perc. I *mf* 3 3 5 6

Timp.

Samp.

16 **M** ♩. = 90

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

Soundscape consisting of preceding musical recordings
w/Phaser & Tremolo

Fl.

B. Cl.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

E. Gtr.

Bass

Perc. I

Timp.

Synth.

Samp.



115

Tpt. *f* *mp*

Synth.

Samp.

N ♩ = 68

O

♩ = 58

120

17

Score for Tpt., Fl., B. Cl., Hn., C Tpt., Tbn., E. Gtr., Bass, Perc. I, Timp., Synth., and Samp. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-11, and the second system covers measures 12-17. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various performance instructions such as *ff*, *f*, *marc.*, *brillante*, *senza sord.*, *Ord.*, *Flz.*, *ord. w/Fingers*, *gloss.*, *mf*, *f*, *p*, *cresc.*, and *tr.*. The percussion parts include a snare drum (Perc. I) and a timpani (Timp.). The synth and sample parts are also present.

Soundstage consisting of preceding musical recordings w/Phaser & Tremolo

Tpt. 


Synth. 

Samp. 



Tpt. 

Synth. 

Samp. 

P ♩ = 60

m.v.

f

This musical score is for a large ensemble, including a full brass section, woodwinds, strings, and percussion. The score is divided into two systems. The top system includes Tpt., Fl., B. Cl., Hn., CTpt., Tbn., E. Gtr., Bass, Timp., Synth., and Samp. The bottom system includes Hn., Tpt. I-IV, Tbn. I-IV, Tba., and Bass. The tempo is marked as ♩ = 60. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score features a variety of textures, including sustained chords, rhythmic patterns, and melodic lines. The brass section plays a prominent role, with many parts featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds and strings provide harmonic support and melodic counterpoints. The percussion section includes a snare drum and a bass drum, with the snare playing a steady eighth-note pattern. The score is marked with a dynamic of *ff* (fortissimo) throughout. There are also markings for *m.v.* (more vivace) and *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

130

Instrumentation: Tpt., Fl., B. Cl., Hn., C Tpt., Tbn., E. Gtr., Bass, Timp., Synth., Samp., Hn., Tpt. I, Tbn. I, Tpt. II, Tbn. II, Tpt. III, Tbn. III, Tpt. IV, Tbn. IV, Tba., Bass.

Measure 130: Tpt. has a melodic line with a triplet of eighth notes. Fl., B. Cl., Hn., C Tpt., and Tbn. play sustained notes. E. Gtr. and Bass play chords. Timp. has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of 7, 6, 5. Synth. and Samp. are silent.

Measures 131-132: Tpt. continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. Fl., B. Cl., Hn., C Tpt., and Tbn. play sustained notes. E. Gtr. and Bass play chords. Timp. has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of 7, 6, 5. Synth. and Samp. are silent.

Measures 133-134: Tpt. continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. Fl., B. Cl., Hn., C Tpt., and Tbn. play sustained notes. E. Gtr. and Bass play chords. Timp. has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of 7, 6, 5. Synth. and Samp. are silent.

Measures 135-136: Tpt. continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. Fl., B. Cl., Hn., C Tpt., and Tbn. play sustained notes. E. Gtr. and Bass play chords. Timp. has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of 7, 6, 5. Synth. and Samp. are silent.

Measures 137-138: Tpt. continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. Fl., B. Cl., Hn., C Tpt., and Tbn. play sustained notes. E. Gtr. and Bass play chords. Timp. has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of 7, 6, 5. Synth. and Samp. are silent.

Measures 139-140: Tpt. continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. Fl., B. Cl., Hn., C Tpt., and Tbn. play sustained notes. E. Gtr. and Bass play chords. Timp. has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of 7, 6, 5. Synth. and Samp. are silent.

Measures 141-142: Tpt. continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. Fl., B. Cl., Hn., C Tpt., and Tbn. play sustained notes. E. Gtr. and Bass play chords. Timp. has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of 7, 6, 5. Synth. and Samp. are silent.

Measures 143-144: Tpt. continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. Fl., B. Cl., Hn., C Tpt., and Tbn. play sustained notes. E. Gtr. and Bass play chords. Timp. has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of 7, 6, 5. Synth. and Samp. are silent.

Measures 145-146: Tpt. continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. Fl., B. Cl., Hn., C Tpt., and Tbn. play sustained notes. E. Gtr. and Bass play chords. Timp. has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of 7, 6, 5. Synth. and Samp. are silent.

Measures 147-148: Tpt. continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. Fl., B. Cl., Hn., C Tpt., and Tbn. play sustained notes. E. Gtr. and Bass play chords. Timp. has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of 7, 6, 5. Synth. and Samp. are silent.

Measures 149-150: Tpt. continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. Fl., B. Cl., Hn., C Tpt., and Tbn. play sustained notes. E. Gtr. and Bass play chords. Timp. has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of 7, 6, 5. Synth. and Samp. are silent.



135

poco rall.

Move towards Mic 3

-21

m.v.

Score for Tpt., Fl., B.C.I., Hn., C.Tpt., Tbn., E.Gtr., Bass, Timp., Synth., Samp., Hn., Tpt. I, Tbn. I, Tpt. II, Tbn. II, Tpt. III, Tbn. III, Tpt. IV, Tbn. IV, Tba., Bass.

Dynamic markings: *ff*, *mp*, *pp*, *mf*, *f*, *dim.*

Performance instructions: *Fast and random variations between those two states, with a variation in pitch.*

Tempo/Performance: *poco rall.*

Microphone: *Move towards Mic 3*

Measure numbers: 135

Page number: -21

Section: m.v.

S

145 -

Musical score for a large ensemble, including Tpt., Fl., B. Cl., Hn., C Tpt., Tbn., E. Gtr., Bass, Perc. I, Timp., Synth., Samp., Hn., Tpt. I, Tbn. I, Tpt. II, Tbn. II, Tpt. III, Tbn. III, Tpt. IV, Tbn. IV, Tba., and Bass. The score is written for two measures. The Tpt. part begins with a dynamic marking of *f* and includes a fermata. The Timp. part features a complex rhythmic pattern with triplets and a quintuplet, starting with a dynamic marking of *p* and a *LV.* marking. The rest of the ensemble is marked with rests.

This page of a musical score contains staves for various instruments. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Horns (Htb. 1, Htb. 2), Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2), Clarinet in Middle C (Cl. Mib.), Clarinet in Sib (Cl. Sib 1, Cl. Sib 2, Cl. Sib 3), and Clarinet in Bass (Cl. bs.). The saxophone section includes Soprano (Sax. Sop.), Alto 1 (Sax. A. 1), Alto 2 (Sax. A. 2), Tenor (Sax. T.), and Baritone (Sax. B.). The brass section includes Trumpets 1, 2, and 3 (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3), Horns (Hn.), Cor Anglais 1 and 2 (Cor 1, Cor 2), Horns (Hn.), Cor Anglais 3 and 4 (Cor 3, Cor 4), Trombones 1, 2, and 3 (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), and Baritone/Euphonium (B. Tbn.). The percussion section includes Cymbals (Cb.), Piano (Pno.), Timpani (Timb.), and Percussion 1 and 2 (Perc. 1, Perc. 2). The percussion part includes parts for Clave, Marimba, Temple-blocs, and Tom-toms. The score features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf* and *pp*. Measure numbers 7, 8, 9, 10, 11, and 12 are indicated at the bottom of the page.

Picc. *mf* *Piccolo* *mf*

Fl. 1

Fl. 2

Htb. *mf*

Htb. 1 *mf*

Htb. 2 *mf*

Bsn. *mf*

Bsn. 1 *mf*

Bsn. 2 *mf*

Cl. Mib *mf*

Cl. Sib 1 *mf*

Cl. Sib 2 *mf*

Cl. Sib 3 *mf*

Cl. bs. *mf*

Sax. Sop. *pp* *mf* *div.* *mf*

Sax. A. 1 *pp* *mf* *div.* *mf*

Sax. A. 2 *pp* *mf* *div.* *mf*

Sax. T. *pp* *mf* *div.* *mf*

Sax. B. *pp* *mf* *div.* *mf*

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn.

Cor 1

Cor 2

Hn.

Cor 3

Cor 4

Tbn. *pp* *non espr.* *(Oscillations microtonales irrégulières)* *(Commencer lentement et accélérer progressivement)*

Tbn. 1 *pp* *non espr.* *(Oscillations microtonales irrégulières)* *(Commencer lentement et accélérer progressivement)*

Tbn. 2 *pp* *non espr.* *(Oscillations microtonales irrégulières)* *(Commencer lentement et accélérer progressivement)*

Tbn. 3 *pp* *non espr.* *(Oscillations microtonales irrégulières)* *(Commencer lentement et accélérer progressivement)*

B. Tbn. *pp* *non espr.* *(Oscillations microtonales irrégulières)* *(Commencer lentement et accélérer progressivement)*

Euph.

Euph. 1

Euph. 2

Tba.

Cb. *pp*

Pno. *pp* *(I. Nappe)*

Timb. *pp* *gliss.*

Perc. 1 *pp* *Clave* *Marimba* *Tom-toms* *Marimba*

Perc. 2 *pp* *Marimba*

13 14 15 16 17

Picc.
 Fl. 1
 Fl. 2
 Htb.
 Htb. 1
 Htb. 2
 Bsn.
 Bsn. 1
 Bsn. 2
 Cl. Mib.
 Cl. Sib 1
 Cl. Sib 2
 Cl. Sib 3
 Cl. bs.
 Sax. Sop.
 Sax. A. 1
 Sax. A. 2
 Sax. T.
 Sax. B.
 Tpt. 1
 Tpt. 2
 Tpt. 3
 Hn.
 Cor 1
 Cor 2
 Hn.
 Cor 3
 Cor 4
 Tbn.
 Tbn. 1
 Tbn. 2
 Tbn.
 Tbn. 3
 B.Tbn.
 Euph.
 Euph. 1
 Euph. 2
 Tba.
 Cb.
 Pno.
 Timb.
 Perc. 1
 Perc. 2

Musical score for a symphony orchestra, pages 26-28. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 and 2, Horns 1-4, Trumpets 1-3, Trombones 1-4, Euphonium, Tuba, Cymbal, Piano, Timpani, and Percussion. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with dynamic markings such as *p*, *mf*, and *non espr.*

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

- Picc.**: Piccolo part with sixteenth-note patterns.
- Fl. 1, 2**: Flute parts with sixteenth-note patterns.
- Htb.**: Horn parts with sixteenth-note patterns.
- Htb. 1, 2**: Horn parts with sixteenth-note patterns.
- Bsn.**: Bassoon parts with sixteenth-note patterns.
- Bsn. 1, 2**: Bassoon parts with sixteenth-note patterns.
- Cl. Mib, Sib 1, Sib 2, Sib 3, bs.**: Clarinet parts with sixteenth-note patterns and dynamic markings like *f* and *cresc. poco a poco*.
- Sax. Sop., A. 1, A. 2, T., B.**: Saxophone parts with various rhythmic patterns.
- Tpt. 1, 2, 3**: Trumpet parts, mostly rests.
- Hn.**: Horn parts, mostly rests.
- Cor. 1, 2**: Cor Anglais parts, mostly rests.
- Hn.**: Horn parts, mostly rests.
- Cor. 3, 4**: Cor Anglais parts, mostly rests.
- Tbn.**: Trombone parts with *mp* dynamic marking.
- Tbn. 1, 2, 3**: Trombone parts with *mp* dynamic marking.
- B. Tbn.**: Baritone Trombone part with *mp* dynamic marking.
- Euph.**: Euphonium parts, mostly rests.
- Euph. 1, 2**: Euphonium parts, mostly rests.
- Tba.**: Tuba part, mostly rests.
- Cb.**: Contrabass part, mostly rests.
- Pno.**: Piano part with *mp* dynamic marking.
- Timb.**: Timpani part, mostly rests.
- Perc. 1**: Percussion part with **Temple-blocs** marking.
- Perc. 2**: Percussion part with **Tom-Toms** marking.

Picc.
 Fl. 1
 Fl. 2
 Htb.
 Htb. 1
 Htb. 2
 Bsn.
 Bsn. 1
 Bsn. 2
 Cl. Mib.
 Cl. Sib. 1
 Cl. Sib. 2
 Cl. Sib. 3
 Cl. bs.
 Sax. Sop.
 Sax. A. 1
 Sax. A. 2
 Sax. T.
 Sax. B.
 Tpt. 1
 Tpt. 2
 Tpt. 3
 Hn.
 Cor. 1
 Cor. 2
 Hn.
 Cor. 3
 Cor. 4
 Tbn.
 Tbn. 1
 Tbn. 2
 Tbn. 3
 B.Tbn.
 Euph.
 Euph. 1
 Euph. 2
 Tba.
 Cb.
 Pno.
 Timb.
 Perc. 1
 Perc. 2

Musical score for a large orchestra, page 8. The score includes staves for Piccolo, Flutes (1 and 2), Horns (Horn, Horn 1, Horn 2), Trumpets (1, 2, 3), Trombones (Tbn., Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, B.Tbn.), Euphoniums (Euph., Euph. 1, Euph. 2), Tubas (Tba.), Cymbals (Cb.), Piano (Pno.), and Percussion (Perc. 1, Perc. 2). The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *pp* and *f*. The percussion section includes a Tam-tam and a Sizzle Cymbal (Baguettes molles). The page is numbered 8 at the top left and 31 and 32 at the bottom.

B

Solo *f* *mp* *ff*

Picc. *f*

Fl. 1

Fl. 2

Htb.

Htb. 1

Htb. 2

Bsn.

Bsn. 1

Bsn. 2

Cl. Mib

Cl. Sib 1

Cl. Sib 2

Cl. Sib 3

Cl. bs.

Sax. Sop.

Sax. A. 1

Sax. A. 2

Sax. T.

Sax. B.

mp *ff* *mp* *ff*

B

Straight Mute "Bouncing Ball"

Tpt. 1 *f* *mp* *ff*

Tpt. 2 *f* *mp* *ff*

Tpt. 3 *f* *mp* *ff*

Hn. *f* *mp* *ff*

Cor 1 *f* *mp* *ff*

Cor 2 *f* *mp* *ff*

Hn. *f* *mp* *ff*

Cor 3 *f* *mp* *ff*

Cor 4 *f* *mp* *ff*

Tbn. *f* *mp* *ff*

Tbn. 1 *f* *mp* *ff*

Tbn. 2 *f* *mp* *ff*

Tbn. 3 *f* *mp* *ff*

B.Tbn. *f* *mp* *ff*

Euph. *f* *mp* *ff*

Euph. 1 *f* *mp* *ff*

Euph. 2 *f* *mp* *ff*

Tba. *f* *mp* *ff*

Cb. *f* *mp* *ff*

Pno. *mf* *pp*

Timb.

Grosse caisse

Perc. 1 *mf*

Perc. 2 *mf*

pp

33 34 35 36 37 38 39 40

$\text{♩} = 180$

C **D**

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Htb.

Htb. 1

Htb. 2

Bsn.

Bsn. 1

Bsn. 2

Cl. Mib

Cl. Sib 1

Cl. Sib 2

Cl. Sib 3

Cl. bs.

Sax. Sop.

Sax. A. 1

Sax. A. 2

Sax. T.

Sax. B.

pp, *p*, *mf*, *f*, *Incisif*, *Unis.*, *Stacc.*

C **D**

$\text{♩} = 180$

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn.

Cor 1

Cor 2

Hn.

Cor 3

Cor 4

Tbn.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Tbn. 3

B. Tbn.

Euph.

Euph. 1

Euph. 2

Tba.

Pizz.

Pno.

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

pp, *p*, *mf*, *f*, *Incisif*, *Straight Mute*, *Senza Sord.*, *a2*, *3. Basse synthétique*, *Étouffer*, *Roto-toms*, *Clave*, *Cymbale suspendue*

Une trompette Solo (Mute)

41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

Picc. (2+3)
 Fl. 1
 Fl. 2
 Htb.
 Htb. 1
 Htb. 2
 Bsn.
 Bsn. 1
 Bsn. 2
 Cl. Mib
 Cl. Sib 1
 Cl. Sib 2
 Cl. Sib 3
 Cl. bs.
 Sax. Sop.
 Sax. A. 1
 Sax. A. 2
 Sax. T.
 Sax. B.
 Tpt. 1
 Tpt. 2
 Tpt. 3
 Hn.
 Cor 1
 Cor 2
 Hn.
 Cor 3
 Cor 4
 Tbn.
 Tbn. 1
 Tbn. 2
 Tbn. 3
 B.Tbn.
 Euph.
 Euph. 1
 Euph. 2
 Tba.
 Cb.
 Pno.
 Timb.
 Perc. 1 (Grosse Caisse)
 Perc. 2 (Marimba)

Musical score for measures 51-58. The score includes various instruments and their parts. Key markings include *mp*, *f*, *ff*, *p*, *mf*, *mfz*, *Solo*, *Arco*, *Sul E.*, *gliss.*, *Pizz.*, and *Mute*. Measure numbers 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, and 58 are indicated at the bottom of the page.

F

Picc. *ff* (2+2+3)

Fl. 1 *ff* *mp* 3

Fl. 2 *ff* *mp* 3

Htb. *p*

Htb. 1 *p*

Htb. 2 *p*

Bsn. *p*

Bsn. 1 *p*

Bsn. 2 *p*

Cl. Mib *f* *mp*

Cl. Sib 1 *p* *f*

Cl. Sib 2 *p* *f*

Cl. Sib 3 *p* *f*

Cl. bs. *p* *f* *mp*

Sax. Sop. *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *f* *p*

Sax. A. 1 *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *f* *p*

Sax. A. 2 *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *f* *p*

Sax. T. *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *p*

Sax. B. *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *p*

F

Tpt. 1 *Senza Sord.* *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *ff*

Tpt. 2 *Senza Sord.* *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *ff*

Tpt. 3 *Senza Sord.* *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *ff*

Hn. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Cor 1 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Cor 2 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Hn. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Cor 3 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Cor 4 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Tbn. *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *ff*

Tbn. 1 *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *ff*

Tbn. 2 *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *ff*

Tbn. 3 *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *ff*

B.Tbn. *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *ff*

Euph. *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *ff* *mp*

Euph. 1 *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *ff* *mp*

Euph. 2 *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *ff* *mp*

Tba. *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *ff*

Cb. *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *ff*

Pno. *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *fpp* *f* *ff* *p* [Pizz. (Onde dent de scie)]

Timb. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Perc. 1 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* (Marimba)

Perc. 2 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

This musical score is for the piece "Braises" and spans measures 74 to 80. The instrumentation includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Horns 1-4, Trumpets 1-3, Trombones 1-3 and Bass Trombone, Euphonium 1 and 2, Tuba, Clarinet in Bb, Clarinet in Eb, Clarinet in C, Bassoon, Saxophone Soprano, Saxophone Alto 1 and 2, Saxophone Tenor, Saxophone Bass, Percussion 1 and 2, and Piano. The score features various musical notations such as triplets, dynamics (mp, mf, f, ff), and performance instructions like "Clusters le plus haut" and "3. Basse synthétique".

Score for **Braises**, page 15. The score is divided into two systems, each starting with a **G** rehearsal mark.

System 1 (Measures 81-89):

- Picc.**: Piccolo, marked *f*, with *Div.* (divisi) and *b \flat* dynamics.
- Fl. 1 & 2**: Flutes 1 and 2, marked *f*, with *Div.* and *b \flat* dynamics.
- Htb.**: Horns, marked *f*.
- Bsn.**: Bassoons, marked *f*.
- Cl. Sib. 1, 2, 3**: Clarinet in B-flat, marked *f*, with *Unis.* (unison) and *b \flat* dynamics.
- Cl. bs.**: Clarinet in C, marked *f*.
- Sax. Sop., A. 1, A. 2, T., B.**: Saxophones, marked *mf*.

System 2 (Measures 81-89):

- Tpt. 1, 2, 3**: Trumpets, marked *mp*.
- Hn.**: Horns, marked *mf*.
- Cor. 1, 2, 3, 4**: Cor Anglais, marked *mf*.
- Tbn. 1, 2, 3**: Trombones, marked *mf*.
- B.Tbn.**: Baritone Trombone, marked *mf*.
- Euph.**: Euphonium, marked *f*.
- Euph. 1, 2**: Euphoniums, marked *f*.
- Tba.**: Tuba, marked *ff* (avec Cors).
- Cb.**: Contrabass, marked *f*, with *pizz.* (pizzicato) and *3. Basse synthétique (2 mains)*.
- Pno.**: Piano, marked *f*.
- Timb.**: Timpani, marked *mf*.
- Perc. 1**: Percussion 1, marked *mf*, with *Sizzle* (Cymbal) and *Claves*.
- Perc. 2**: Percussion 2, marked *mf*, with *Tenor Drum*.

Rehearsal marks **81** through **89** are indicated at the bottom of the page.

(2+2+3) (2+3)

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Htb.

Htb. 1

Htb. 2

Bsn.

Bsn. 1

Bsn. 2

Cl. Mib

Cl. Sib 1

Cl. Sib 2

Cl. Sib 3

Cl. bs.

Sax. Sop.

Sax. A. 1

Sax. A. 2

Sax. T.

Sax. B.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn.

Cor 1

Cor 2

Hn.

Cor 3

Cor 4

Tbn.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B.Tbn.

Euph.

Euph. 1

Euph. 2

Tba.

Cb.

Pno.

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Grosse Caisse

Cymb. susp.

secco

90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

f *p* *mf*

(note la plus aigue)

H

Picc. *f*

Fl. 1 *f* Unis. *mp*

Fl. 2 *f* Unis. *mp*

Htb. *f* *ff* *f* *a2*

Htb. 1 *f* *ff* *f*

Htb. 2 *f* *ff* *f*

Bsn. *f* *ff* *f* *a2*

Bsn. 1 *f* *ff* *f*

Bsn. 2 *f* *ff* *f*

Cl. Mib *f* *ff* *mf*

Cl. Sib 1 *f* *ff* *mf*

Cl. Sib 2 *f* *ff* *mf*

Cl. Sib 3 *f* *ff* *mf*

Cl. bs. *f* *ff* *mf*

Sax. Sop. *mf* Bisb. Accentuer le bruit des clés

Sax. A. 1 *mf* Bisb. Accentuer le bruit des clés

Sax. A. 2 *mf* Bisb. Accentuer le bruit des clés

Sax. T. *mf* Bisb. Accentuer le bruit des clés

Sax. B. *mf* Bisb. Accentuer le bruit des clés

H

Tpt. 1 *f* *ff*

Tpt. 2 *f* *ff*

Tpt. 3 *f* *ff*

Hn. *f* *ff*

Cor 1 *f* *ff*

Cor 2 *f* *ff*

Hn. *f* *ff*

Cor 3 *f* *ff*

Cor 4 *f* *ff*

Tbn. *f* *ff* *mf*

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

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

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

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

Euph. *f* *ff*

Euph. 1 *f* *ff*

Euph. 2 *f* *ff*

Tba. *f* *ff*

Cb. *mf* Pizz.

Pno.

Timb. *f*

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *f* Tenor Drum

101 102 103 104 105 106 107

rall.

Flûte

Fl. 1

Fl. 2

Htb.

Htb. 1

Htb. 2

Bsn.

Bsn. 1

Bsn. 2

Cl. Mib

Cl. Sib 1

Cl. Sib 2

Cl. Sib 3

Cl. bs.

Sax. Sop.

Sax. A. 1

Sax. A. 2

Sax. T.

Sax. B.

Fl. 1: Bisbigliando (Accentuer le changement de doigtés) 3^o, Ord., Bisb., Flt., Bisb., Flt., Bisb., Simile

Fl. 2: Bisbigliando (Accentuer le changement de doigtés) 3^o, Ord., Bisb., Flt., Bisb., Flt., Bisb., Simile

Htb.: Non espr.

Bsn.: Non espr.

Cl. Sib 3: Disparaître progressivement

Cl. bs.: mp

rall.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn.

Cor 1

Cor 2

Hn.

Cor 3

Cor 4

Tbn.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B.Tbn.

Euph.

Euph. 1

Euph. 2

Tba.

Tbn.: Con sord., pp non espr.

Cor 1: Con sord., pp non espr.

Cor 2: Con sord., pp non espr.

Hn.: Con sord., pp non espr.

Cor 3: Con sord., pp non espr.

Cor 4: Con sord., pp non espr.

Tbn.: Con sord., pp non espr.

Tbn. 1: Con sord., pp non espr.

Tbn. 2: Con sord., pp non espr.

Tbn. 3: Con sord., pp non espr.

B.Tbn.: Con sord., pp non espr.

Euph.: Con sord., pp non espr.

Euph. 1: Con sord., pp non espr.

Euph. 2: Con sord., pp non espr.

Tba.: Con sord., pp non espr.

Tpt. 2: Straight Mute

Tpt. 3: Straight Mute

Pno.

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 2: Baguettes molles, mp

Pno.: I. Nappe, pp

115 116 117 118 119 120

Fl.

Fl. 1

Fl. 2

Htb.

Htb. 1

Htb. 2

Bsn.

Bsn. 1

Bsn. 2

Cl. Mib

Cl. Sib 1

Cl. Sib 2

Cl. Sib 3

Cl. bs.

Sax. Sop.

Sax. A. 1

Sax. A. 2

Sax. T.

Sax. B.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn.

Cor 1

Cor 2

Hn.

Cor 3

Cor 4

Tbn.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Tbn. 3

B.Tbn.

Euph.

Euph. 1

Euph. 2

Tba.

Cb.

Pno.

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Disparaître progressivement

Straight Mute

dim. poco a poco

Solo

ppp

4

121

122

123

124

125

126

♩ = 70

Fl. 1, Fl. 2, Htb. 1, Htb. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Cl. Sib 1, Cl. Sib 2, Cl. Sib 3, Cl. bs., Sax. Sop., Sax. A. 1, Sax. A. 2, Sax. T., Sax. B.

♩ = 70

Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Hn., Cor 1, Cor 2, Hn., Cor 3, Cor 4, Tbn., Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn., Tbn. 3, B. Tbn., Euph., Euph. 1, Euph. 2, Tba., Cb., Pno., Timb., Perc. 1, Perc. 2

(Mute) *mp non espr.*
 (Mute) *mp non espr.*
 (Mute) *mp non espr.*

Sax. Sop. *mf* (Oscillations microtonales irrégulières)

Tbn. 1, 2, 3: Straight Mute, Glissandi lents, *pp*

B. Tbn. *pp* Solo (Variations microtonales irrégulières)

Perc. 1: Low Tom-tom, Baguettes molles, *pp*

Perc. 2: Baguettes molles, *pp*

Pno. *mp* Cluster grave

Fl.

Fl. 1

Fl. 2

Htb.

Htb. 1

Htb. 2

Bsn.

Bsn. 1

Bsn. 2

Cl. Mib

Cl. Sib 1

Cl. Sib 2

Cl. Sib 3

Cl. bs.

Sax. Sop.

Sax. A. 1

Sax. A. 2

Sax. T.

Sax. B.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn.

Cor 1

Cor 2

Hn.

Cor 3

Cor 4

Tbn.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Tbn. 3

B. Tbn.

Euph.

Euph. 1

Euph. 2

Tba.

Cb.

Pno.

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

mp

div.

mp

mp

mp

Laisser vibrer

133

134

135

136

137

138

Picc. -
 Fl. 1 -
 Fl. 2 -
 Htb. -
 Htb. 1 -
 Htb. 2 -
 Bsn. -
 Bsn. 1 -
 Bsn. 2 -
 Cl. Mib -
 Cl. Sib 1 -
 Cl. Sib 2 -
 Cl. Sib 3 -
 Cl. bs. -
 Sax. Sop. -
 Sax. A. 1 -
 Sax. A. 2 -
 Sax. T. -
 Sax. B. -
 Tpt. 1 -
 Tpt. 2 -
 Tpt. 3 -
 Hn. (con sord.) -
 Cor 1 (Mute) -
 Cor 2 -
 Hn. -
 Cor 3 (Mute) -
 Cor 4 -
 Tbn. (Straight Mute) -
 Tbn. 1 (Mute) -
 Tbn. 2 (Mute) -
 Tbn. -
 Tbn. 3 -
 B.Tbn. -
 Euph. -
 Euph. 1 -
 Euph. 2 -
 Tba. -
 Cb. -
 Pno. -
 Timb. -
 Perc. 1 -
 Perc. 2 (Temple Blocks) -

Musical score for orchestra and woodwinds, measures 145-152. The score includes parts for Piccolo, Flutes (1 and 2), Horns (1 and 2), Cor (1, 2, 3, 4), Trombones (1, 2, 3, 4), Euphonium (1 and 2), Tuba, Cymbals, Piano, Timpani, and Percussion (1 and 2). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with dynamic markings such as *p cresc.*, *mp*, *mf*, and *pp*. The score is divided into systems, with measures 145-152 shown on this page.

Picc. *f* Unis.

Fl. 1 *f* Unis.

Fl. 2 *f* Unis.

Htb. *a2* *mp* 3 *mf* 3

Htb. 1 *mp* 3 *mf* 3

Htb. 2 *mp* 3 *mf* 3

Bsn. *mp* *cresc.* 3 *mf* 3

Bsn. 1 *mp* *cresc.* 3 *mf* 3

Bsn. 2 *mp* *cresc.* 3 *mf* 3

Cl. Mib

Cl. Sib 1 *mf* 3 *Tutti*

Cl. Sib 2 *mf* 3 *Tutti*

Cl. Sib 3 *mf* 3 *Tutti*

Cl. bs. *mp* *cresc.* 3 *mf* *cresc.* 3

Sax. Sop. *mp* *cresc.* 3 *mf* 3

Sax. A. 1 *mp* 3 *mf* 3

Sax. A. 2 *mp* 3 *mf* 3

Sax. T. *mp* *cresc.* 3 *mf* 3

Sax. B. *mp* *cresc.* 3 *mf* *cresc.* 3

Tpt. 1 *Senza sord.* *f*

Tpt. 2 *Senza sord.* *f*

Tpt. 3 *Senza sord.* *f*

Hn. *senza sord.* *f*

Cor 1 *senza sord.* *f*

Cor 2 *senza sord.* *f*

Hn. *senza sord.* *f*

Cor 3 *senza sord.* *f*

Cor 4 *senza sord.* *f*

Tbn. *senza sord.* *f*

Tbn. 1 *senza sord.* *f*

Tbn. 2 *senza sord.* *f*

Tbn. 3 *senza sord.* *f*

B.Tbn. *senza sord.* *f*

Euph. *a2* *mp* *f*

Euph. 1 *mp* *f*

Euph. 2 *mp* *f*

Tba. *mp* *f*

Cb. *mf* *3* *mf* *3* *mf* *3* *mf* *3* *mf* *3* *mf* *3* *mf* *3* *f*

Pno. *mf* *3* *mf* *3* *mf* *3* *mf* *3* *mf* *3* *mf* *3* *f*

Timb. *mp* *cresc.* *mf*

Perc. 1

Perc. 2

Musical score for Braises, page 28. The score is divided into two systems, each starting with a rehearsal mark 'M'.

System 1 (Measures 172-175):

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Rests.
- Horns (Htb. 1, Htb. 2):** Rests.
- Trumpets (Tpt. 1, 2, 3):** Rests.
- Cor Anglais (Cor. 1, 2):** Rests.
- Trumpets (Tbn. 1, 2, 3):** Rests.
- Baritone (B.Tbn.):** Rests.
- Euphonium (Euph. 1, 2):** Rests.
- Tuba (Tba.):** Rests.
- Contra Bass (Cb.):** Rests.
- Piano (Pno.):** Triplet accompaniment.
- Timpani (Timb.):** Triplet accompaniment.
- Percussion (Perc. 1, 2):** Triplet accompaniment.

System 2 (Measures 175-177):

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** *ff* with *Fl.* (flute) and *(2+3)* markings.
- Horns (Htb. 1, Htb. 2):** *ff* with *a2* marking.
- Trumpets (Tpt. 1, 2, 3):** *ff* with *Sord. Plunger* and *Fl.* markings.
- Cor Anglais (Cor. 1, 2):** *ff* with *Glissé naturel lors du débouché* and *Fl.* markings.
- Trumpets (Tbn. 1, 2, 3):** *ff* with *Fl.* markings.
- Baritone (B.Tbn.):** *ff* with *Fl.* markings.
- Euphonium (Euph. 1, 2):** *ff* with *Fl.* markings.
- Tuba (Tba.):** *ff* with *Fl.* markings.
- Contra Bass (Cb.):** *f* with *[Nappe]* marking.
- Piano (Pno.):** *ff* with *Cluster le plus grave: 2 mains* marking.
- Timpani (Timb.):** *f* with *Fl.* markings.
- Percussion (Perc. 1, 2):** *mp* with *Tam-tam* marking.

Rehearsal marks: **M** at measures 172, 174, and 177.

(2+3)

(2+2+3)

(2+3)

The musical score for 'Braises' on page 29 is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments including woodwinds (Piccolo, Flutes, Horns, Trumpets, Trombones, Euphoniums, Tuba), brass (Trumpets, Trombones, Euphoniums, Tuba), and percussion (Cymbals, Snare Drum, Percussion). The score is written in 7/8 time and includes dynamic markings such as *ff*, *mf*, and *mp*. The percussion part includes specific instructions for 'Cymb. susp.', 'Étouffer', and 'Tam-tam'.

178

179

180

181

182

183

184

Cymb. susp.

Étouffer

Étouffer

Étouffer

Tam-tam

LV.

(2+3) (2+3) G.P. (2+3)

Picc. *mp* *cresc. poco a poco* *mp* *cresc. poco a poco*

Fl. I *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Fl. 2 *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Htb. *f* *mp* *cresc. poco a poco*

Htb. 1 *f* *mp* *cresc. poco a poco*

Htb. 2 *f* *mp* *cresc. poco a poco*

Bsn. *mp* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Bsn. 1 *mp* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Bsn. 2 *mp* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Cl. Mib *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Cl. Sib 1 *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Cl. Sib 2 *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Cl. Sib 3 *mf* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Cl. bs. *mf* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Sax. Sop. *mf* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Sax. A. 1 *mf* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Sax. A. 2 *mf* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Sax. T. *mf* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Sax. B. *mf* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Tpt. 1 *mf* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Tpt. 2 *mf* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Tpt. 3 *mf* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Hn. *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Cor 1 *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Cor 2 *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Hn. *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Cor 3 *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Cor 4 *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Tbn. *mf* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Tbn. 1 *mf* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Tbn. 2 *mf* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Tbn. *mf* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Tbn. 3 *mf* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

B.Tbn. *mf* *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Euph. *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Euph. 1 *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Euph. 2 *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Tba. *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Cb. *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Pno. *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Timb. *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Perc. 1 *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

Perc. 2 *ff* *mp* *cresc. poco a poco*

185 186 187 188 189 190

LV. *mp* *mp*

Picc. *ffpp* *f* *ff*
 Fl. 1 *ffpp* *f* *ff*
 Fl. 2 *ffpp* *f* *ff*
 Htb. *ffpp* *f* *ff*
 Htb. 1 *ffpp* *f* *ff*
 Htb. 2 *ffpp* *f* *ff*
 Bsn. *ffpp* *f* *ff*
 Bsn. 1 *ffpp* *f* *ff*
 Bsn. 2 *ffpp* *f* *ff*
 Cl. Mib *ffpp* *f* *ff*
 Cl. Sib 1 *ffpp* *f* *ff*
 Cl. Sib 2 *ffpp* *f* *ff*
 Cl. Sib 3 *ffpp* *f* *ff*
 Cl. bs. *ffpp* *f* *ff*
 Sax. Sop. *ffpp* *f* *ff*
 Sax. A. 1 *ffpp* *f* *ff*
 Sax. A. 2 *ffpp* *f* *ff*
 Sax. T. *ffpp* *f* *ff*
 Sax. B. *ffpp* *f* *ff*
 Tpt. 1 *ffpp* *f* *ff*
 Tpt. 2 *ffpp* *f* *ff*
 Tpt. 3 *ffpp* *f* *ff*
 Hn. *ffpp* *f* *ff*
 Cor. 1 *ffpp* *f* *ff*
 Cor. 2 *ffpp* *f* *ff*
 Hn. *ffpp* *f* *ff*
 Cor. 3 *ffpp* *f* *ff*
 Cor. 4 *ffpp* *f* *ff*
 Tbn. *mf* *f* *ff*
 Tbn. 1 *mf* *f* *ff*
 Tbn. 2 *mf* *f* *ff*
 Tbn. *mf* *f* *ff*
 Tbn. 3 *mf* *f* *ff*
 B.Tbn. *mf* *f* *ff*
 Euph. *ffpp* *f* *ff*
 Euph. 1 *ffpp* *f* *ff*
 Euph. 2 *ffpp* *f* *ff*
 Tba. *ffpp* *f* *ff*
 Cb. *ffpp* *f* *ff*
 Pno. *ffpp* *f* *ff*
 Timb. *ffpp* *f* *ff*
 Perc. 1 Cymb. susp. LV *f* *ff*
 Perc. 2 Tenor Drum *f* *ff*

Div. *ffpp* *f* *ff*
 G.P. *ff* *ff*
 Unis. *ff* *ff*
 a2 *ff* *ff*
 Senza Sord. *ff* *ff*
 8^{va} *ffpp* *f* *ff*
 (Grosse Caisse) *ff* *ff*

191 192 193 194 195 196 197

- Episode VIII -

PHILIPPE BÉLAND

Lent
P-1 Non-dirigé (♩. = c. 26)

The score is arranged in systems. The first system includes Flûte, Piccolo, Hautbois I-II, Clarinettes en Si♭ I-II, Bassons I-II, Cors I-III (en Fa), Cors II-IV (en Fa), Trompettes I-II (en Do), Trombones I-II, Trombone basse (III), and Tuba. The second system includes Percussions I (Caisse claire, grosse caisse, toms, triangle, cymbale suspendue), Percussions II (Marimba, Glockenspiel), and Timbales. The third system features the Saxophone Soprano with performance instructions: *Très expressif*, *p Amplifié*, *(mélangé avec air)*, *sf > p*, *pp*, and *mf*. The fourth system includes Violons I, Violons II, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The score is in 6/8 time and consists of 8 measures.

1 2 3 4 5 6 7 8

S1-1 ♩ = 58

rit. a tempo

Fl. *p* *mf* *p*

Picc. *p* *mf* *p*

Htb. I-II *p* *mf* *p* *mf*

Cl. I-II *p* *mf*

Bsn. I-II *p* *a2* *p* *mf* *p*

Cors I-III *p*

Cors II-IV *p*

Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. bs.

Tba. *p* *mf*

Perc. I *pp* *petit triangle*

Perc. II

Timb.

Sax. Sop.

S1-1 ♩ = 58

rit. a tempo

Vln. I *pp* non-vib. *8va* *div.* *sul pont.* → *sul tasto* → *sul pont.* (sul pont.) → *sul tasto* → *sul pont.* → *sul tasto* → *sul pont.* → *sul tasto*

Vln. II *pp* non-vib. *8va* *div.* *sul pont.* → *sul tasto* → *sul pont.* (sul pont.) → *sul tasto* → *sul pont.* → *sul tasto* → *sul pont.* → *sul tasto*

Altos *pp* non-vib. *8va* *div.* *sul pont.* → *sul tasto* → *sul pont.* (sul pont.) → *sul tasto* → *sul pont.* → *sul tasto* → *sul pont.* → *sul tasto*

Vc. *pp* non-vib. *8va* *div.* *sul pont.* → *sul tasto* → *sul pont.* (sul pont.) → *sul tasto* → *sul pont.* → *sul tasto* → *sul pont.* → *sul tasto*

Cb. *pp* non-vib. *ord.* *pp* → *mf* → *pp*

Più mosso

Fl. *mf* *f*

Picc. *pp* 5

Htb. I-II *pp* non-vib. *p*

Cl. I-II *p* *pp* clarinette basse

Bsn. I-II *mf* *f* *p* *pp*

Cors I-III *fp*

Cors II-IV *fp* 2. +

Tpt. I-II *pp* sourdine wa-wa

Tbn. I-II *pp* sourdine wa-wa

Tbn. bs.

Tba.

Perc. I *pp* caisse claire

Perc. II

Timb.

Sax. Sop.

Più mosso

Vln. I *ppp* non-espr. sul pont. → sul tasto → ord.

Vln. II *ppp* non-espr. sul pont. → sul tasto → ord.

Altos *ppp* non-espr. sul pont. → sul tasto → ord.

Vc. *ppp* non-espr. sul pont. → sul tasto → ord.

Cb. *fp* sul pont. sul E

14 15 16 17 18 19 20

Fl.

Picc.

Htb. I-II

Cl. I

Cl. bs.

Bsn. I-II

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. bs.

Tba.

Perc. I

Perc. II

Timb.

Sax. Sop.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

p *mf* *pp* non-vib. *p* *mf* *ppp* *mf* *fp*

(tr)

5

8

+

o

Jouer sur une cymbale inversée sur la timbale (Note la plus aigue)

21 22 23 24 25

S1-2

Fl.

Picc.

Htb. I-II

Cl I

Cl. bs. . *Prendre clarinette*

Bsn. I-II

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. bs.

Tba.

1. *p*

Perc. I *sans snares* *pp* *rim shot* *r.s.*

Perc. II *glockenspiel* *pp*

Timb. *> ppp*

Sax. Sop. *bisb. (changement de doigtés)* *accentuer les bruits de clés* *mf* 3 5 6 3 5 6 3 3

Voix *mf*

S1-2

Vln. I *sul pont.* *pp*

Vln. II *sul pont.* *pp*

Altos *sul pont.* *pp*

Vc. *sul pont.* *pp*

Cb. *sul tasto* *pp*

26 27 28 29 30

This musical score page contains the following parts and markings:

- Fl.**: Flute, starting with a *p* dynamic.
- Picc.**: Piccolo, starting with a *p* dynamic.
- Htb. I-II**: Horns I and II, with first and second endings (1., a2) and *p* dynamic.
- Cl. I-II**: Clarinets I and II, with first ending (1.) and *p* dynamic.
- Bsn. I-II**: Bassoons I and II, with *p* dynamic.
- Cors I-III**: Cor Anglais I-III, with first ending (1.) and *p* dynamic.
- Cors II-IV**: Cor Anglais II-IV, with second ending (2.) and *p* dynamic.
- Tpt. I-II**: Trumpets I and II, with *senza sord.* and *p* dynamic.
- Tbn. I-II**: Trombones I and II, with *senza sord.* and *p* dynamic.
- Tbn. bs.**: Trombone Bass, with *p* dynamic.
- Tba.**: Tuba, with *p* dynamic.
- Perc. I**: Percussion I, with *r.s.* (ritardando) markings.
- Perc. II**: Percussion II, with *r.s.* (ritardando) markings.
- Timb.**: Timpani, with *r.s.* (ritardando) markings.
- Sax. Sop.**: Saxophone Soprano, with *mp* dynamic and triplets (3).
- v.**: Violin, with *mp* dynamic.
- Vln. I**: Violin I, with *mp* dynamic.
- Vln. II**: Violin II, with *mp* dynamic.
- Altos**: Viola, with *mp* dynamic.
- Vc.**: Violoncello, with *mp* dynamic.
- Cb.**: Contrabasso, with *mp* dynamic.

S1-3 Non-dirigé
Lent ♩ = c. 30

Fl.

Picc.

Htb. I-II

Cl. I-II

Bsn. I-II

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. bs.

Tba.

Perc. I

Perc. II

Timb.

Sax. Sop.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

(note la plus aigue)

p *f* *p amplifié*

S1-3 Non-dirigé
Lent ♩ = c. 30

36 37 38 39

S2-1 $\text{♩} = 72$

Fl. *p cresc.* *f*

Picc. *p cresc.* *f*

Htb. I-II *p cresc.* *f*

Cl. I-II *p cresc.* *f*

Bsn. I-II *p cresc.* *mp* *mf* *f*

Cors I-III *p* *mp* *mf*

Cors II-IV *p* *mp* *mf*

Tpt. I-II *wa-wa : flz.* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Tbn. I-II *p cresc.* *mp* *mf* *f*

Tbn. bs. *p cresc.* *mp* *mf*

Tba. *p cresc.* *mp* *mf*

Perc. I *grosse caisse* *pp* *p* *mp*

Perc. II

Timb. *p* *mp* *mf*

Sax. Sop. *menaçant* *ff*

S2-1 $\text{♩} = 72$

Vln. I *pp* *mf* *pp* *mf* *p* *molto cresc.*

Vln. II *pp* *mf* *pp* *mf* *p* *molto cresc.*

Altos *pp* *mf* *pp* *mf* *p* *molto cresc.* *f*

Vc. *p* *mp* *mf*

Cb. *une contrebasse: pizz bartok*
le reste: arco *p* *mp* *mf*

Fl. *cresc. poco a poco* *ff* G.P.

Picc. *cresc. poco a poco* *ff* G.P.

Htb. I-II *cresc. poco a poco* *ff* G.P.

Cl. I-II *cresc. poco a poco* *ff* G.P.

Bsn. I-II *mf cresc. poco a poco* *ff* G.P.

Cors I-III *sfz* G.P.

Cors II-IV *sfz* G.P.

Tpt. I-II *f* *3* G.P.

Tbn. I-II *f* G.P.

Tbn. bs. *f* G.P.

Tba. *f* G.P.

Perc. I *f p f p f p ff* *Étouffez* G.P.

Perc. II *mp cresc. poco a poco f* G.P.

Timb. *Étouffez sfz* G.P.

Sax. Sop. *ord. fliz. sfz sfz p f* *(note la plus aigue)* G.P.

Voice *(note la plus aigue)* G.P.

Vln. I *f mp ff* *(note la plus aigue)* G.P.

Vln. II *mp f mp ff* *(note la plus aigue)* G.P.

Altos *f mp f mp ff* *(note la plus aigue)* G.P.

Vc. *f mp f mp f mp ff* G.P.

Cb. *f mp ff* G.P.

Varier la vitesse de chaque paire

S2-3 Non-dirigé (♩. = c. 36)

The score is for a full orchestra, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The score is for measures 51-56. The Saxophone Soloist part is the only one with musical notation. The score is for measures 51-56. The Saxophone Soloist part is the only one with musical notation.

Woodwinds: Fl., Picc., Htb. I-II, Cl. I-II, Bsn. I-II, Cors I-III, Cors II-IV, Tpt. I-II, Tbn. I-II, Tbn. bs., Tba.

Percussion: Perc. I, Perc. II, Timb.

Strings: Vln. I, Vln. II, Altos, Vc., Cb.

Saxophone Soloist: Sax. Sop.

Measure 51: *Très expressif*, *p Amplifié*, *ord.*

Measure 52: *sfz*

Measure 53: *pp*

Measure 54: *sfz*

Measure 55: *pp*

Measure 56: *sfz*

S2-4 $\text{♩} = 72$

Fl. *ppp non-espr.* *f*

Picc. *ppp non-espr.* *f*

Htb. I-II *ppp non-espr.*

Cl. I-II *ppp non-espr.*

Bsn. I-II *ppp non-espr.*

Cors I-III

Cors II-IV *2. con sord.*

Tpt. I-II *wa-wa+ o + o sim. mp non-espr.*

Tbn. I-II *straight mute pp mp pp* *non vib. molto vib.*

Tbn. bs.

Tba.

Perc. I *grosse caisse ppp*

Perc. II

Timb. *avec cymbale pp mp pp mp pp mp*

Sax. Sop. *S'éloigner du micro mf*

S2-4 $\text{♩} = 72$

Vln. I *div. oscillation microtonale con sord. sul G mp sim.*

Vln. II *div. oscillation microtonale con sord. sul G mp sim.*

Altos *div. oscillation microtonale con sord. sul C mp sim.*

Vc. *div. oscillation microtonale con sord. sul G mp sim.*

Cb. *div. oscillation microtonale con sord. sul E mp sim. 3 3 3*

57 58 59 60

S3-1 ♩. = 52

Fl. (3+3) (2+3) (2+2+2) (3+3) (2+2) (3+2+2)

Picc. solo mp mf p

Htb. I-II

Cl. I-II pp

Bsn. I-II pp

Cors I-III 1. con sord. mp

Cors II-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II straight mute molto vib. ppp

Tbn. bs. straight mute molto vib. ppp

Tba.

Perc. I triangle p woodblocks pp

Perc. II marimba p

Timb.

Sax. Sop. p

S3-1 ♩. = 52

Vln. I unis. sul tasto p sul pont. gliss. continu sul tasto

Vln. II sul tasto p sul pont. gliss. continu sul tasto

Altos unis. sul tasto p sul pont. gliss. continu sul tasto

Vc. sul tasto p sul pont. gliss. continu sul tasto

Cb.

(3+3) (2+2+2) (3+2) (3+2+2)
 Fl. *p* *mf* *p*
 Picc. *mp* *mf* *p*
 Htb. I-II 1. *mp* *mf* 2. *mp* *mf*
 Cl. I-II *pp*
 Bsn. I-II *mp*
 Cors I-III *p*
 Cors II-IV
 Tpt. I-II 1. straight mute *p* *mp* 2. cup mute *mp*
 Tbn. I-II *ppp* molto vib.
 Tbn. bs. *ppp* molto vib.
 Tba.
 Perc. I *pp*
 Perc. II
 Timb.
 Sax. Sop. *mf* En dehors 5 2 3
 Vln. I sul pont. sul tasto sul pont.
 Vln. II sul pont. sul tasto sul pont.
 Altos sul pont. sul tasto sul pont.
 Vc. sul pont. sul tasto sul pont.
 Cb. sul pont. sul tasto sul pont.

70 71 72 73 74 75

Fl. (3+3) (2+3) (2+2+2) (3+3) (2+3) (2+2+2)
 Picc.
 Htb. I-II *p* *p non espr.*
 Cl. I-II *mp* *mf* *f* *mp*
 Bsn. I-II *p* *mf* *f* *mp*
 Cors I-III 3. con sord. *mp* *mf* *mf* *mp*
 Cors II-IV 2. con sord. *mp* *p* senza sord. *mp*
 Tpt. I-II *p* straight mute *p non espr.*
 Tbn. I-II
 Tbn. bs.
 Tba. *mf* *mp*
 Perc. I triangle
 Perc. II glockenspiel
 Timb. *p* *f*
 Sax. Sop. 2 2 3 4 *p* 3
 Vln. I *mf* sul tasto sul pont. sul tasto
 Vln. II *mf* sul tasto sul pont. sul tasto
 Altos *mf* sul tasto sul pont. sul tasto
 Vc. *mf* sul tasto sul pont. sul tasto
 Cb. *mf* sul tasto sul pont. sul tasto

S3-2

Fl. *f*

Picc.

Htb. I-II *f*

Cl. I-II *f*
prendre clarinette basse

Bsn. I-II *f*

Cors I-III *f*

Cors II-IV *f*

Tpt. I-II *f*

Tbn. I-II

Tbn. bs.

Tba.

Perc. I

Perc. II *f*
Tel un écho
Jouer ces notes ad lib
marimba
"Dead-stroke"
p

Timb. *mp*

Sax. Sop. *f*
p

S3-2

Vln. I *f*
sul pont.

Vln. II *f*
sul pont.
senza sord. pizz. *p*

Altos *pp*
sul tasto

Vc. *f*
sul pont.
senza sord. pizz. *p*

Cb. *f*
sul pont.
senza sord. pizz. *p*

82 83 84 85 86 87

Fl.

Picc.

Htb. I-II

Cl. I-II

Bsn. I-II

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. bs.

Tba.

Perc. I

Perc. II

Timb.

Sax. Sop.

subtones
pp cresc.

3 3 ord. flz.

Voix
p f

Vln. I

senza sord. pizz
p sfz

Vln. II

sfz

Altos

p sfz

Vc.

sfz

Cb.

sfz

S3-3 Plus rapide ♩ = 110

Fl.

Picc.

Htb. I-II

Cl. I

Cl. bs. *clarinette basse*

Bsn. I-II

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II *straight mute*

Tbn. bs.

Tba.

Perc. I

Perc. II

Timb.

Sax. Sop. *p*

S3-3 Plus rapide ♩ = 110

Vln. I *1/2 arco*
div. 1/2 pizz.
f

Vln. II *1/2 arco*
div. 1/2 pizz.
f

Altos *1/2 arco*
div. 1/2 pizz.
f

Vc. *1/2 arco*
div. 1/2 pizz.
f

Cb. *1/2 arco*
div. 1/2 pizz.
f

94 95 96 97 98 99 100 101

Musical score for woodwinds and percussion. The score is in 5/4 time and marked **f** (forte). The instruments and their parts are:

- Fl. (Flute): Rests throughout.
- Picc. (Piccolo): Rests throughout.
- Htb. I-II (Horn): Rests throughout.
- Cl. I (Clarinet): Rests throughout.
- Cl. bs. (Clarinet Bass): Rhythmic eighth-note pattern.
- Bsn. I-II (Bassoon): Rhythmic eighth-note pattern.
- Cors I-III (Cor Anglais): Rhythmic eighth-note pattern.
- Cors II-IV (Cor Anglais): Rhythmic eighth-note pattern.
- Tpt. I-II (Trumpet): Rests throughout.
- Tbn. I-II (Trombone): Rhythmic eighth-note pattern.
- Tbn. bs. (Trombone Bass): Rhythmic eighth-note pattern.
- Tba. (Tuba): Rhythmic eighth-note pattern.
- Perc. I (grosse caisse): Rhythmic eighth-note pattern.
- Perc. II (marimba): Rhythmic eighth-note pattern.
- Timb. (Timpani): Rhythmic eighth-note pattern.
- Sax. Sop. (Saxophone Soprano): Rests throughout.

Musical score for strings. The score is in 5/4 time and marked **f** (forte). The instruments and their parts are:

- Vln. I (Violin I): Rhythmic eighth-note pattern.
- Vln. II (Violin II): Rhythmic eighth-note pattern.
- Altos (Viola): Rhythmic eighth-note pattern, marked *tutti arco*.
- Vc. (Violoncello): Rhythmic eighth-note pattern, marked *tutti arco*.
- Cb. (Contrebasse): Rhythmic eighth-note pattern, marked *tutti arco*.

Fl. *f* *rall.* *ff* *fz.*

Picc. *f* *rall.* *ff* *fz.*

Htb. I-II *f* *rall.* *ff*

Cl. I *f* *rall.* *ff* *fz.*

Cl. bs. *f* *rall.* *ff* *fz.* Prendre Clarinette

Bsn. I-II *f* *rall.* *ff* *fz.*

Cors I-III *f* *rall.* *ff* *fz.* senza sord. a2

Cors II-IV *f* *rall.* *ff* *fz.* senza sord. a2

Tpt. I-II *f* *rall.* *ff* *fz.* a2

Tbn. I-II *f* *rall.* *ff* *fz.* a2

Tbn. bs. *f* *rall.* *ff* *fz.*

Tba. *f* *rall.* *ff* *fz.*

Perc. I *ppp*

Perc. II *ppp*

Timb. *ppp*

Sax. Sop.

Vln. I *f* *rall.* *ff* *fz.*

Vln. II *f* *rall.* *ff* *fz.*

Altos *f* *rall.* *ff* *fz.*

Vc. *f* *rall.* *ff* *fz.*

Cb. *f* *rall.* *ff* *fz.*

S4-2 $\text{♩} = 68$

Fl. *mf* *ff* *mf* *f* *ff* *mf* *ff*

Picc. *mf* *ff* *mf* *f* *ff* *mf* *ff*

Htb. I-II *mf* *ff* *mf* *f* *ff* *mf* *ff*

Cl. I-II (2. Clarinette en Sib) *mf* *ff* *mf* *mf* *ff* *mf* *ff*

Bsn. I-II *ff*

Cors I-III *ff*

Cors II-IV *ff*

Tpt. I-II *ff*

Tbn. I-II *ff*

Tbn. bs. *ff*

Tba. *ff*

Perc. I *ff*

Perc. II

Timb. *ff*

Sax. Sop.

S4-2 $\text{♩} = 68$

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Altos *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

120 121 122 123

Fl. *mf*

Picc. *mf*

Htb. I-II *mf* a2

Cl. I-II *mf*

Bsn. I-II *mf* *mp*

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. bs.

Tba.

Perc. I

Perc. II

Timb. 3

Sax. Sop. *pp non-espr.*

Vln. I

Vln. II

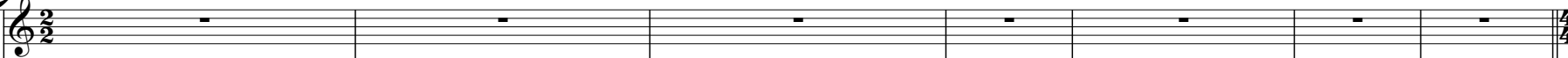
Altos


Vc.

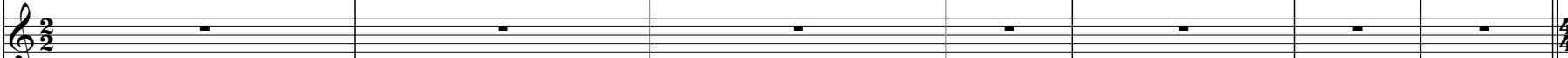
Cb. *vc*


S4-3


rall.

Fl.  $\frac{4}{4}$

Picc.  $\frac{4}{4}$

Htb. I-II  $\frac{4}{4}$

Cl. I-II  $\frac{4}{4}$

Bsn. I-II  $\frac{4}{4}$

Cors I-III  $\frac{4}{4}$

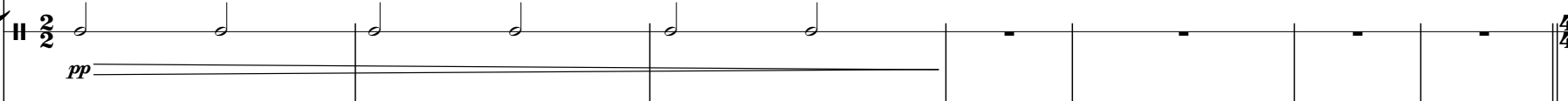
Cors II-IV  $\frac{4}{4}$


Tpt. I-II  $\frac{4}{4}$


Tbn. I-II  $\frac{4}{4}$

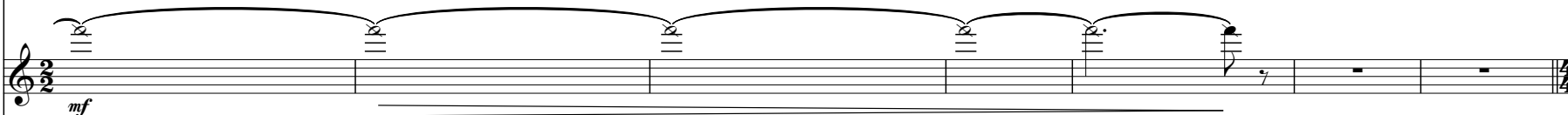
Tbn. bs.  $\frac{4}{4}$

Tba.  $\frac{4}{4}$

Perc. I  $\frac{4}{4}$


Perc. II  $\frac{4}{4}$

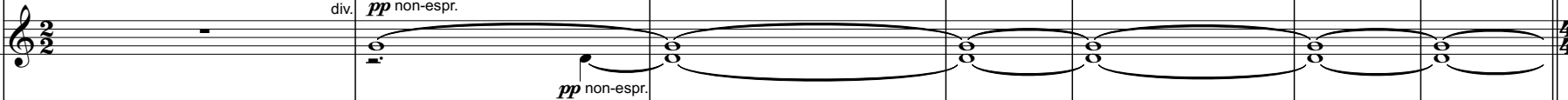
Timb.  $\frac{4}{4}$


Sax. Sop.  $\frac{4}{4}$


S4-3

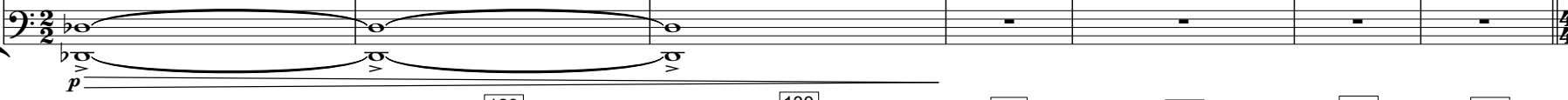
rall.

Vln. I  $\frac{4}{4}$

Vln. II  $\frac{4}{4}$

Altos  $\frac{4}{4}$

Vc.  $\frac{4}{4}$

Cb.  $\frac{4}{4}$

S4-4 ♩ = 48

Fl. *pp* *poco* *mf*

Picc.

Htb. I-II *pp* *poco* *mf*

Cl. I-II *pp* *poco* *mf*

Bsn. I-II *pp* *poco* *mf*

Cors I-III *pp* *poco* *mf*

Cors II-IV *pp* *pp*

Tpt. I-II *pp*
1. straight mute
2. cup mute

Tbn. I-II *pp*
1. straight mute
2. cup mute

Tbn. bs.

Tba.

Perc. I

Perc. II *pp* *glockenspiel*

Timb.

Sax. Sop.

S4-4 ♩ = 48

Chantez votre note à l'octave la plus confortable pour vous

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc. *pp*
div. sul pont.
sul tasto

Cb. *pp*
unis.

135 136 137 138 139

S5-1 ♩ = 129

Fl. -

Picc. *tr*
pp respirer au besoin *mp*

Htb. I-II -

Cl. I-II *tr*
pp respirer au besoin *mp*

Bsn. I-II *tr*
pp respirer au besoin *mp*

Cors I-III -

Cors II-IV -

Tpt. I-II -

Tbn. I-II -

Tbn. bs. -

Tba. -

Perc. I *grosse caisse*
pp

Perc. II -

Timb. -

Sax. Sop. *molto vib.*
p amplifié

S5-1 ♩ = 129

Vln. I *tr*
pp *mp*

Vln. II *tr*
pp *mp*

Altos *mf* *f*

Vc. -

Cb. *pizz.*
pp

S5-2 ♩ = 144

Fl. (3+2) (3+2+2) (3+2)

Picc.

Htb. I-II

Cl. I-II 1. *mf* 2. *mf*

Bsn. I-II *mf*

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II straight mute a2 *mf*

Tbn. bs.

Tba.

Perc. I batterie baguettes feutrées *f*

Perc. II

Timb. *f*

Sax. Sop. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Altos *f*

Vc. *f*

Cb. 1. pizz. bartok les autres: arco *f*

Fl. (3+2+2) (2+2+2) (3+2)

Picc.

Htb. I-II

Cl. I-II

Bsn. I-II

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. bs.

Tba.

Perc. I

Perc. II

Timb.

Sax. Sop.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

1. pizz bartok
autres: arco

tutti arco

f *ff* *mf* *p*

Fl. *flz.* (3+2) *mf* (2+2+3) (3+2) *sfz* *sfz*

Picc. *mf* *sfz* *sfz*

Htb. I-II

Cl. I-II *a2* *mf* *f*

Bsn. I-II 2. *p non-espr.* *f*

Cors I-III *mf*

Cors II-IV *mf*

Tpt. I-II *f*

Tbn. I-II *senza sord.* *mf*

Tbn. bs. *senza sord.* *mf*

Tba. *f*

Perc. I *mf*

Perc. II

Timb. *f*

Sax. Sop. *ff* *ord.* *flz.* *fff* 3 3 3

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Altos *mf*

Vc. *mf*

Cb. *tutti arco* *p* *sul E*

Fl. (2+2+2) (2+2+3) (3+2) (3+2+2)

Picc.

Htb. I-II *mf* *sfz* *sfz* *ff*

Cl. I-II *sfz* *sfz* *ff*

Bsn. I-II *mf*

Cors I-III *ff*

Cors II-IV *ff*

Tpt. I-II *mp* *ord.*

Tbn. I-II *f*

Tbn. bs. *ff*

Tba. *ff*

Perc. I *p*

Perc. II

Timb. *p*

Sax. Sop. *fz.* *ord.* 3 5 7

Vln. I *non-div.* *sfz* *sfz* *div.*

Vln. II *non-div.* *sfz* *sfz*

Altos 3

Vc. 3 *mf*

Cb. *mf*

S5-4 Un peu plus rapide ♩ = 156

(2+3)

Fl.

Picc.

Htb. I-II

Cl. I-II

Bsn. I-II
ff

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II
ff

Tbn. I-II
ff

Tbn. bs.

Tba.

Perc. I
ff

Perc. II

Timb.
ff

Sax. Sop.
mf
très court

S5-4

Vln. I

Vln. II

Altos
mf *pp* *sim.*
*scratching sound

Vc.
f

Cb.
f
sul pont.
sul E
sfz *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Fl. (2+3) *pp non-espr.*

Picc.

Htb. I-II *pp non-espr.*

Cl. I *pp non-espr.*

Cl. II *pp non-espr.*

Bsn. I-II

Cors I-III *pp*

Cors II-IV *pp*

Tpt. I-II

Tbn. I-II *pp* wa-wa

Tbn. bs. *pp* wa-wa

Tba.

Perc. I

Perc. II

Timb. *ppp* avec cymbale sur la timbale

Sax. Sop.

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Altos

Vc. *pp*

Cb.

173 174 175 176 177 178

Fl. (3+2) *f*

Picc. *f*

Htb. I-II

Cl. I

Cl. II *f*

Bsn. I-II *f* a2

Cors I-III *f*

Cors II-IV *f*

Tpt. I-II *f*

Tbn. I-II *f*

Tbn. bs. *f*

Tba. *f*

Perc. I *f*

Perc. II

Timb. *f*

Sax. Sop. *ff* ord.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Altos *f* tutti

Vc. *f*

Cb. *f* tutti

179 180 181 182 183

Fl. (3+2+2) (3+2) (2+2+2) (3+2) (2+2)

Picc.

Htb. I-II

Cl. I-II

Bsn. I-II

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. bs.

Tba.

Perc. I

Perc. II

Timb.

Sax. Sop.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

184 185 186 187 188

S5-6 Plus lent ♩ = 132

Fl. (3+2+2) (3+2) (2+3)

Picc.

Htb. I-II

Cl. I-II

Bsn. I-II

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. bs.

Tba.

Perc. I

Perc. II

Timb.

Sax. Sop.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

mp *ff* *pp non-espr.* *ff* *ff* *ff* *ff* *f* *fp* *fff* *mf* *p* *p* *P* *ff* *ff*

a2 *a2* *a2* *très court*

div. *tutti*

S5-6 Plus lent ♩ = 132

Fl. *pp non-espr.* (2+3)

Picc. *pp non-espr.* solo *mf*

Htb. I-II *pp non-espr.*

Cl. I

Cl. II *clarinette basse solo*

Bsn. I-II *pp non-espr.*

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II 1. straight mute *pp non-espr.*

Tbn. I-II

Tbn. bs.

Tba.

Perc. I

Perc. II

Timb.

Sax. Sop.

Vln. I *sul D* *sul A*

Vln. II *sul D* *sul A*

Altos *sul C* *sul A* *p*

Vc.

Cb.

Fl. (3+2) *p non-espr.* (2+3)

Picc.

Htb. I-II *espr. mp* *f* *pp* *p non-espr.*

Cl. I *p non-espr.*

Cl. bs. *mf*

Bsn. I-II *p non-espr.*

Cors I-III *con sord. p non-espr.*

Cors II-IV *3. con sord. p non-espr.*

Tpt. I-II *espr. p* *mf*

Tbn. I-II *p*

Tbn. bs. *p*

Tba.

Perc. I

Perc. II

Timb.

Sax. Sop. *mf*

Vln. I *sul E*

Vln. II *sul E*

Altos *sul C p*

Vc. *p*

Cb. *p*

199 200 201 202 203

S5-7 $\text{♩} = 96$

Fl. $\text{♩} = 96$

Picc.

Htb. I-II

Cl. I

Cl. bs.

Bsn. I-II

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. bs.

Tba.

senza sord. +

fp respirer au besoin

senza sord. +

fp respirer au besoin

wa-wa +

fp respirer au besoin

wa-wa

p respirer au besoin

wa-wa

p respirer au besoin

mf

mf

mp

Perc.

Perc. II

Timb.

Sax. Sop.

cymbale suspendue

pp

Étouffez

f

S5-7 $\text{♩} = 96$

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

sul pont.

p

sul pont.

p

sul pont.

p

sul pont.

p

ord.

fp

ord.

f

ord.

f

ord.

f

pizz.

f

204

205

206

207

208

209

Fl.

Picc.

Htb. I-II

Cl. I-II

Bsn. I-II

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. bs.

Tba.

Perc.

Perc. II

Timb.

Sax. Sop.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

210 211 212 213 214 215

Fl.

Picc.

Htb. I-II

Cl. I-II

Bsn. I-II

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. bs.

Tba.

Perc.

Perc. II

Timb.

Sax. Sop.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

pp

p

p

p

mf

arco
sul pont.

216

217

218

219

220

Fl. *mf/p* *ff*

Picc. *mf/p* *ff*

Htb. I-II *mf/p* *ff*

Cl. I-II *mf/p* *ff*

Bsn. I-II *mf/p* *ff*

Cors I-III *fp* respirer au besoin

Cors II-IV *fp* respirer au besoin

Tpt. I-II *fp* respirer au besoin

Tbn. I-II *p* respirer au besoin

Tbn. bs. *p* respirer au besoin

Tba.

Perc. Étouffez

Perc. II

Timb.

Sax. Sop.

Vln. I *f* Ralentir le tremolo jusqu'à l'arrêt complet

Vln. II *f* Ralentir le tremolo jusqu'à l'arrêt complet

Altos ord. *f* Ralentir le tremolo jusqu'à l'arrêt complet

Vc. *f* *mf/p*

Cb. *f* *mf/p*

221 222 223 224 225 226 227

E-1 Lent Non-dirigé (♩ = 36)

Fl.

Picc.

Htb. I-II

Cl. I-II

Bsn. I-II

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. bs.

Tba.

Perc.

Perc. II

Timb.

Sax. Sop.

Très expressif

p amplifié

ord.

sfz

pp

E-1 Lent Non-dirigé (♩ = 36)

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

E-2

Fl.

Picc.

Htb. I-II

Cl. I-II

Bsn. I-II

Cors I-III

Cors II-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. bs.

Tba.

4/4

pp non espr.

pp non espr.

pp non espr.

Perc.

Perc. II

Timb.

Sax. Sop.

Avec cymbale inversée sur la timbale

pp

E-2

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

4/4

div. con sord.

pp non-espr.

con sord.

pp non-espr.

div. con sord.

pp non-espr.

con sord.

pp non-espr.

con sord.

pp non-espr.

ESPACES CLOS

Pour flûte et synthétiseur

PHILIPPE BÉLAND

2012

Espaces Clos (2012)

Pour Martine Bouchard-Pigeon

Instrumentation :

Flûte en Do

Synthétiseur

Matériel nécessaire :

- Ordinateur portable
- Logiciel *Absynth 5* (Native Instruments) avec « patches »
- *Ableton Live*
- Clavier MIDI (minimum 61 touches)
- Interface MIDI et câbles
- 2 Hautparleurs sur la scène, près du flûtiste

Notes sur les sonorités du synthétiseur :

1. Impact (avec délai) : Son avec attaque rapide et puissante, et une longue chute. Le son est répété par un délai.
2. Gongs synthétiques : Semblable au son précédent, mais la hauteur est plus reconnaissable. Il y a moins de délai.
3. Lent glissando ascendant distorsionné : Son avec une très lente attaque et un glissando ascendant continu sur environ deux minutes. L'ajout de distorsion rappelle la sonorité de la guitare électrique.
4. Effets venteux : Long son périodique atmosphérique. Les inflexions de hauteurs et la sonorité bruitée évoque le vent et les grands espaces.

Durée : 7 minutes

Partition en Do

ESPACES CLOS

PHILIPPE BÉLAND
(b. 1987)

Calme ♩ = 52
Yeux fermés
senza vib.

Violent ♩ = 120
Yeux ouverts

Flûte

Synthétiseur

I. Impact (avec délai)

ppp

ff

mf

ff

p

Calme ♩ = 52
senza vib.

Violent ♩ = 130

Fl.

Synth.

ppp

ff

mf

fff

(Crier !!)

Calme ♩ = 52

Nerveux ♩ = 104

Fl.

Voix

Tongue Ram (T.R.)

ppp

f

pp

f

mp

f

mf

f

pp

ff

Bisbigliando (Changement de doigtés)
Accentuer les bruits de clés

Fl.

Voix

9

7

6

5

5

3

3

3

3

mp

Ti- ki - ti- ki- ti- ki sim.

A Calme ♩ = 60

Fl. 18

pp 5 mp 3 5

Synth. 8va

21

Fl. 5 mp p mf pp (3 vitesses différentes de tremolo)

Synth. 8va

B

Fl. 26

Violent ♩ = 120

Fliz. ord. (overblow)

fff

Voix

2. Gongs synthétiques

f 3 ff 5

Synth. 8va pp

Fl. 31

Calme ♩ = 52

Violent ♩ = 120

Slow Throat Flutter

Ord. fliz.

pp ff ff f

Synth.

C Calme ♩ = 52

36 Senza vib. Ord. *pp* POCO vib. → Molto vib.

Fl. *pp* 3 5 6 7

Voix 5 6 7
Ti - ki - ti - ki - ti - sim.

Synth. *p*

D Violent ♩ = 104

40 Retour Calme Flz. Ord. *pp subito* 3 *ff* *sfz* *sfz* *sfz*

Voix *f* gliss.

Synth.

flz. (4 vitesses différentes de tremolo) ord.

43 *tr* *tr* Flz. T.R. *ff* (overblow)

Voix

Synth.

47 Bis. (Changement de doigtés) Accentuer le changement de doigtés *mf* 3 5 6 6 7 7 (plus haute note) *fff* *fff* *fff*

Voix *fff* ti - ki - ti - ki - sim.

Synth. *ppp* 8va 8vb *ff*

Cri du coeur Flz.

E Calme ♩ = 48

50 Plaignard
Ord.

Fl. *ppp* *f* *ppp* *f*

Interruption
T.R.

F Nerveux ♩ = 60 **accel.**

56 Molto vib.

Fl. *p* poco a poco cresc.

Synth. *p*

3. Lent glissando ascendant distordu

Voix

59

Fl. growl flutter ord. 3 Bisb. wavy ,

Synth.

Voix

62

Fl. Flz. ord. growl flutter ord. 3 5 Bisb. wavy 3

Synth.

65

Fl.

Synth.

trill

3

3

Bisb.

68

Fl.

Synth.

3

3

3

trill

Bisb.

pizz.

71

Fl.

Synth.

Voix

Bisb.

5

3

trill

Voix

75

Fl.

Synth.

3

3

80

Fl.

Voix

Ord.

Flz.

Synth.

84

Fl.

Ord.

Flz.

Bisb.

Synth.

88

Fl.

tr^b

9/16

4/4

Synth.

92

Fl.

tr^b

Flz.

Synth.

96 Pizz. Ord. Bisb. 7

Fl. Pizz. Ord. Bisb. 5 Voix

Synth.

99 trimp. 3 3 Flz. Voix

Fl. trimp. 3 3 Flz. Voix

Synth.

102 Ord. 3 5 5 Le plus rapidement possible

Fl. Ord. 3 5 5 Le plus rapidement possible

Synth.

104 rall. Flz. Voix (le plus aigu) gliss. (le plus grave) Le plus doux possible

Fl. Flz. Voix (le plus aigu) gliss. (le plus grave) Le plus doux possible

Synth.

G Éthéré ♩ = 52

109 Ord.

Fl. *pp* *mp* *pp*

Synth. 4. Effets venteux *8va-*

116

Fl. *pp* *mp*

Synth. *8va-*

123

Fl. *mp* *pp* *mp*

Synth. *8va-*

rit.

127

Fl. *pp*

Synth. *8va-*

Episode XI

Pour orchestre

Philippe Béland
2017

Episode XI (2017)

Instrumentation :

- Piccolo
- 2 Flûtes
- 2 Hautbois
- 2 Clarinettes
- 1 Clarinette basse
- 2 Bassons

- 4 Cors en Fa
- 2 Trompettes en Do
- 2 Trombones
- Trombone basse
- Tuba

- Timbales
- Percussions I (Wind Chimes, Mark Tree, Crotales, 2 Hi-Hats, Triangle, Caisse claire)
- Percussions II (Vibraphone, Xylophone, Grosse caisse, Tam-Tam, Cymbale "Ride")

- Harpe

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

Durée : 7 minutes

Partition transposée

- Episode XI -

PHILIPPE BÉLAND

Flashback (♩ = 52)

Piccolo

Flûtes 1-2

Hautbois 1-2

Clarinettes en Sib 1-2

Clarinette basse en Sib

Saxophone soprano

Bassons 1-2

Cors en Fa 1-3

Cors en Fa 2-4

Trompettes en Do 1-2

Trombones 1-2

Trombone basse

Tuba

Timbales

Percussions 1

Wind Chimes

Mark Tree

Crotales

Hi-Hat (2)

Triangle

Caisse claire

Percussions 2

Vibraphone

Vibraphone

Xylophone

Grosse caisse

Tam-tam

Cymbale "Ride"

Harpe

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Flashback (♩ = 52)

2. non-vib.

pp

2. non-vib.

pp

non-vib.

pp

2. non-vib.

pp

solo

mp

3

3

Wind Chimes

Mark Tree

p Frapper aléatoirement

Vibraphone

pp Avec pédale

menoçant

p

3

3

Flashback (♩ = 52)

Comme une horloge col legno battuto

8^{va}

pp

Comme une horloge col legno battuto

pp

Comme une horloge col legno battuto

p

Comme une horloge col legno battuto

mp

Comme une horloge col legno battuto

mf

gliss.

pp poco cresc.

2

3

4

A Temps présent ♩ = 162

Picc.

Fl. 1-2

Htb. 1-2

Cl. 1-2

Cl. bs

Sax. Sop.

Bsn. 1-2

Cors 1-3

Cors 2-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2
con sord.

Tbn. bs
con sord.

Tuba

Timb.
mf

Perc. 1
Hi-Hat (Variations ad lib pour la partie d'Hi-Hat)
mf

Perc. 1
Tam-Tam
f

Hp.

A Temps présent ♩ = 162

Vln. I
arco
mf

Vln. II
ord.
mf

Altos
ord.
mf

Vc.

Cb.
f

12

13

14

15

16

B

(idem)
Overblow

tr

Picc. *mp* *ff*

Fl. 1-2 *non-vib.* *mp*

Htb. 1-2 *mf*

Cl. 1-2 *f*

Cl. bs

Sax. Sop. *non-vib.* *mp*

Bsn. 1-2 *mf*

Cors 1-3 *a2* *mp*

Cors 2-4 *a2* *mp*

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. bs

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2 *Xylophone* *mf*

Hp.

B

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Altos *f*

Vc. *mf*

Cb. *arco* *mf*

23 24 25 26

C

Picc. *f*

Fl. 1-2

Htb. 1-2

Cl. 1-2 *ff* *ffp* *ff*

Cl. bs *ff* *ff*

Sax. Sop. *ff* *ffp* *ff* *ffp*

Bsn. 1-2 *ff* *ff* *ff* *f*

Cors 1-3 *ff* *ffp* 3. +

Cors 2-4 *ffp* 2. + *ff* 4. +

Tpt. 1-2 *ff* *p*

Tbn. 1-2 *mf*

Tbn. bs *f*

Tuba *f*

Timb. Autre bout de la baguette *mp*

Perc. 1

Perc. 2 Grosse caisse *mf*

Hp.

C

Vln. I *mf*

Vln. II *f*

Altos *f*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

32 33 34 35 36 37 38

D

Picc. *f*

Fl. 1-2 *f*

Htb. 1-2 *f*

Cl. 1-2 *f*

Cl. bs *f*

Sax. Sop. *f*

Bsn. 1-2 *f*

Cors 1-3 *f*

Cors 2-4 *f*

Tpt. 1-2 *f*

Tbn. 1-2 *f*

Tbn. bs *f*

Tuba *f*

Timb. *ord.* *mf*

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

D

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Altos *mf*

Vc. *f* *pizz.*

Cb. *f* *pizz.*

E

Picc. *f* 3

Fl. 1-2

Htb. 1-2 *f* 1. 3

Cl. 1-2 *f* 1. 3

Cl. bs

Sax. Sop.

Bsn. 1-2

Cors 1-3 *mp* a2

Cors 2-4 *mp* a2

Tpt. 1-2 *f* 1. 3 2. 3

Tbn. 1-2 *f* 1.

Tbn. bs

Tuba

Timb.

Perc. 1 3 3 3 6 3 3 3 3 3 3 3 6 3 3 3 3 3 3 6

Perc. 2 *mf*

Hp.

E

Vln. I *mf* *ff* accentuer le glissando

Vln. II *mf* div. a3

Altos *mf* *ff* accentuer le glissando

Vc. *f*

Cb. *f*

Picc.

Fl. 1-2

Hrb. 1-2

Cl. 1-2

Cl. bs

Sax. Sop.

Bsn. 1-2

Cors 1-3

Cors 2-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. bs

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

48

49

50

51

F

Picc. *f*

Fl. 1-2 *f*

Htb. 1-2 *f*

Cl. 1-2 *f*

Cl. bs *f*

Sax. Sop. *f*

Bsn. 1-2 *f*

Cors 1-3 *f*

Cors 2-4 *f*

Tpt. 1-2 *f*

Tbn. 1-2 *f*

Tbn. bs *f*

Tuba *f*

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

F

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Altos *mf*

Vc. *f*

Cb. *f*

52 53 54 55 56

G

Jouer aléatoirement des traits très rapides

Picc. *f*

Fl. 1-2 *f*

Htb. 1-2 *f*

Cl. 1-2 *f*

Cl. bs *f*

Sax. Sop. *f*

Bsn. 1-2 *f*

Cors 1-3 *ff* a2

Cors 2-4 *ff* a2

Tpt. 1-2 *f*

Tbn. 1-2 *f*

Tbn. bs *f*

Tuba *ff*

Timb. *f*

Perc. *f* 2 Hi-Hats

Perc. 2

Hp. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Altos *f*

Vc. *f* arco

Cb. *f* arco

57 58 59 60 61 62

H

Picc.

Fl. 1-2

Htb. 1-2

Cl. 1-2

Cl. bs

Sax. Sop.

Bsn. 1-2

Cors 1-3

Cors 2-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. bs

Tuba

Timb.

Perc. 1 Hi-Hat

Perc. 2

Hp.

Detailed description: This block contains the musical notation for a variety of percussion instruments. The Piccolo, Flutes 1-2, and Horns 1-2 parts feature a dense, tremolo-like texture in the first two measures (measures 63-64) and then transition to a rhythmic pattern of eighth notes in the final two measures (measures 66-67). Clarinets 1-2 and Bassoon 1-2 play a similar eighth-note pattern starting in measure 65. The Saxophone Soloist part is mostly silent. The Trombone 1-2 and Tuba parts play a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 65, with dynamic markings of *mf* and *ff*. The Timpani part plays a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 65, with a dynamic marking of *mf*. Percussion 1 (Hi-Hat) plays a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 65, with a dynamic marking of *mf*. Percussion 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 65, with a dynamic marking of *mf*. The Harp part is mostly silent.

H

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical notation for string instruments. The Violin I and Violin II parts play a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 63, with dynamic markings of *mf* and *ff*. The Alto, Viola, and Cello parts play a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 63, with dynamic markings of *mf* and *ff*.

molto rall.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Picc., Fl. 1-2, Htb. 1-2, Cl. 1-2, Cl. bs, Sax. Sop., Bsn. 1-2) and brass section (Cors 1-3, Cors 2-4, Tpt. 1-2, Tbn. 1-2, Tbn. bs, Tuba) are prominent. The percussion section includes Timb., Perc. 1, and Perc. 2. The harp (Hp.) and string section (Vln. I, Vln. II, Altos, Vc., Cb.) are also present. The score is marked **molto rall.** and includes dynamic markings such as *mp*, *ff*, and *p cresc.*. The first ending of the horn part is marked with a '1.' and *mp cresc.*. The harp part features a tremolo effect in the final measure.

I ♩ = 112

rall.

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

Fl. 1-2 *mf* *f* *mp*

Htb. 1-2 *mp* *mp*

Cl. 1-2 *p*

Cl. bs *p*

Sax. Sop.

Bsn. 1-2 *pp*

Cors 1-3

Cors 2-4 *a2* *mp* *pp*

Tpt. 1-2 *f* (rip) *f* *p*

Tbn. 1-2 *ff* *f*

Tbn. bs *f* *ff*

Tuba

Timb.

Perc. 1 *mf*

Perc. 2 *f* Tam-Tam

Hp.

I ♩ = 112

rall.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Altos *mp*

Vc.

Cb.

J ♩ = 87

Picc. *non-vib.*

Fl. 1-2 *pp non-vib.* *f*

Htb. 1-2 *pp non-vib.* *f*

Cl. 1-2 *pp non-vib.* *f*

Cl. bs *pp non-vib.* *f*

Sax. Sop. *pp non-vib.* *f*

Bsn. 1-2 *pp non-vib.*

Cors 1-3 *pp non-vib.* *f*

Cors 2-4 *pp non-vib.*

Tpt. 1-2 *pp non-vib.* *f*

Tbn. 1-2 *pp non-vib.*

Tbn. bs *pp non-vib.*

Tuba *pp non-vib.*

Timb.

Perc. 1 *p*

Perc. 2

Hp. *mp* *8va*

J ♩ = 87

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc. *p sul tasto*

Cb. *p sul tasto*

K

Picc.

Fl. 1-2 *p*

Htb. 1-2 *pp* Respirer au besoin

Cl. 1-2 *p*

Cl. bs *p*

Sax. Sop. *pp* Respirer au besoin

Bsn. 1-2 *pp* Respirer au besoin

Cors 1-3

Cors 2-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2 *p*

Tbn. bs *p*

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2 *mp* Vibraphone 8va 8va

Hp. *p*

K

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Altos *pp*

Vc. *p* sul pont. 3

Cb. *p* pizz.

Picc.

Fl. 1-2

Htb. 1-2

Cl. 1-2

Cl. bs

Sax. Sop.

Bsn. 1-2

Cors 1-3

Cors 2-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. bs

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

Triangle

sul pont.

mp

f

88

89

90

L

Picc.

Fl. 1-2
mf

Hrb. 1-2
mf

Cl. 1-2
mf

Cl. bs

Sax. Sop.

Bsn. 1-2
non-vib.
p

Cors 1-3

Cors 2-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2
mordant
p

Tbn. bs
mordant
p

Tuba

Timb.

Perc. 1
Caisse claire
p

Perc. 2
Cymbale "ride"
Avec balais
p

Hp.

L

Vln. I
ord.
"mf"

Vln. II
ord.
"mf"

Altos
ord.
"mf"

Vc.

Cb.

M

overblow

Picc. *mf* *cresc.* 3 3 5 5 6 7 *ff*

Fl. 1-2 *mp* *a2*

Htb. 1-2 *mp* 1.

Cl. 1-2 *mp* 2. *ff* *Cri de guerre* 1.

Cl. bs

Sax. Sop.

Bsn. 1-2

Cors 1-3

Cors 2-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2 *p*

Tbn. bs *p*

Tuba

Timb. *p*

Perc. 1

Perc. 2 *Grosse caisse* *p*

Hp.

M

Vln. I *ord. div.* *p*

Vln. II *ord. div.* *p*

Altos *ord. div.* *p*

Vc. *ord. div.* *p*

Cb. *arco* *p*

N Tempo précédent ♩ = 162

Picc.

Fl. 1-2

Htb. 1-2

Cl. 1-2

Cl. bs

Sax. Sop.

Bsn. 1-2

Cors 1-3

Cors 2-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. bs

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

N Tempo précédent ♩ = 162

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

100 101 102 103 104

O

Picc.

Fl. 1-2 *mf*

Htb. 1-2 *mf*

Cl. 1-2 *mf*

Cl. bs *mf*

Sax. Sop. *mf*

Bsn. 1-2 *f* ^{a2}

Cors 1-3 *f* ^{a2}

Cors 2-4 ^{a2}

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. bs *mf*

Tuba

Timb. *mf*

Perc. 1

Xylophone

Perc. 2 *mf*

Hp.

O

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Altos *mp*

Vc. *f*

Cb. *mf*

105 106 107 108

This musical score page contains measures 109 through 113. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, rests throughout.
- Fl. 1-2**: Flutes 1 and 2, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Htb. 1-2**: Horns 1 and 2, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cl. 1-2**: Clarinets 1 and 2, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cl. bs**: Bass Clarinet, playing a melodic line.
- Sax. Sop.**: Soprano Saxophone, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bsn. 1-2**: Bassoons 1 and 2, playing a melodic line with some grace notes.
- Cors 1-3**: Cors Anglais 1-3, playing a melodic line with an *a2* marking.
- Cors 2-4**: Cors Anglais 2-4, playing a melodic line with an *a2* marking.
- Tpt. 1-2**: Trumpets 1 and 2, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Tbn. 1-2**: Trombones 1 and 2, rests throughout.
- Tbn. bs**: Bass Trombone, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Tuba**: Tuba, rests throughout.
- Timb.**: Timpani, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Perc. 1**: Percussion 1, playing a complex rhythmic pattern with triplets and sextuplets.
- Perc. 2**: Percussion 2, playing a melodic line.
- Hp.**: Harp, rests throughout.
- Vln. I**: Violin I, playing a melodic line with long notes.
- Vln. II**: Violin II, playing a melodic line with long notes.
- Altos**: Viola, playing a melodic line with long notes.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line with some grace notes.
- Cb.**: Contrabass, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

Measure numbers 109, 110, 111, 112, and 113 are indicated at the bottom of the page.

P

Picc.

Fl. 1-2

Htb. 1-2

Cl. 1-2

Cl. bs

Sax. Sop.

Bsn. 1-2

Cors 1-3

Cors 2-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. bs

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

P

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

114

115

116

117

118

119

Q Beaucoup plus lent ♩ = 54

Picc.

Fl. 1-2

Htb. 1-2

Cl. 1-2

Cl. bs

Sax. Sop.

Bsn. 1-2

Cors 1-3 a2 Souffler dans l'instrument
f

Cors 2-4 a2 Souffler dans l'instrument
f

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2 a2 Frapper embouchure sur l'instrument
p

Tbn. bs Frapper embouchure sur l'instrument
p

Tuba

Timb. Frapper le rebord de la timbale, accordée sur Do, avec des baguettes de triangle
pp

Perc. 1 2 Hi-hats
p

Perc. 2 Grosse caisse Tam-Tam
f

Hp.

Q Beaucoup plus lent ♩ = 54

Vln. I

Vln. II *p* div.

Altos

Vc.

Cb. Frapper sur l'instrument doucement (son sourd)
p

non-vib.
p

Picc.
 Fl. 1-2
 Htb. 1-2
 Cl. 1-2
 Cl. bs
 Sax. Sop.
 Bsn. 1-2
 Cors 1-3
 Cors 2-4
 Tpt. 1-2
 Tbn. 1-2
 Tbn. bs
 Tuba
 Timb.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Hp.
 Vln. I
 Vln. II
 Altos
 Vc.
 Cb.

p
unis.
p

125 126 127 128

R

Picc. *1. non-vib.*

Fl. 1-2 *p*

Htb. 1-2 *1. p*

Cl. 1-2

Cl. bs

Sax. Sop. *non-vib.* *molto vib.* *non-vib.*
ppp *mp* *ppp*

Bsn. 1-2 *a2* *mp*

Cors 1-3 *a2* *Frapper embouchure sur l'instrument* *p*

Cors 2-4

Tpt. 1-2 *Sourdine wa-wa:*

Tbn. 1-2

Tbn. bs

Tuba *non-vib.* *molto vib.* *non-vib.*
ppp *mp* *ppp*

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Hp. *avec les ongles* *mp* *p*

R

Vln. I

Vln. II

Altos *div.*

Vc. *Frapper sur l'instrument doucement (son sourd)* *p*

Cb.

129 130 131 132 133

Picc. *Expressif*
mf

Fl. 1-2 *non-vib.*
mp *1. Expressif*
p *mf*

Htb. 1-2

Cl. 1-2 *1.*
p *mf* *poco cresc.*

Cl. bs *mp*

Sax. Sop. *flz.*
mf *f* *mf*

Bsn. 1-2 *mp* *poco cresc.*

Cors 1-3

Cors 2-4 *a2*
mp

Tpt. 1-2 *mp*

Tbn. 1-2

Tbn. bs

Tuba *mf* *f* *mf*

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Hp. *p* *mf*

Vln. I *div.*

Vln. II

Altos

Vc. *unis.*
mp *f* *f*

Cb. *f*

140 141 142 143 144

molto accel.

The musical score is arranged in systems for various instruments. The top system includes Picc., Fl. 1-2, Htb. 1-2, Cl. 1-2, Cl. bs., Sax. Sop., and Bsn. 1-2. The middle system includes Cors 1-3, Cors 2-4, Tpt. 1-2, Tbn. 1-2, Tbn. bs., and Tuba. The bottom system includes Timb., Perc. 1, Perc. 2, Hp., Vln. I, Vln. II, Altos, Vc., and Cb. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *mf*, *p*, *ff*, *mp*, *pp*, and *fz*. Trills and tremolos are indicated with 'tr' and 'trm' markings. The tempo instruction 'molto accel.' is placed at the top right and bottom right of the page.

S ♩ = 162

Picc. *f*

Fl. 1-2 *mf*

Htb. 1-2

Cl. 1-2

Cl. bs

Sax. Sop.

Bsn. 1-2

Cors 1-3

Cors 2-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. bs

Tuba

Timb. *mp*

Perc. 1 *mp* 3 3 3 3

Perc. 2

Hp.

S ♩ = 162

Vln. I

Vln. II

Altos *mp*

Vc.

Cb. *pizz.* *mp*

Picc.

Fl. 1-2

Htb. 1-2

Cl. 1-2

Cl. bs

Sax. Sop.

Bsn. 1-2

Cors 1-3

Cors 2-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. bs

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Grosse caisse

Hp.

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

1. Solo

mf

ff

f

ff

157 158 159 160 161

T ♩ = 111

U ♩ = 70

Picc.

Fl. 1-2

Htb. 1-2

Cl. 1-2 *Rubato*
sfz

Cl. bs

Sax. Sop.

Bsn. 1-2

mp

Cors 1-3

Cors 2-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2 *Funèbre senza sord.*
p

Tbn. bs *Funèbre senza sord.*
p

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Hp. *gliss ad lib*
pp

T ♩ = 111

U ♩ = 70

Vln. I *pp*

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.

V ♩ = 56

Picc.

Fl. 1-2

Htb. 1-2

Cl. 1-2

Cl. bs

Sax. Sop.

Bsn. 1-2

Cors 1-3

Cors 2-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. bs

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

V ♩ = 56

Vln. I

Vln. II

Altos

Vc.

Cb.