

Université de Montréal

Processus compositionnel (mélodie, polyrythmie et
polytonalité initialement improvisées) et orchestration :
une analyse des cinq pièces composées à la maîtrise

Par

Vincent Tardrew

Faculté de musique

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

Novembre 2019

© Vincent Tardrew, 2019

Université de Montréal
Faculté de musique

Ce mémoire intitulé

**Processus compositionnel (mélodie, polyrythmie et
polytonalité initialement improvisées) et orchestration :
une analyse des cinq pièces composées à la maîtrise**

Présenté par

Vincent Tardrew

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

François-Xavier Dupas

Président-rapporteur

François-Hugues Leclair

Directeur de recherche

Ana Sokolović

Codirectrice de recherche

Denis Gougeon

Membre du jury

Résumé

Le présent mémoire propose une analyse des processus de composition via la mélodie, la polytonalité et la polyrythmie à travers l'improvisation pianistique, pour finir par l'orchestration des cinq pièces musicales composées durant les deux années de la maîtrise en composition instrumentale et vocale à l'Université de Montréal, soit de septembre 2017 à avril 2019. Ces pièces sont un *Sextuor*, un *Octuor*, un *Mouvement pour deux pianos et percussions*, *5 Miniatures pour orchestre* et *Tristesse de la lune*, une mélodie sur un poème de Charles Baudelaire, l'ensemble totalisant 33 minutes de musique. Nous tentons de situer dans un contexte général la place de ces processus à travers les différentes références de l'auteur pour ouvrir le champ des possibilités qu'ils amènent pour le futur.

Mots-clés : composition; processus; improvisation; polytonalité; polyrythmie; orchestration; sextuor; octuor; mélodie; Baudelaire

Abstract

This thesis proposes an analysis of the composition process via melody, polytonality and polyrhythm through piano improvisation, ending with the orchestration of the five musical pieces composed during the two years of the master's in instrumental and vocal composition at the University of Montreal, from September 2017 to April 2019. These pieces are a *Sextet*, an *Octet*, a *Movement for two pianos and percussions*, *5 Miniatures for orchestra* and *Tristesse de la lune*, a melody on a poem by Charles Baudelaire, totaling 33 minutes of music. We try to situate in a general context the place of these processes through the different references of the author to open fields of possibilities they bring to the future.

Keywords : composition; process; improvisation; polytonality; polyrhythm; orchestration; sextet; octet; melody; Baudelaire

Table des matières

RÉSUMÉ.....	I
ABSTRACT.....	II
TABLE DES MATIÈRES.....	III
LISTE DES TABLEAUX.....	V
LISTE DES FIGURES.....	VII
REMERCIEMENTS.....	IX
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : SEXTUOR	3
PERSPECTIVES GÉNÉRALES	3
<i>Place du Sextuor dans l'ensemble du corpus, particularités</i>	3
<i>Processus de composition</i>	3
ANALYSE DU SEXTUOR.....	5
<i>1^{er} mouvement, Andante</i>	5
<i>2^e mouvement, Nervoso</i>	12
<i>3^e mouvement, Intenso</i>	16
CONCLUSION DE L'ANALYSE DU SEXTUOR	22
CHAPITRE II : OCTUOR	23
PERSPECTIVES GÉNÉRALES	23
<i>Place de l'Octuor dans l'ensemble du corpus, particularités</i>	23
<i>Processus de composition</i>	23
ANALYSE DE L'OCTUOR.....	26
<i>Forme</i>	26
<i>1^{ère} partie, Andante con spirito</i>	26
<i>Transition 1</i>	29
<i>2^e partie, Tristamente</i>	30
<i>Transition 2</i>	33
<i>3^e partie, Come uno scherzo</i>	35
CONCLUSION DE L'ANALYSE DE L'OCTUOR	39
CHAPITRE III : MOUVEMENT POUR 2 PIANOS ET PERCUSSIONS.....	41
PERSPECTIVES GÉNÉRALES	41
<i>Place de Mouvement dans le corpus, particularités</i>	41
<i>Processus de composition</i>	41
<i>Polyrythmie</i>	42

ANALYSE DE <i>MOUVEMENT POUR 2 PIANOS ET PERCUSSIONS</i>	42
<i>Forme</i>	42
CONCLUSION DE L'ANALYSE DE <i>MOUVEMENT POUR 2 PIANOS ET PERCUSSIONS</i>	49
CHAPITRE IV : 5 MINIATURES POUR ORCHESTRE	51
REMARQUES GÉNÉRALES.....	51
<i>Place des 5 Miniatures dans le corpus d'œuvres composées à la maîtrise</i>	51
<i>Contexte de composition</i>	51
<i>L'orchestre symphonique contemporain</i>	52
ANALYSE DES 5 <i>MINIATURES POUR ORCHESTRE</i>	53
1 ^{ère} <i>Miniature pour orchestre : Un ange passe</i>	53
2 ^e <i>Miniature pour orchestre : Toc-toc</i>	55
3 ^e <i>Miniature pour orchestre : Chat et souris</i>	58
4 ^e <i>Miniature pour orchestre : Réflexion</i>	60
5 ^e <i>Miniature pour orchestre : Aurore hallucinée</i>	62
CONCLUSION DE L'ANALYSE DES 5 <i>MINIATURES POUR ORCHESTRE</i>	64
CHAPITRE V : TRISTESSE DE LA LUNE	67
REMARQUES GÉNÉRALES.....	67
<i>Place de Tristesse de la lune dans le corpus, particularités</i>	67
<i>Processus de composition</i>	67
<i>Polytonalité</i>	68
<i>Poésie et musique, réflexions</i>	69
<i>Présentation du poème</i>	70
ANALYSE DE <i>TRISTESSE DE LA LUNE</i>	71
<i>Forme</i>	71
CONCLUSION DE L'ANALYSE DE <i>TRISTESSE DE LA LUNE</i>	81
CONCLUSION	83
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	I
MONOGRAPHIES	I
DOCUMENT AUDIOVISUEL	I
PUBLICATIONS ÉLECTRONIQUES	II
ARTICLE CONSULTÉ	II
PARTITIONS CONSULTÉES	II
ANNEXES	V
PARTITIONS.....	V
CLÉS USB	V

Liste des tableaux

Tableau I.	Éléments clés du 1 ^{er} mouvement du <i>Sextuor</i>	7
Tableau II.	Éléments clés du 2 ^e mouvement du <i>Sextuor</i>	15
Tableau III.	Éléments clés du 3 ^e mouvement du <i>Sextuor</i>	18
Tableau IV.	Structure et éléments clés de <i>Tristesse de la lune</i>	72

Liste des figures

Figure 1.	P2.1, mes. 1 à 3, flûte et clarinette	6
Figure 2.	AP, mes. 1 à 3, violon et violoncelle.....	6
Figure 3.	P2.2, mes. 1 à 3, piano	6
Figure 4.	P1, mes. 1 à 12, alto	7
Figure 5.	P1, mes. 18 à 22, piano main gauche.....	8
Figure 6.	P2.2, mes. 48 à 51, violon, alto, violoncelle	11
Figure 7.	P2.1, mes. 52 à 54, piano	11
Figure 8.	Th1, mes. 1 à 5, clarinette.....	12
Figure 9.	CC, mes. 5 à 7, flûte et clarinette	12
Figure 10.	B1, mes. 16 à 20, violon, alto et violoncelle	13
Figure 11.	Th2, mes. 26 à 28, flûte	13
Figure 12.	B2, mes. 29 à 32, piano main gauche	14
Figure 13.	Div. (<i>Gentilmente</i>), mes. 33, flûte, clarinette, violon, alto et violoncelle	14
Figure 14.	Acc. 4tes, mes. 1 à 5, violon, alto et violoncelle	16
Figure 15.	Mél., mes. 6 à 9, flûte	17
Figure 16.	Acc. parf. min., mes. 6 à 9, piano.....	17
Figure 17.	Motif des bois, mes. 30 à 33, flûte et clarinette.....	20
Figure 18.	Trait mélodique, mes. 34 à 37, violon	20
Figure 19.	Montée finale des cordes, mes. 42 à 50, violon	21
Figure 20.	Coda, mes. 51 à 55 (fin), piano	21
Figure 21.	Transition du <i>Menuet du Tombeau de Couperin</i> de Ravel, mes. 73 à 78	25
Figure 22.	Th1, mes. 4 à 22, cor anglais	26
Figure 23.	Acc. 1, mes. 26 à 33, violon 1.....	27
Figure 24.	S, mes. 34 à 41, clarinette (sons réels)	28
Figure 25.	1 ^{ère} grande transition, mes. 62 à 76, Tutti	29
Figure 26.	Th2, mes. 89 à 102, cor anglais.....	31
Figure 27.	ThSo, mes. 113 à 116, violon 1	33
Figure 28.	Évocation de la 1 ^{ère} partie, mes. 138 à 141, alto et violoncelle.....	34
Figure 29.	Rappel du <i>Con avidità</i> , mes. 142 à 146, hautbois.....	35

Figure 30.	Début de E, mes. 158 à 163, violons 1 et 2, alto et violoncelle	36
Figure 31.	Mélodie des bois, contre-chant, mes. 176 à 179, flûte, hautbois et clarinette	37
Figure 32.	Début de <i>Faceto</i> , mes. 181 à 185, flûte, hautbois, clarinette et basson	38
Figure 33.	Début coda, volet 1, mes. 205 à 207, quatuor à cordes	38
Figure 34.	Motifs et accents, mes. 30 à 35, caisse claire, piano 1, piano 2	44
Figure 35.	Cadence à D, mes. 60 à 66, caisse claire, marimba, piano 1, piano 2.....	44
Figure 36.	Ligne de basse à E, mes. 88 à 105, main gauche piano 2	45
Figure 37.	G, mes. 137 à 143, caisse claire, cymbale, piano 1, piano 2	46
Figure 38.	Début 3 ^e étape vers H, mes. 144 à 147, caisse claire, piano 1, piano 2.....	47
Figure 39.	Haut du sommet, mes. 176 à 181, marimba, piano 1, piano 2.....	48
Figure 40.	Thème principal, mes. 4 et 5, violoncelles.....	56
Figure 41.	Notes accentuées, mes. 4 et 5, harpe	56
Figure 42.	Traits mélodiques renforcés, mes. 6 et 7, clarinettes.....	57
Figure 43.	Doubles croches, mes. 6 et 7, 4 cors et caisse claire	57
Figure 44.	Deux premiers thèmes, mes. 1 à 5, clarinette	58
Figure 45.	Début de la poursuite, mes. 11 à 14, violons 1.....	59
Figure 46.	Deux premières phrases, mes. 1 à 8, bassons	61
Figure 47.	Passage en isorythmie, mes. 9 à 18, altos, violoncelles et contrebasses	61
Figure 48.	Accords de départ, mes. 2 à 5, violons II et altos	63
Figure 49.	Mes. 1 à 4, mezzo-soprano et piano.....	73
Figure 50.	<i>p delicamente</i> , mes. 5 et 6, piano	74
Figure 51.	30 premières mesures du chant, 1 ^{re} partie, mes. 7 à 36, mezzo-soprano.....	75
Figure 52.	Madrigalisme de « floraisons », mes. 42 à 44, mezzo-soprano et piano.....	76
Figure 53.	Transition, mes. 45 à 50, mezzo-soprano et piano.....	77
Figure 54.	Modèle rythmique à quatre voix, mes. 50 à 55, mezzo-soprano et piano	78
Figure 55.	Contre-chant, mes. 56 à 61, mezzo-soprano et piano.....	79
Figure 56.	<i>Poco rit – a tempo</i> , mes. 67 à 73, mezzo-soprano et piano.....	80
Figure 57.	<i>Tempo primo</i> , mes. 76 à 82, mezzo-soprano et piano.....	80

Remerciements

Qu'il me soit ici permis de remercier :

François-Hugues Leclair et Ana Sokolović, mes directeurs de recherche, pour leur savoir-faire;

François-Xavier Dupas, pour ses conseils pour les corrections du mémoire;

Karine Lamoureux, mon épouse, pour tous ses encouragements et ses corrections;

Lauriane, Florence et Antoine Tardrew, mes enfants, pour leur soutien inconditionnel;

Françoise Mottron, ma mère, pour m'avoir aidé à la révision de ce document;

Jean-Michaël Lavoie et les membres de l'EMC, pour leur interprétation du *Sextuor*;

Pascal G. Berardi et les musiciens de l'OUM, pour leur lecture des *5 Miniatures pour orchestre*;

Mélissa Zerbib et Élie Simard, pour leur interprétation de *Tristesse de la lune*;

Introduction

Les cinq pièces instrumentales et vocales présentées dans le cadre de ce mémoire ont vu le jour de décembre 2017 à mars 2019 et représentent l'essentiel de mon travail d'apprenti compositeur à la maîtrise, durant laquelle j'ai été sous la supervision de Mme Ana Sokolović et de M. François-Hugues Leclair sur quatre sessions alternativement.

Cette formation de compositeur a été un passage obligé pour acquérir les outils nécessaires à un métier plus solide, des perspectives plus larges et une confiance affermie dans mes capacités créatrices. C'est pourquoi, après un baccalauréat en piano classique (Université de Montréal, 1998), une expérience dans le domaine de la chanson d'auteur (un album sorti en 2010) et un passage par la musique à l'image avec un DESS en musique de film (UQAM, 2016), une maîtrise en composition instrumentale et vocale s'imposait.

Ainsi, durant ces deux années, l'occasion m'a été donnée de composer pour des formations diverses, chaque fois dans des contextes différents. Le premier élément à noter est la révélation que chacune de ces pièces a provoqué. En effet, c'est en travaillant à être le plus honnête possible dans le sérieux de mes compositions que j'ai expérimenté : l'improvisation au piano des éléments-clé (motifs, mélodies, harmonies, etc.), la polyrythmie, la polytonalité et pour finir les défis que pose l'orchestration. C'est en composant et non en théorisant que ces notions sont devenues concrètes et désormais vues sous un angle nouveau. Ajoutons à ces révélations un vif intérêt pour les transitions et une tendance très marquée à imaginer un lyrisme orchestral dans la moindre de ces formations instrumentales.

Par là même, mes horizons se sont élargis et ma place dans le vaste monde de la musique contemporaine s'en est trouvée éclaircie. Il semblerait que j'appartiens à la famille des compositeurs qui sont surtout orientés vers un travail basé sur une tonalité/modalité élargie. Et, contrairement à des compositeurs comme Edgar Varèse (cité par Jean-Noël von der Weid) qui disait : « je ne suis pas un compositeur mais un simple artisan qui travaille sur la hauteur,

la fréquence et l'intensité des sons »¹, je compose avec des notes. On peut y voir une affinité certaine avec des compositeurs comme Guillaume Connesson ou Pascal Dusapin pour remonter jusqu'à Fauré en passant par Debussy, Ravel, Stravinsky, Prokofiev et Dutilleux.

Ainsi, après une brève présentation de chacune des pièces, je me propose d'en analyser les points les plus essentiels et les plus caractéristiques. Mon approche ne sera pas systématique, tout comme ne l'est pas ma façon de fonctionner dans la composition d'une œuvre. Tout est à découvrir chaque fois, et s'il est vrai qu'on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve, on ne puise jamais deux fois à la même source.

Pour le présent ouvrage, le premier chapitre porte sur le *Sextuor* (10 min), le deuxième sur l'*Octuor* (8 min 30), suivi de *Mouvement pour deux pianos et percussions* (4 min 40) au troisième chapitre et *5 Miniatures pour orchestre* (5 min) au quatrième. Nous finirons avec *Tristesse de la lune* (4 min 20), une mélodie sur un poème de Baudelaire.

Chaque pièce a été un voyage en soi, chaque étape de ce voyage, une leçon. Ce sont ces leçons que je me propose d'exposer dans ce mémoire.

¹ Jean-Noël von der Weid. *La Musique du XXe siècle*. Hachette, 2005, p. 19.

Chapitre I : *Sextuor*

Perspectives générales

Place du *Sextuor* dans l'ensemble du corpus, particularités

Cette pièce se démarque en ce que sa composition a été un défi à plus d'un titre. D'une part, pour des raisons de planification, le temps de composition a été le plus court (deux semaines). D'autre part, la formation instrumentale proposée (flûte, clarinette, violon, alto, violoncelle et piano) était nouvelle pour moi. De plus, c'était la première occasion que j'avais de composer une pièce de 10 minutes, interprétée par des étudiants de haut niveau et dirigée par un chef d'expérience pour un concert et non lors d'une lecture.

Processus de composition

Composer au piano

Je compose au piano. Pour reprendre le mot de Rimski-Korsakov rapporté par Stravinsky, alors en formation : « les uns composent au piano, les autres sans piano, me répondit-il. Et bien, vous, vous composez au piano »². Ce à quoi Stravinsky ajoute : « en effet, je compose au piano et je ne m'en plains pas. Bien plus, je pense qu'il est mille fois préférable de composer au contact direct de la matière sonore que de composer en imaginant cette matière »³. Et, en s'expliquant à Robert Craft alors qu'il est en fin de carrière : « [My ideas occur] mostly at the piano, mostly when I touch the instrument and when I'm looking for some distance of my fingers. It corresponds to intervals and these intervals are bringing musical ideas »⁴.

² Igor Stravinsky. *Chroniques de ma vie*, Denoël, 1935, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ Robert D. Graff. *A Conversation with Igor Stravinsky and Robert Craft, Conductor*. The National Broadcasting Company [<https://www.youtube.com/watch?v=oJIXobO94Jo>] 1957, 29 min 26.

Éléments déclencheurs

Cette section aborde les éléments déclencheurs qui ont permis à la pièce de trouver un premier élan en lui donnant le caractère initial.

Ainsi, pour le premier mouvement, l'élément déclencheur a connu une genèse particulière. Ayant obtenu une résidence avec l'Ensemble de Musique Contemporaine dirigé par Jean-Michaël Lavoie, mais habitant à deux heures de la Faculté de musique, je n'avais pu assister à aucune des répétitions de l'ensemble ni composé pour lui. Ainsi, après les 20 minutes nécessaires à la lecture d'une pièce ancienne adaptée pour cette formation, j'ai eu l'opportunité d'improviser devant les musiciens cinq ébauches en leur indiquant les notes, les rythmes, etc. à mesure que l'image des cinq caractères musicaux me venait en tête. C'est une de ces ébauches qui a été l'élément déclencheur du premier mouvement du *Sextuor*.

Le deuxième mouvement a été esquissé en improvisant au piano deux mélodies distinctes. Pour cela, j'enregistre plusieurs phrases musicales au piano et c'est en réécoutant le tout que je reconnais les motifs et fragments qui forment l'ébauche d'un passage ou d'un mouvement, procédé qui sera employé pour toutes les autres improvisations des pièces à la maîtrise.

Quant au dernier mouvement, les éléments déclencheurs sont deux idées prédéterminées : une suite d'accords en quarts d'après la suggestion de Mme Sokolović et une suite de traits en tierce à la manière de Milhaud⁵. L'attribution de cette référence a été postérieure à la composition, c'est en réécoutant cette pièce que j'en ai reconnu l'influence.

Forme prédéterminée/reconnue

Dans l'*Andante*, la mélodie énoncée à l'alto a été façonnée par l'atmosphère des premières mesures et la suite est un développement de ce thème. Pour le *Nervoso*, après qu'ait été présenté chacun des deux thèmes, des harmonisations se sont imposées. Finalement, dans l'*Intenso*, les idées des deux parties ont été à l'origine du mouvement. Voilà d'ailleurs une des rares occasions où j'ai eu recours au concept, initialement, et non à l'improvisation au piano.

⁵ Darius Milhaud, *La création du monde*, 1923.

Instrumentation/orchestration

C'est après avoir composé le *Sextuor* que je me suis aperçu que j'avais tendance à vouloir faire sonner toute formation instrumentale comme un orchestre. J'ajouterai même un orchestre lyrique et dansant. C'est naturellement de cette façon-là que j'ai abordé cette composition et cela s'est confirmé par la suite avec l'*Octuor*. C'est pourquoi les traits en octaves, jusqu'à trois instruments, les tutti fréquents et une multitude de plans me semblaient être des évidences.

Enfin, cette formation de sextuor est idéale parce que les timbres et les volumes et intensités propres à chaque instrument en font un modèle d'équilibre : les deux bois les plus doux et agiles se combinent particulièrement bien; les trois instruments à cordes offrent une sonorité homogène et se complètent parfaitement quant aux registres, aux timbres et aux dynamiques; et le piano, par sa sonnetie, sa force percussive et la résonance de ses cordes grâce à sa pédale, permet d'aborder tous les caractères possibles. Schönberg utilisa cette formation pour *Pierrot Lunaire*⁶ (avec une soprano, un piccolo et une clarinette basse en plus), formation qui allait devenir une référence en musique contemporaine.

Analyse du *Sextuor*

1^{er} mouvement, *Andante*

Forme et présentation des différents éléments thématiques

Le 1^{er} mouvement est composé de quatre parties :

- Exposition 1 : Intro, A, B (mes. 1 à 26)
- Exposition 2 : C (mes. 27 à 34)
- Sommet : D, E (mes. 35 à 47)
- Coda : F (mes. 48 à 58)

⁶ Arnold Schönberg, *Pierrot Lunaire*, op. 21, 1912.

C'est dans l'exposition 1 que les quatre plans sonores du mouvement sont présentés. Nous les nommerons P2.1 (plan secondaire 1), AP (arrière-plan), P2.2 (plan secondaire 2) et P1 (premier plan). Ils sont introduits par ordre d'intérêt : aux notes répétées des bois et aux notes tenues du violon et du violoncelle succède un motif descendant au piano pour enfin arriver au solo de l'alto, tel qu'on peut l'observer dans les figures 1 à 4 ci-dessous :

Figure 1. **P2.1**, mes. 1 à 3, flûte et clarinette⁷

Figure 2. **AP**, mes. 1 à 3, violon et violoncelle

Figure 3. **P2.2**, mes. 1 à 3, piano

⁷ Tous les extraits présentés dans les figures de ce mémoire sont en sons réels.

Figure 4. **P1**, mes. 1 à 12, alto

Andante ♩ = 60

4

Alto

mp espressivo

9

mf

3 3

Le tableau I ci-après montre les différentes entrées des éléments clés pour tout le mouvement :

Tableau I. Éléments clés du 1^{er} mouvement du *Sextuor*

Parties Instruments	Intro	A	B	C	D	E	F
Flûte	P2.1	AP	P2.2/AP	AP	AP/P1	P1	P1
Clarinette	P2.1	AP	P2.1/AP	AP	AP/P1	P1	P1
Violon	AP	P2.2	AP	P1	P2.1	P1	P2.1
Alto	P1	AP	P1/AP	P1/AP	AP/P2.1	P1	P2.1
Violoncelle	AP	P2.1	AP	P2.1/P1	P1/P2.1	P1	P2.1
Piano main droite	P2.2	P2.1	P1/AP	P2.1/P2.2	P1/P2.1	P1	P2.1/AP
Piano main gauche		P1	/P1	P2.1	P2.1	P1	AP

Exposition 1 : Intro, A et B

Les plans sont introduits les uns à la suite des autres afin de commencer le plus simplement possible. Arrivée en dernier, la mélodie P1 exposée à l'alto *mp* *espressivo* donne le véritable caractère à cette introduction et, par conséquent, à tout le mouvement. Sa simplicité (rythme, ambitus, intervalles, etc.) laissera place à des développements. Il est donc important de commencer en exposant peu pour pouvoir varier de façon aisée et naturelle et aller vers plus complexe afin d'atteindre le sommet.

Ainsi, arrivé à A, P1 devient plus expressif en étant confié à la main gauche du piano (entendue pour la première fois) pour être étendu aux mes. 18 à 22, cette fois *pp* (fig. 5) :

Figure 5. P1, mes. 18 à 22, piano main gauche

The image shows two staves of musical notation for the piano left hand. The first staff, labeled 'Pn.' and '18', begins with a piano (*pp*) dynamic marking and a fermata over the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes with a descending contour. The second staff, labeled 'Pn.' and '21', continues the melody with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a fermata and a section marker 'B' in a box above the final note.

Notons que P1 n'est pas donné aux instruments auxquels on pourrait s'attendre pour une première grande mélodie, comme la flûte, le violon ou même la main droite du piano. C'est encore ici dans le but de commencer simplement, pour laisser plus de place à ces derniers quand le temps viendra pour eux de briller.

P2.2 est assuré par le violoncelle sur les temps et la main droite du piano tandis que AR l'est, cette fois par l'alto (deux notes) et les bois. Il fallait en effet changer de couleur, mais non d'énergie, même si l'intensité a ici baissé d'un cran. Toujours dans cette optique, P2.1 arrive à la mes. 18 par augmentation (en blanches) pour raviver l'attention alors que la main gauche du piano développe P1.

À B, il s'agit d'un divertissement de cinq mesures. Cela fait assez de temps qu'on est dans le même élan rythmique et, afin de pouvoir continuer voire d'aller plus loin dans l'intensité, il faut suspendre le tout quelque peu. On commence donc **p** pour aller jusqu'à **mp** pour tous les instruments dans les petits sommets mes. 22 et 24. Mis à part l'alto et la main droite du piano, tous changent de rôle à chaque mesure afin d'intensifier les variations de timbres, de renouveler l'intérêt et, après une mesure de transition (mes. 26), le retour à du matériel plus connu s'impose pour pouvoir aller au sommet, quelques 16 mesures plus loin.

Exposition 2 : C

À C, la mélodie est donnée au violon et à l'alto à l'octave, car j'ai cherché à lui donner une plus grande force, les cordes ayant toujours, dans ce contexte, une espèce de majesté, à l'orchestre comme en musique de chambre, même **pp**. La main droite du piano est ici en croches et en contretemps, ce qui donne une assise supplémentaire. À la mes. 31, nous sommes nuance **p** et l'intensité est augmentée d'un côté par le violoncelle, qui remplace l'alto en donnant plus de corps à la mélodie, et de l'autre par l'ajout à la main droite du piano d'une version augmentée de P2.1, *Cantando*, avec pour finir la main gauche qui prend à elle seule tout P2.2 dans le grave, seule façon d'obtenir ces basses souhaitées. En effet, le violoncelle, malgré la majesté de ses sonorités graves, ne peut rivaliser dans l'attaque et évidemment dans le registre sous le *Do* 2.

Sommet : D et E

Arrivée à D, la mélodie prend un autre tour : plus complexe, elle forme avec la main droite du piano et au violoncelle, tous deux dans l'aigu (ici à deux octaves, pour la première fois), une introduction qui mène droit au sommet. Voilà entre autres pourquoi il était important de commencer simplement. À la mes. 38, qui est une répétition de la précédente, la nuance devient **fsub.** pour une seule mesure avec la même orchestration, pour monter l'intensité

d'un cran, alors que le vrai crescendo commence à la mes. 39. De plus, l'harmonie devient à la noire. Et l'élan harmonique est une des ressources les plus puissantes qui soient, car elle n'apparaît pas au premier plan mais reste fondamentale.

Le sommet est caractérisé par une homorythmie générale pour la première fois, aux mes. 42 et 44, signe que, il n'y a plus de doute, tout allait vers ces mesures-là. Après une mesure qui sonne comme un commentaire de cette homorythmie (mes. 43), il y a répétition de ces deux mesures avec déjà le besoin de redescendre. Pour cela, deux petites modifications à la mes. 44 : la flûte descend d'une tierce et le piano ne joue plus que la note grave et non l'octave. Bien que ces changements paraissent anodins, j'ai dû expérimenter pour trouver l'équilibre nécessaire pour faire sentir, tout en restant dans un sommet, qu'on était déjà en train d'en redescendre. Ce sont ces détails qui sont les plus délicats, devant lesquels on se sent souvent le plus démuni, mais qui donnent le plus de satisfaction une fois trouvés. De la même manière, il fallait faire de la mes. 45 la dernière manifestation de ce sommet et donner l'occasion au piano d'être suffisant en solo pour le conclure. Le piano, en effet, se trouve en solo pour la seule fois de tout le mouvement pour donner à cette conclusion de sommet un intérêt singulier.

Coda : F

La coda sert ici à revenir sur quelques éléments connus qui ne sont qu'ébauchés pour aller vers la fin qui est nuancée *ppp* pour la première et seule fois de la pièce. Tout d'abord, sur la résonance de l'accord du piano pour encore une mesure, effet très simple mais très efficace (idéal en fait pour une transition discrète), les cordes se mettent à trois pour, chacune son tour, en *pizzicato*, faire une petite montée et descente en croches (à chaque mesure), comme le montre la figure 6, afin de laisser perdurer l'effet de P2.1. Le fait d'être en *pizzicato* donne un effet d'écho, comme si la couleur vive des cordes en mode *arco* laissait place à une couleur pastel, beaucoup plus douce et nuancée.

Figure 6. **P2.2**, mes. 48 à 51, violon, alto, violoncelle

48 **F**

Vi. pizz. *pp* *mp* *pp*

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

Vcl. pizz. *pp*

Une fois ces montées et descentes établies, les bois commencent par reprendre les traits longs des violon et violoncelle des mes. 22 et 24 de B, pour se partager à la toute fin les deux premiers motifs du début par l’alto, d’abord par la flûte puis par la clarinette, ce qui permet de clore en laissant à l’auditeur un sentiment d’unité dans le mouvement. Le piano, quant à lui, sert de P2.2 à partir de la mes. 52, d’abord en croches puis en syncopes, comme le montre la figure 7 :

Figure 7. **P2.1**, mes. 52 à 54, piano

52

Pn. *pp* *p* *pp*

con ped.

Le *Si \flat* à la main gauche du piano, avec un léger accent, est la dernière note vraiment sonore, comme une note finale anticipée. Elle sonne le glas du mouvement alors que la main droite laisse résonner le dernier accord jusqu’à la dernière mesure tandis que les bois se résignent à terminer leur mélodie.

Conclusion pour le 1^{er} mouvement

Composé dans l'urgence, ce mouvement dont le moteur a été des motifs improvisés en présence des musiciens de l'EMC deux semaines plus tôt, fut une première étape importante dans mon processus compositionnel. J'ai dû me fier à mon instinct en prenant le parti de laisser venir à moi, devant eux, l'image sonore en question. Le fait de l'utiliser telle quelle pour l'introduction et le développement du mouvement a confirmé la validité de la démarche.

2^e mouvement, *Nervoso*

Forme et présentation des différents éléments thématiques

De forme A-B-A, le mouvement *Nervoso* se veut contrastant par son caractère plus vif. Deux thèmes (Th1 et son contre-chant CC, et Th2) sont accompagnés de deux transitions (Tr1, Tr2), une mesure de divertissement (*Gentilmente*) pour terminer avec une réexposition de Th1. Voici le premier exemple de Th1 (fig. 8) et son contre-chant, CC (fig. 9) :

Figure 8. **Th1**, mes. 1 à 5, clarinette

Nervoso ♩ = 72

Cl. *p* *mf*

Cl. *mf* *p*

Figure 9. **CC**, mes. 5 à 7, flûte et clarinette

Fl. *p*

Cl. *mf*

C'est pour donner un caractère plus ludique que ce contre-chant va venir systématiquement ponctuer la fin de Th1. Les notes répétées sont à la fois une sorte de commentaire simple et efficace. Puis, lorsque le thème 1 est présenté pour la troisième fois après Tr1 au piano, les cordes apportent une ligne de basse, B1, à l'unisson aux mes. 16 et 17 alors qu'un contrepoint est ajouté au violon aux mes. 18 et 19, en noires afin de contraster avec les deux autres éléments. Cette façon d'amener un thème, de laisser l'auditeur imaginer quelles harmonies sont implicitement évoquées pour ensuite en imposer d'autres est un procédé qui permet entre autres de surprendre et donc d'attirer l'attention de l'auditeur. Voici la première entrée de cette ligne de basse telle que nous le montre la figure 10 :

Figure 10. **B1**, mes. 16 à 20, violon, alto et violoncelle

Après la deuxième transition Tr2, voilà le thème suivant, Th2, ici à la flûte (fig. 11) :

Figure 11. **Th2**, mes. 26 à 28, flûte

Ce Th2 est une sorte d'écho à Th1, une façon non pas d'être contrastant, mais au contraire d'amplifier le caractère du mouvement avec des éléments rythmiques tels que des triples croches avec un motif final répété pour que l'ensemble soit affirmé au-delà de tout doute. La deuxième version du Th2 est accompagnée cette fois par la main gauche du piano qui, par des octaves ou des accords ouverts, joue à elle seule la basse B2 comme le montre la figure 12 :

Figure 12. **B2**, mes. 29 à 32, piano main gauche

Dernier élément significatif, une mesure qui est un petit divertissement (Div.), indiquée *Gentilmente* (fig. 13) :

Figure 13. Div. (*Gentilmente*), mes. 33, flûte, clarinette, violon, alto et violoncelle

Ce *Gentilmente* est un clin d'œil qui permet de sortir de façon brève, mais significative du caractère *Nervoso*, comme peut le faire une polarisation. Même si à l'écoute elle paraît être une valse, c'est exprès qu'il ne s'agit que d'une mesure de 5/4 ; cela permet d'accentuer l'effet de lenteur. Cette façon d'imposer un élément si contrastant et hors de tout contexte est la seule manière que j'ai pu trouver pour dédramatiser le propos, laisser place à une certaine légèreté qui semble se cacher derrière tout caractère tragique ou juste sérieux. Il me faut ce contraste régulièrement pour ne pas tomber dans une caricature qui serait préjudiciable, au bout du compte, au caractère principal voulu.

C'est autour de ces éléments que le 2^e mouvement est structuré. Le tableau II suivant nous en résume les entrées. Notez que la forme A-B-A n'a pas été préméditée et que les deux thèmes qui se complètent viennent d'un même élan même si elles sont issues de deux improvisations.

Tableau II. Éléments clés du 2^e mouvement du *Sextuor*

Parties Instruments	Intro	A	Trans. 1	B	C	<i>Poco Più largo</i>	D	<i>Gentil- -mente</i>	E
Flûte	CC	/Th1		Th1		Th2		Div	Th1/CC
Clarinete	Th1	Th1		Th1		Th2		Div	Th1/CC
Violon		CC		B1/CC	/Tr2		Th2	Div	Th1/CC
Alto		Th1/CC		B1/CC	/Tr2		Th2	Div	Th1/CC
Violoncelle		CC		B1/CC	/Tr2		Th2	Div	B1/CC
Piano main droite		CC	Tr1	Th1 et CC	Tr2	Th2	Th2		Th1/CC
Piano main gauche		CC	Tr1	Th1 et CC	Tr2	Th2	B2		B1/CC

3^e mouvement, *Intenso*

Forme

Le 3^e mouvement se compose de deux grandes parties. La première (jusqu'à la lettre E inclusivement) est une combinaison d'une descente d'accords de trois sons en quarte et d'un thème mélodique simple. La deuxième grande partie contraste en tous points avec la première, mis à part les accords à la main gauche du piano et par le fait qu'elle ait un caractère *Intenso* qui est un peu plus accentué encore à *Più andante*. Une coda de cinq mesures au piano permet, comme élément contrastant, de faire prendre un peu de recul vis-à-vis de l'ensemble du mouvement et de la pièce. Elle vient, comme un écho ou une ombre sonore, conclure la pièce dans une atmosphère enfin calme et reposée.

1^{ère} Grande partie

Voici les trois principaux éléments de la première grande partie de ce mouvement :

- Descente d'accords en quarte, **acc. 4tes** (fig. 14)
- Mélodie, **mél.** qui vient s'ajouter pour les entrées subséquentes de cette descente d'accords (fig. 15)
- Accompagnement par accords parfaits mineurs parallèles en position fondamentale, **acc. parf. min.** (fig. 16)

Figure 14. **Acc. 4tes**, mes. 1 à 5, violon, alto et violoncelle

Intenso ♩ = 52

VI. *f* *p*

Alt. *f* *p*

Vcl. *f* *p*

Figure 15. **Mél.**, mes. 6 à 9, flûte

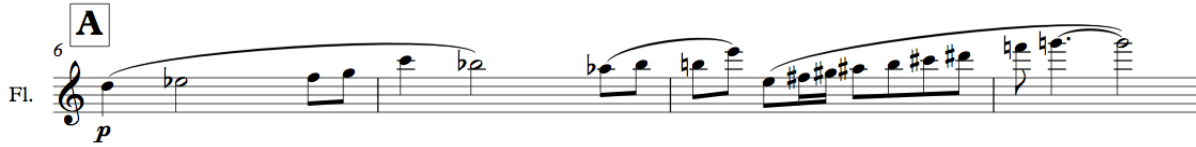


Figure 16. **Acc. parf. min.**, mes. 6 à 9, piano



Pour la composition de cette première partie du 3^e mouvement, tout a commencé avec la descente de quartes et les harmonies que je pouvais y ajouter. Le premier défi résidait en ce que c'était la toute première fois que j'employais une suite d'accords en quartes, dont l'effet est riche, mais assez déstabilisateur de par les couleurs nouvelles et les enchainements différents que je pouvais en tirer. Mais le défi le plus grand a été de trouver une mélodie qui permettait de donner une direction au tout. Et comme mon but est de toujours trouver une simplicité combinée à la plus grande richesse possible, il fallait que ces notes mélodiques émergent naturellement de ce contexte très chargé. Autrement dit, il me fallait trouver une mélodie facilement chantable accompagnée et rehaussée par tous ces frottements et dissonances établis auparavant.

Pour cela, seul le jugement de la couleur sonore compte. Au moment même du travail compositionnel, toute autre considération à propos de l'analyse des modes employés et autres références aux modes de Messiaen, ou bien des principes classiques ou modernes de l'harmonie, est écartée par instinct. Plus rien ne compte que la couleur. Et paradoxalement, plus mon métier de compositeur se développe, plus je crois à l'instinct.

Le tableau III ci-dessous résume les différentes entrées de ces trois éléments :

Tableau III. Éléments clés du 3^e mouvement du *Sextuor*

Parties Instruments	Intro	A	B	C	D	E
Flûte		mél.	acc. 4tes	ext. mél.		mél.
Clarinette		mél.	acc. 4tes	ext. mél.		mél.
Violon	acc. 4tes		mél.		mél.	mél.
Alto	acc. 4tes		mél.		acc. parf. min.	acc. 4tes
Violoncelle	acc. 4tes		mél.		acc. parf. min.	acc. 4tes
Piano main droite		acc. 4tes	(acc. 4tes)	(acc. 4tes)		acc. 4tes
Piano main gauche		acc. parf. min.	acc. parf. min.	acc. parf. min.		acc. parf. min.

On peut distinguer trois phases à cette première partie de mouvement :

- L'exposition : Intro jusqu'à C (mes. 1 à 13)
- Le développement : C (mes. 14 à 21)
- La réexposition : D et E (mes. 22 à 29)

L'exposition est une suite de trois entrées d'accords de quartes et comme je disposais de trois instruments à cordes, j'ai naturellement pensé à eux pour la première entrée. Mais il fallait

changer de couleur pour maintenir l'intérêt, c'est pourquoi ils sont joués par la main droite du piano à A pour la deuxième et aux bois à B pour la troisième. Même s'ils ne sont que deux, les bois ont pu facilement recréer l'effet de ces accords de quartes entendus déjà deux fois juste avant. De la même manière, la mélodie passe aux cordes à B, doublée deux fois à l'octave pour lui donner plus de corps et bien montrer qu'il s'agit de la mélodie principale.

Pour le développement, avec le piano main gauche qui garde les accords en tierces pour une certaine continuité, la métrique est irrégulière (deux mesures en 2/4, mes. 14 et 16), les éléments mélodiques aux bois sont un écho de la mélodie principale et la main droite du piano ponctue les interventions des bois par quelques descentes pour établir un dialogue qui nous amène à la réexposition.

Cette réexposition commence en *Si* mineur parce que la mélodie à la flûte, à C, finit par *Do#* et qu'il fallait reprendre la mélodie principale à D avec cette note pour assurer une continuité aussi lisse que possible, étant donné que c'est la mélodie ici qui guide l'auditeur. De plus, les cordes ont été absentes pendant tout le développement pour qu'elles aient une entrée remarquée à D, entrée pour laquelle j'ai gardé les éléments les plus significatifs, c'est-à-dire la mélodie et les harmonies en tierces, pour un dépouillement le plus grand possible. Pour terminer, à E, c'est un sommet en tutti plus fourni qu'à B afin d'avoir fait le tour de ces dits éléments.

Cette forme ternaire peut évoquer la forme sonate par ses deux thèmes et ses modulations à ceci près que les deux thèmes, celui constitué par les quartes et la mélodie, sont simultanés.

2^e Grande partie

La deuxième grande partie de ce troisième mouvement est un vaste crescendo suivi d'une coda. L'introduction, jouée par les bois et le piano, donne un tout autre ton au mouvement et est contrastante, si on la compare à celle du début : le caractère est *Più andante*, les rythmes sont réguliers, les harmonies et intervalles sont plus simples (en tierces et non en quartes) et pas un des instruments à cordes ne joue ici. Il fallait reprendre différemment et plus

doucement afin de se rendre encore plus loin cette fois-ci. Le caractère de ce *Crescendo* est préservé par les motifs des bois (fig. 17), et ce, jusqu'à sa fin (mes. 50) :

Figure 17. Motif des bois, mes. 30 à 33, flûte et clarinette

30 **Più andante** ♩ = 60

Fl. *pp sempre legato*

Cl. *pp sempre legato*

On peut ajouter que le piano garde les accords ouverts arpégés, mais ici en rondes, ce qui a pour effet de ralentir le tout malgré le *Più andante*.

Après les quatre mesures qui constituent cette introduction, les cordes à l'unisson vont être le moteur de ce *Crescendo* qui va s'étendre sur 17 mesures. Les huit premières sont deux entrées de quatre mesures, chacune ayant un trait mélodique dont voici la première entrée (fig. 18) :

Figure 18. Trait mélodique, mes. 34 à 37, violon

34

VI. *pp sempre legato*

Tout comme pour la première, la deuxième entrée garde les harmonies qui sont aussi celles de l'introduction, soit une alternance de deux accords : *Ré majeur* et *Mi majeur* pour le piano alors que les bois alternent l'accord de *Ré mineur* et le mode : *Mi, Fa, Sol, La♭, Si, Do♯, Ré*. Notons que ces harmonies, en alternant constamment, finissent par se fondre dans notre perception, comme si l'image harmonique du premier accord persistait au deuxième pour en fait se superposer. Ce procédé, nouveau pour moi, m'a permis de voir qu'il y a beaucoup à explorer et que mes processus de composition peuvent se réinventer à chaque pièce.

Les interventions de la main droite du piano (mes. 17 et 41) ont deux utilités : servir de transition entre les différentes entrées des cordes et rappeler les commentaires que le piano faisait dans la première grande partie à C mes. 15 et 18. C'est donc le piano qui permettra de garder un lien, plutôt subtil, entre les deux grandes parties de ce mouvement.

À la montée finale, en *Fa* mineur, le changement d'harmonie indique un tournant étant donné qu'il nous sort de 12 mesures aux harmonies identiques. Tous les procédés trouvés pouvant aider à renforcer l'effet dramatique du *Crescendo* ont été utilisés ici : tandis que la mélodie des cordes monte, l'harmonie descend chromatiquement de *Fa* mineur à *Ré* mineur. Une mesure sur deux à la main gauche du piano est en blanches. La main droite du piano, quant à elle, double les bois alors que les cordes passent aux notes longues (fig. 19) :

Figure 19. Montée finale des cordes, mes. 42 à 50, violon



Un mot à propos du piano dans une formation comme ce *Sextuor*. Il est trop présent au point de vue du timbre percussif, de la polyphonie et du volume sonore pour n'être pas considéré comme omniprésent dans une formation comme celle-là. Mais trop de piano déséquilibre le tout, alors que trop peu fait de chacune de ses interventions un contraste délicat à exploiter. Il a donc fallu l'utiliser avec parcimonie tout en assumant sa force et sa présence naturelles. Ainsi, pour terminer ce mouvement, une coda au piano solo m'a semblé aller de soi (fig. 20) :

Figure 20. Coda, mes. 51 à 55 (fin), piano



D'une part, le piano est le seul qui puisse résumer les éléments essentiels de cette partie de mouvement : harmonies, dynamiques, résonance ou cohésion (un-e seul-e instrumentiste) dans le *Ritenu*. Et finalement, si les bois et les cordes ont tous eu leurs moments dans ce *Sextuor*, notamment lors des différents débuts, c'est le moment pour le piano d'être enfin soliste.

Conclusion de l'analyse du *Sextuor*

Les enseignements tirés de cette composition sont multiples. Tout d'abord, une force de travail que je ne me connaissais pas étant donné le peu de temps à y consacrer, la découverte de la puissance d'évocation de cette formation instrumentale et finalement, le travail avec les musiciens. En effet, étant donné qu'il faut laisser la pièce entre leurs mains, il faut d'une part apprendre à faire son deuil d'une interprétation idéale et d'autre part travailler pour qu'il n'y ait plus d'interventions techniques, voire musicales à faire auprès d'eux, autrement dit, pour que toutes les intentions et indications soient parfaitement claires.

Pour terminer, puisque j'ai toujours été porté à aller le plus loin possible tout en limitant mes moyens (avec des règles du jeu simples et strictes), ce *Sextuor* aura été pour moi l'occasion de tester ce que je pouvais faire avec cette formation instrumentale simple, car, comme l'écrit Stravinsky :

La nécessité d'une contrainte, d'une *tenue* délibérément acceptée prend sa source dans les profondeurs de notre nature même et se rapporte non seulement aux choses d'art, mais à toutes les manifestations conscientes de l'activité humaine. C'est le besoin d'un ordre sans lequel rien ne se fait et avec la disparition duquel tout se désagrège.⁸

Pour conclure, le *Sextuor* m'aura fait prendre conscience des possibilités infinies d'une formation de musique de chambre dont l'exploration s'est poursuivie pour l'*Octuor*.

⁸ Stravinsky, p. 160.

Chapitre II : *Octuor*

Perspectives générales

Place de *l'Octuor* dans l'ensemble du corpus, particularités

Pour le concours de composition auquel j'ai participé⁹ avec *l'Octuor*, il fallait faire un choix d'instruments parmi ceux du quatuor à cordes et parmi six bois (quatre interprètes). Le choix a été immédiat : écrire pour octuor et non pour trio, quatuor ou autres, c'est-à-dire plus le nombre d'instruments était élevé, plus l'ensemble pouvait sonner comme un orchestre. L'objectif a finalement été de composer une petite symphonie de chambre. Une deuxième raison à ce choix est que j'ai profité de la possibilité d'apprendre sur le plus grand nombre d'instruments possible, individuellement et en interaction.

Cette pièce est la seule des cinq qui n'a pas de piano. Cette situation a tout d'abord généré une certaine insécurité qui m'a fait prendre conscience de deux choses : l'attachement que j'ai pour mon instrument et le plaisir inattendu d'en avoir été « délivré ». Écrire pour son instrument est très sécurisant : on parle la langue de l'instrumentiste qui jouera la partie en question. Mais n'écrire que pour cordes et vents libère d'une habitude, donc me prive d'automatismes et me fait penser les lignes, les accords et les rythmes différemment, ce qui constitue un enrichissement en soi.

Processus de composition

Éléments déclencheurs

Des mélodies issues d'improvisations sont à l'origine de la première partie. Il a été saisissant de voir se développer par la suite tous les éléments connexes (harmonies, contre-chants, accompagnements, etc.) qui en étaient issus. C'est un peu comme si l'on avait l'intuition que

⁹ Concours de composition de l'Ensemble Prisme, Gatineau, 2018-2019.

la mélodie en question contenait potentiellement tous ces éléments à sa seule écoute, de par l'énergie qu'elle dégage et l'impression qu'elle exerce sur l'auditeur.

Pour la deuxième partie, l'élément déclencheur a été une suite de traits en quarts et non plus en tierces comme l'ont été ceux de la fin du *Sextuor*, comme s'il s'agissait de complexifier un peu plus le langage. Quant à E, les accords ascendants et la basse descendante ont été à l'origine des mélodies et de la forme de la dernière partie.

Forme déterminée/reconnue

Ravel, qui est cité par le chef Esa-Pekka Salonen à propos de la forme, affirmait que « une forme musicale est convaincante quand l'intérêt de l'auditeur est maintenu sans aucun relâchement ».¹⁰

C'est de cette façon que la composition de *l'Octuor* s'est réalisée : en faisant découler chaque idée musicale de la précédente, tout en prenant soin d'enrichir le discours sans pour autant l'alourdir et ainsi garder l'intérêt intact chez l'auditeur. Cette façon de faire est une expérience nouvelle et m'a fait entrevoir que, peut-être, chaque pièce a son mode de composition, ce qui s'est confirmé par la suite.

Orchestration

Un quatuor à cordes et un quatuor de bois ont une variété suffisante de timbres, une grande agilité, une large tessiture et assez de volume sonore pour aborder tous les caractères et toutes les couleurs possibles, même si en théorie et en pratique il faudrait plus de cordes pour équilibrer le tout sur le plan du volume sonore. De plus, ils sont l'essentiel de ce dont l'orchestre symphonique dispose (mis à part les cuivres et les percussions). Un des défis essentiels était de trouver une vraie place pour les bois en laissant les cordes jouer le rôle

¹⁰ Vincent Meyer. *Esa-Pekka Salonen compares Debussy and Ravel*. Philharmonia Orchestra, [<https://www.youtube.com/watch?v=gat9bqSzRpQ>] (« A good form in music is something that keeps the interest of the listeners going without ever letting it go. » 2014, 4 min 26.

qu'elles ont habituellement dans l'orchestre symphonique, aux niveaux des arrière-plans, des *Tutti* et des solos.

Une des influences majeures dans ce genre de formation instrumentale est Ravel avec *Introduction et allegro*¹¹ ainsi que *3 Poèmes de Mallarmé*¹² dans lesquels, avec peu d'instruments, il parvient à renouveler constamment la couleur, la fraîcheur des timbres, etc. J'ai découvert par la suite le *Sextuor*¹³ de Guillaume Connesson qui, avec une formation de type *Pierrot Lunaire* un peu remaniée (contrebasse et hautbois), trouve des couleurs nouvelles.

Transition

Faite avec métier, audace et élégance, la transition permet de prendre l'auditeur par la main en passant d'un chapitre à un autre sans interrompre le discours ni briser l'élan de la pièce. C'est ainsi que procèdent Fauré (retour au thème de la *Pavane*, op. 50¹⁴) de même que Ravel (*Tombeau de Couperin* (1917), pour piano solo) où le premier thème se superpose aux accords du développement (main gauche) pour mener à la réexposition, comme le montre la figure 21. Ces transitions particulièrement réussies constituent des modèles, notamment pour les deux transitions dont il sera question dans cette analyse de l'*Octuor*.

Figure 21. Transition du *Menuet du Tombeau de Couperin* de Ravel, mes. 73 à 78



¹¹ Maurice Ravel, *Introduction et allegro*, 1911, pour flûte, clarinette, harpe et quatuor à cordes.

¹² Maurice Ravel, *3 Poèmes de Mallarmé*, 1913, pour chant, 2 flûtes, 2 clarinettes, quatuor à cordes et piano.

¹³ Guillaume Connesson, *Sextuor*, 2010, pour clarinette, hautbois, violon, alto, contrebasse et piano.

¹⁴ Gabriel Fauré, *Pavane*, op. 50, 1887, pour chœur et orchestre, mes. 59 à 68.

Analyse de l'*Octuor*

Forme

L'*Octuor* est une pièce d'un seul mouvement faite de trois parties (avec une coda en deux volets à la fin du troisième) et deux transitions :

- 1^{ère} partie, *Andante con spirito* (début à mes. 61)
- Transition 1 (mes. 62 à 76)
- 2^e partie, *Tristamente* (mes. 77 à 137)
- Transition 2 (mes. 138 à 157)
- 3^e partie, *Come uno scherzo* (mes. 158 à 204) et Coda en deux volets (mes. 205 à 226)

1^{ère} partie, *Andante con spirito*

Le thème Th1 (fig. 22) est le moteur de toute la première partie de cette partie :

Figure 22. Th1, mes. 4 à 22, cor anglais (sons réels)

The musical score for the English Horn part, measures 4 to 22, is presented in two staves. The first staff begins with a box labeled 'A' above the first measure. The music is in 5/4 time and features a melodic theme with various intervals and dynamics. The first staff includes a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The second staff starts at measure 19 and continues the melodic theme.

Pour commencer la pièce, il fallait introduire les éléments de la mélodie principale par petits extraits répartis entre les différents instruments afin de susciter la curiosité de l'auditeur. Ce procédé qui consiste à le laisser dans l'incertitude à ce point a en fait été un hasard pour moi qui ai démarré la composition de cette pièce avec uniquement la sonorité des instruments en

tête sans avoir ni caractère précis, ni motif ou mélodie, ni même d'enchaînement d'accords au préalable, éléments qui avaient été les moteurs des improvisations de compositions antérieures. L'auditeur trouve le chemin de la pièce comme j'ai dû le trouver au fur et à mesure de la composition. Pour reprendre la phrase célèbre du peintre Pierre Soulages : « c'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche ».

À la lettre A, la mélodie en *Tutti* est le véritable début de la pièce. L'harmonie qui la soutient est simple et diffère de la première entrée pour lui donner un autre éclairage, dans le but de renouveler par petites touches des éléments du second plan, comme peut l'être l'harmonie.

Les mes. 8, 17, 24 et 25 constituent de petites parenthèses qui ponctuent le discours principal, et ce d'une façon qui pourrait paraître aléatoire. En fait, ces commentaires sont essentiels pour que ledit discours ne s'essouffle pas trop vite. Ce sont par ailleurs d'autres éléments à ajouter à la justification du caractère musical. Ils donnent en outre un relief, une respiration et contribuent à laisser entendre à l'auditeur que rien n'est installé et que la musique peut prendre un tournant inattendu à tout moment.

Ainsi, arrivé à B, *Con avidità*, grâce à la dernière de ces parenthèses (en deux mesures, cette fois), les cordes prennent des éléments du Th1 pour énoncer ce qui semble être une mélodie, mais qui deviendra un accompagnement en contrepoint, Acc.1 (fig. 23), en annonçant le solo de clarinette suivant :

Figure 23. Acc. 1, mes. 26 à 33, violon 1

The musical score for Violin 1, measures 26 to 33, is presented in two staves. The first staff, labeled 'VI. 1', begins at measure 26 with a piano (*p*) dynamic. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including rests. The second staff, also labeled 'VI. 1', begins at measure 30 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. This staff features a more active melodic line with slurs and accents, continuing the musical development. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

L'accompagnement, comme pour Th1, est en notes longues à ceci près que les harmonies vont en descendant chromatiquement cette fois-ci. Il s'agit en fait du même motif mélodique énoncé quatre fois en tout, de manière à être de plus en plus dramatique et laisser toute la place au solo S, (fig. 24) :

Figure 24. S, mes. 34 à 41, clarinette (sons réels)

The image shows a musical score for Clarinet (Cl.) in two staves. The first staff begins at measure 34 with a piano (*p*) dynamic. The second staff begins at measure 38 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, which then increases to a forte (*f*) dynamic. The music consists of a long, continuous melodic line with various intervals and a final note in measure 41.

C'est à ce moment que l'on perçoit le sens de tout ce qui a été présenté depuis le début, car ce ne sont ni Th1, ni Acc 1 qui justifient de façon satisfaisante les trente-trois premières mesures. Rien ne remplace selon moi une mélodie (j'entends par là une mélodie chantable) qui relie et confirme toutes les impressions, même subtiles, perçues juste avant. Et de fait, vient un *Tutti* qui reprend le solo, cette fois au piccolo, hautbois et basson, pour que ce soit tous les autres bois qui reprennent en chœur le solo en question. Notons que la flûte et le cor anglais ont été remplacés à B par le piccolo et le hautbois pour rafraîchir la gamme de couleurs disponibles, car j'ai cherché à utiliser au maximum les ressources instrumentales qui m'étaient proposées à la lecture des règlements du concours pour lequel je composais *l'Octuor*.

Depuis le début de cette partie, ce n'est donc qu'un grand crescendo qui culmine aux mes. 50 à 57. Ce sommet est la suite finale de la mélodie des bois qui poursuivent cette fois par motifs descendants pour montrer de façon simple, même si le contour mélodique ici est haché et en contretemps de noires, que l'on parvient à la fin d'un épisode important.

C'est à partir de la mes. 57 que l'on voit que la descente s'achève grâce à l'harmonie nouvelle (*La#min*) sur plusieurs mesures et parce que l'on répète à l'octave inférieure le trait des violons

du début du sommet (mes. 50 à 53). Les cinq dernières mesures (mes. 57 à 61) font office de prolongation. Le défi ici est d'estimer exactement, mais sans que l'auditeur ne sente le moindre calcul, combien de mesures et même de temps il faut faire durer cette prolongation pour qu'il soit tout naturel d'arriver à la transition sans qu'il ait l'impression d'avoir été volé de la moindre parcelle du sommet et de son contre coup.

Transition 1

Étant donné qu'il s'agit d'une pièce musicale d'un seul tenant, il a fallu ici porter une attention particulière aux deux transitions qui scellent les trois parties. Ainsi, cette première transition doit nous faire passer de *Andante con spirito* et *Con avidità* à *Tristamente*. Elle s'articule en trois étapes comme le montre la figure 25, qui présente l'intégralité de cette première transition :

Figure 25. 1^{ère} grande transition, mes. 62 à 76, Tutti

The musical score for Figure 25 consists of eight staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bn.). The bottom four staves are for strings: Violin 1 (Vi. 1), Violin 2 (Vi. 2), Alto (Alt.), and Viola (Vlc.).

- Woodwinds (Fl., Htb., Cl., Bn.):** Play a melodic line starting at measure 62. Dynamics are marked *p* (piano) at the beginning, *mf* (mezzo-forte) in the middle, and *p* again towards the end of the transition.
- Violins (Vi. 1, Vi. 2):** Play a sustained accompaniment. Dynamics are marked *pp* (pianissimo) and *p*. A section starting at measure 70 is marked *con sordino* (with mutes).
- Alto (Alt.):** Plays a sustained accompaniment with dynamics *p* and *pp*. A section starting at measure 70 is marked *con sordino*.
- Viola (Vlc.):** Plays a sustained accompaniment with dynamics *p* and *pp*. A section starting at measure 70 is marked *con sordino*.

Tout d'abord, il faut que le caractère que l'on quitte résonne, perdure et se perde comme un écho, pour ensuite se trouver dans un espace neutre qui sert de pivot où les éléments précédents se mélangent aux éléments nouveaux pour donner des signes de plus en plus clairs du caractère à venir. Il y a donc simultanément d'éléments passés et futurs (mes. 68 et 69).

Ainsi, tout en prolongeant les notes longues des cordes (dont un *Mi* aigu en harmonique au violon 1, sonorité inédite ici qui marque un changement subtil), les bois par groupe de trois jouent les quatre premières notes de Th1 à partir de la mes. 64. Leurs entrées sont décalées tout comme les modes utilisés, ce qui a pour effet de laisser une impression très vague quant à la direction que prend la pièce. Mais après les soixante et une premières mesures, où la direction est claire et qui terminent par un grand crescendo, c'est une façon de respirer, d'alléger le discours et de laisser le tout reposer un peu, moyen simple et efficace de repartir vers d'autres horizons.

Nous avons ici un pivot (mes. 68 et 69). Les éléments mélodiques du premier mouvement prennent ici le nouveau caractère en étant en noires sur les temps et liées. Les changements se font donc simultanément. Et ce sont les bois seuls, tout comme au début du 2^e mouvement, donc une façon de plus d'annoncer ce qui s'en vient. C'est a posteriori qu'on verra démarrer ce nouveau mouvement de façon naturelle sans nécessairement comprendre pourquoi. Il y a d'ailleurs confirmation du nouveau caractère dans les deux mesures qui suivent (mes. 70 et 71) où les cordes (momentanément avec la sourdine) s'ajoutent aux bois pour finalement ne plus jouer que des rondes. Ces notes longues permettent en outre un changement de tempo tout en douceur étant donné que la pulsation initiale se perd à allonger les notes à ce point aux mes. 72 à 76.

2^e partie, *Tristamente*

Pour ce solo de cor anglais (fig. 26), j'ai voulu explorer le suraigu pour aller chercher ce timbre particulier qui fonctionne avec le caractère *Tristamente*. Cette 2^e partie, où la noire est à 92, commence tout doucement et, pour ce faire, ce sont la flûte et la clarinette qui, par des trilles

lents en noires, en quarts et en hétérophonie, donnent le ton en une sorte d'ostinato, qui les distinguent donc des tierces du mouvement final du *Sextuor* et représentent une étape de plus dans la recherche de la fluidité de mon langage.

Voici le thème 2, Th2 :

Figure 26. Th2, mes. 89 à 102, cor anglais

Notez qu'en ce qui concerne la mélodie elle-même, Th2 commence par une quarte augmentée; que la première note est la sixte de l'accord et la dernière, la quarte augmentée du même accord de *Mi \flat min*. Le tout crée, avec en plus le rythme le plus souvent irrégulier, une tension qui ira en augmentant à mesure que les violons reprendront cette mélodie.

Les modes utilisés pour Th2 sont multiples. Pour les mes. 89 et 90 ainsi que les mes. 93 et 94, le mode est *Mi \flat dorien*. Les broderies des violons sont un emprunt, à chaque contretemps, au mode 1 de Messiaen, dit octatonique, et permettent ainsi d'obtenir une plus grande tension encore dans le passage. Pour les mes. 91, 92, 95 et 96, le mode 1 de Messiaen est maintenant sur *Mi*, toujours dans l'ordre ton/demi-ton. Le violon II, avec le *La \flat* , estompe l'effet du mode cette fois-ci. Quant aux deuxièmes temps des mes. 92 et 96, il s'agit plus d'un accord que d'un mode, à savoir un accord de *Si \flat mineur* avec une septième majeure, c'est-à-dire une dominante qui n'est dominante que par sa fondamentale, source de tension supplémentaire. Les mes. 87 et 98 exploitent un mode de *La myxolydien* tout comme la mesure suivante un ton plus bas et que la dernière mesure de Th2 commence sur un mode de *Si \flat mineur* mélodique pour terminer

sur un mode de *Ré* dorien, ce qui nous permet de revenir simplement par glissement chromatique à la conclusion de ce thème, mes. 101, pour une brève transition et une seconde version de Th2, en *Sol#* cette fois qui nous mène au sommet.

Parvenus à la mes. 113, nous voici au sommet qui se trouve être au centre exact de l'*Octuor* qui fait 226 mesures. Il me faut faire référence ici à une conférence du pianiste et musicologue Roy Howat¹⁵ qui mettait en évidence les symétries troublantes et autres proportions mathématiques évidentes de certaines pièces de Claude Debussy, ayant écrit un ouvrage de référence sur le sujet¹⁶. Il n'est pas étonnant dans l'œuvre d'un compositeur comme Debussy, qui a révolutionné la forme musicale en tant que telle, de trouver des résonances mathématiques complexes. Ce qui a été une surprise, c'est d'en repérer une dans l'*Octuor*, ce qui tend à démontrer que les symétries et autres correspondances géométriques pourraient être une constante dans toute œuvre artistique. C'est d'autant plus surprenant dans le cadre de la composition de l'*Octuor* que, comme nous l'avons vu, aucun plan ou structure n'a été à l'origine de la pièce.

Ce sommet se compose de quatre parties de quatre mesures chacune et d'une finale de neuf mesures qui clôt le mouvement. Ces parties sont organisées pour exprimer un état, et non plus un processus. Tout le mouvement et même l'œuvre se trouvent à être justifiés par ces 25 mesures, c'est pourquoi nous lui donnerons la place nécessaire dans cette analyse.

Le thème principal de ce sommet (ThSo) est cité trois fois avec, à chaque fois, une intensité supérieure. La figure 27 présente la première d'entre elles :

¹⁵ Conférence intitulée *Architecture et proportions chez Claude Debussy*, Université de Montréal, présentée dans le cadre du cours *Analyse d'œuvres du XXe siècle* donné par Jonathan Goldman le 21 novembre 2018.

¹⁶ Roy Howat. *Debussy in proportion, a musical analysis*. Cambridge, University Press of Cambridge, 1983, 256 p.

Figure 27. ThSo, mes. 113 à 116, violon 1



Au point de vue de la forme, il est capital pour moi de donner un sens à chaque partie, transition, suspension et conclusion. Un de mes plus grands intérêts dans la composition musicale est de tenir l'auditeur par la main, mais d'une façon telle qu'il soit régulièrement étonné des tournures que prend la musique. Bien qu'étant encore au stade de l'exploration de ces principes et travaillant à en devenir maître, je m'aperçois qu'ils sont très forts en moi et dictent systématiquement chacune de mes décisions.

Ainsi, nous voici pour ces quatre mesures avec sept voix distinctes. Notez que les trilles lents de noires aux anches doubles pour la première entrée passent aux basson et alto à la deuxième pour ne plus être qu'à l'alto, et ce, pour permettre aux cor anglais et basson de participer à la culmination finale.

La mes. 129 que j'appelle « de résonance » (la réverbération de l'accord précédent n'ayant pas le temps de disparaître tout à fait en une mesure) a été la solution trouvée pour marquer la fin du sommet tout en gardant son caractère un peu grandiose. Les huit mesures de notes longues qui suivent sont un écho à celles qui amènent à la 2^e partie. Les harmonies sont ici choisies pour laisser en suspens la tension du sommet, surtout le dernier accord qui ne peut pas être conclusif, d'autant plus que la pulsation se perd un peu dans ces rondes liées. Et de la même manière que pour le début de la 2^e partie, les notes longues permettent de dissoudre l'effet de pulsation et de nous mener de façon lisse et naturelle aux nouveaux caractère et tempo de la partie 3, après la deuxième transition.

Transition 2

Si, dans la transition 1, nous avons pu distinguer un pivot de deux mesures entre les deux premiers mouvements, la transition 2 se révèle en revanche beaucoup plus complexe. Elle se

compose de vingt mesures, dure presque une minute et pourrait être prise pour un mouvement court. Pourtant, étant donné la multiplicité des éléments passés et futurs qui sont employés et puisqu'il n'y a aucun matériel nouveau, il s'agit bien d'une transition et non d'une partie à part entière.

L'élément clé ici est le tempo. Jusqu'à présent, les indications métronomiques étaient très claires : la noire à 132 pour la 1^{re} partie et à 92 pour la 2^e. À aucun moment ce tempo n'a été remis en question. Mais ici, nous terminons la 2^e partie avec un *Ritenu* pour la première fois, une notion de tempo un peu aléatoire, pour arriver à *Tempo rubato* avec une noire à 76, pulsation plus incertaine encore. Et si l'on fait un bref survol de la transition (points d'orgue, *Accelerandi*, *Poco più andante*, etc.), on comprend que c'est la pulsation qui va en être le moteur.

Ainsi, à travers toutes ces variations, nous allons trouver des éléments des deux parties précédentes (et non pas seulement de la 2^e) avec, par la suite, des éléments qui annoncent la 3^e partie et d'autres qui seront exploités à la coda, ce qui fait que c'est une transition entre les deux premières parties d'une part et la dernière d'autre part, d'où sa plus grande complexité.

Si l'on examine un peu plus dans le détail les quatre premières mesures, on observe qu'il s'agit d'une évocation de la 1^{re} partie, d'abord en noires au violoncelle puis en croches (avec l'aide de l'alto) pour éviter d'être trop statique (fig. 28). Cet élément sera amplifié par les deux violons deux mesures plus loin :

Figure 28. Évocation de la 1^{ère} partie, mes. 138 à 141, alto et violoncelle

The image shows a musical score for measures 138 to 141, featuring the Alto (Alt.) and Violoncelle (Vlc.) parts. The score is in 4/4 time and marked *Tempo rubato* with a tempo of ♩ = 76. The Alto part is mostly silent, with a few notes in measures 139 and 141. The Violoncelle part starts with a series of eighth notes in measure 138, followed by a half note in measure 139, and then a series of eighth notes in measure 140. The score includes dynamic markings of *p* and *delicatamente*, and a fermata in measure 141. The Alto part has a fermata in measure 139 and a note in measure 141.

Le hautbois rappelle ensuite le début du *Con avidità*, lui aussi de la 1^{re} partie, décalé d'un demi temps pour laisser une ambiguïté rythmique, toujours *Delicatamente* (fig. 29), qui évoque la parenté des caractères avec le *Tristamente* de la 2^e partie :

Figure 29. Rappel du *Con avidità*, mes. 142 à 146, hautbois



S'il n'y a pas de pivot à proprement parler comme pour la transition 1, les éléments importants de la partie finale sont clairement évoqués ici. L'ultime évocation par les flûte et clarinette du début du *Tristamente* nous amène au 3^e mouvement, dont le caractère est *Come uno scherzo*.

3^e partie, *Come uno scherzo*

Cette 3^e partie se compose de trois segments :

- 1^{er} segment : E (mes. 158 à 180)
- 2^e segment : F (mes. 181 à 204)
- Coda, volet 1 : G (mes. 205 à 214)
- Coda, volet 2, *Adagio* (mes. 215 à 226)

1^{er} segment, *Come uno scherzo*

Comme son caractère l'indique, c'est une dernière partie contrastante avec les deux premières de l'*Octuor* que nous voyons à présent. Pour cela, les cordes en *pizzicati* semblaient être le moyen le plus simple et le plus efficace (fig. 30) :

Figure 30. Début de E, mes. 158 à 163, violons 1 et 2, alto et violoncelle

The musical score for Figure 30 shows the beginning of section E, measures 158 to 163. It is for Violin 1, Violin 2, Alto, and Cello. The tempo is marked 'Come uno scherzo' and the dynamics are 'p' (piano). The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with changing time signatures. The melodic line is in the upper staves and the bass line is in the lower staves.

En ce qui concerne la composition elle-même, nous voici en présence d'un exemple représentatif de procédés de composition : des accords qui évoluent par mouvement opposé à d'autres accords ou à une ligne de basse. C'est ce dernier procédé qui est ici employé. Au piano, la main droite montait une gamme par tons en accords majeurs alors que la main gauche descendait la même gamme par tons. L'intérêt d'un tel procédé est d'expérimenter les couleurs et dissonances provoquées. Seule l'oreille détermine ce qui est conservé pour de futurs développements. Dans le cas présent, ce sont les sonorités provoquées par les accords majeurs dont les notes n'appartiennent plus à la gamme par tons utilisée à la base qui ont été retenues. Par la suite, il reste à exploiter le potentiel de la formule en prenant soin de ne pas la pousser au point de saturation. Nous aurons l'occasion de voir un autre exemple lors de l'analyse de la cinquième *Miniature* intitulée *Aurore hallucinée*.

Pour revenir à l'orchestration, la sonorité des cordes en *pizzicati* n'est pas le seul élément contrastant. Le jeu rythmique qui consiste à décaler les accents aux violoncelles et ceux des autres cordes dans des métriques changeantes permet aussi de rentrer dans une autre dynamique, un autre caractère mais en commençant par suggérer, un peu comme au début de la pièce où il n'y avait que des éléments épars de la mélodie principale, entendue intégralement par la suite.

C'est donc après les quatre mesures d'interlude (164 à 167) que démarre véritablement cette dernière partie. La mélodie est aux flûte et clarinette parce que ces deux instruments se

complètent parfaitement à l'octave au niveau de la virtuosité du jeu et de la parenté des timbres (on parle ici de leur rondeur et de leur dynamique naturelle). C'est pourquoi le contre-chant a été confié au hautbois qui se démarque naturellement des deux autres (fig. 31) :

Figure 31. Mélodie des bois, contre-chant, mes. 176 à 179, flûte, hautbois et clarinette

Pour conclure, notons que le contre-chant du hautbois est en contretemps exact avec les flûte et clarinette, tout comme le sont les violons et alto vis-à-vis du violoncelle afin de garder une cohérence stylistique, ce qui permet un plus grand contraste avec le 2^e segment *Faceto*.

2^e segment, *Faceto*

Petite transition discrète, le trait d'arpège descendant de la flûte permet d'arriver simplement au *Faceto* qui, rompant avec le *Come uno scherzo* par le caractère, nous place dans une zone indéfinie (fig. 32).

Il s'agit en fait d'un développement de quelques éléments précédents qui mettent l'auditeur dans un état de veille, d'attente. C'est pour cette raison que les métriques varient, que les extraits sont courts et la direction volontairement hésitante. De plus, alterner les nuances *f* et *p* permet d'installer un dialogue question-réponse qui nous sort du mode « énonciation » du solo précédent.

Figure 32. Début de *Faceto*, mes. 181 à 185, flûte, hautbois, clarinette et basson

The musical score for measures 181-185 of 'Faceto' features four woodwind parts: Flute (Fl.), Oboe (Htb.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bn.). The music begins with a box 'F' and the measure number '181 Faceto'. The Flute part starts with a forte (*f*) dynamic, followed by piano (*p*). The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts also start with forte (*f*) dynamics, with the Bassoon part including a piano (*p*) dynamic in the final measure. The score includes various articulation marks such as accents and slurs.

Aux quatre dernières mesures de cet interlude-développement, les cordes reprennent les *pizzicati* du début du mouvement pour à la fois évoquer un élément connu et préparer la Coda à G qui, elle, commence uniquement avec les cordes en *pizzicato*.

Coda, 1^{er} volet : G

Ce 1^{er} volet de la coda est une sorte d'extension du motif des mesures 151 (avec la levée) et 152 (fig. 33) :

Figure 33. Début coda, volet 1, mes. 205 à 207, quatuor à cordes

The musical score for measures 205-207 of the Coda (volet 1) features a string quartet: Violin 1 (Vi. 1), Violin 2 (Vi. 2), Viola (Alt.), and Violoncelle (Vlc.). The score begins with a box 'G' and the measure number '205 pizz.'. All parts start with a pianissimo (*pp*) dynamic. The Violin 1, Violin 2, and Viola parts have a fortissimo (*sfz*) dynamic marking in the final measure. The Violoncelle part also has a fortissimo (*sfz*) dynamic marking in the final measure. The score includes various articulation marks such as accents and slurs.

Le défi était de trouver une première partie de Coda qui résume le caractère de l'*Octuor* en y apportant une touche dramatique. De plus, les deux répétitions de ces trois mesures donnent

l'indice que, si nous sommes arrivés au sommet, il y a plus encore à attendre. Et arrivé à la mes. 214, tout est mis en place pour atteindre le véritable sommet, à l'*Adagio*.

Coda, 2^e volet : *Adagio*

L'*Adagio* final reprend par ses notes longues l'idée de la fin de la 2^e partie. Ce qui différencie ces deux épisodes finaux est qu'ici les harmonies finissent par être conclusives. Le *p sub.* de la mes. 219 est le dernier sursaut dramatique qui permet de maintenir la tension que provoquent ces accords. Un *diminuendo* aurait été beaucoup moins efficace ici selon moi. Ces dernières mesures permettent d'avoir une véritable conclusion sans nouveaux éléments et sans développement, qu'ils soient attendus ou inattendus. Les trois mesures finales sont bien sûr un clin d'œil au tout début de la pièce et, en plus de boucler la boucle, ils allègent un peu le caractère sérieux des accords de l'*Adagio*.

Conclusion de l'analyse de l'*Octuor*

La composition de l'*Octuor* m'a permis d'explorer les ressources d'une formation instrumentale nouvelle, sans piano, qui a la configuration d'un orchestre réduit à son minimum, ce qui m'a donné l'occasion de développer de nouveaux moyens d'expression, d'explorer les transitions et de travailler la forme au fur et à mesure que les idées se présentaient.

Cette petite symphonie de chambre m'a surtout montré qu'il est possible de renouveler les moyens harmoniques et les développements de motifs/thèmes à force de chercher de nouvelles solutions, ce dont je n'étais pas sûr après la composition du *Sextuor*, qui était alors ma pièce la plus ambitieuse.

Chapitre III : *Mouvement pour 2 pianos et percussions*

Perspectives générales

Place de *Mouvement* dans le corpus, particularités

Mouvement est la seule pièce du corpus qui ait été composée exclusivement pour instruments à percussion et aussi la seule qui soit destinée à la scène pour la danse, toutes les autres étant conçues pour le concert. Les percussions sont un monde en soi que je commence à découvrir. Si, à l'orchestre, elles mettent en relief les rythmes, les cadences, les effets et d'autres ponctuations du discours musical, les percussions en soliste révèlent leur potentiel, que j'ai commencé à explorer dans *Mouvement*. Et contrairement à la grande *Sonate pour 2 pianos et percussions* de Bartók (1937), *Mouvement* est composé pour accompagner une chorégraphie et n'a besoin que d'un(e) percussionniste.

Processus de composition

C'est en ayant été fortement impressionné par le travail de la danseuse Louise Lecavalier lors du séminaire *Composition pour la danse* donné par Mmes Ana Sokolović et Sarah Bild à l'automne 2017 que j'ai décidé de composer une pièce pour un spectacle de danse. Sans aucune garantie de collaboration, j'ai demandé à Mme Lecavalier si je pouvais lui envoyer une esquisse de ce qui pourrait devenir un spectacle de danse, proposition qu'elle a accueilli avec enthousiasme. Durant ce séminaire, j'ai découvert la musique minimaliste (appelée aussi répétitive) de Steve Reich¹⁷ à travers le travail d'Anne Teresa De Keersmaeker et j'ai pris conscience de la force de la musique minimaliste quand on la met au service d'une chorégraphie. Après avoir assisté au spectacle *Mille batailles* de Louise Lecavalier, j'ai imaginé ce que pourrait être l'instrumentation pour une telle création. J'ai vu alors un piano de chaque

¹⁷ Thierry de May. *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, chorégraphie de Anne Teresa De Keersmaeker. Sophimage production, 2002, 51 min 40.

côté de la scène et des instruments de percussions au fond. J'ai choisi les instruments de percussions parce qu'ils sont suffisamment sonores pour être employés sans amplification et parce que je pouvais jouer avec la stéréophonie qu'engendre la position des deux pianos sur la scène.

Polyrythmie

Pour *Mouvement*, la polyrythmie est née de la nécessité de varier les rythmes et les motifs. Si Messiaen et Carter, par exemple, ont été très loin dans le travail des rythmes, Messiaen avec les rythmes avec valeurs ajoutées¹⁸ et Carter avec la modulation métrique¹⁹, mon exploration a été plus directe et simple. Il n'a été question que de placer des notes de durées différentes dans le cadre d'une pulsation régulière et d'expérimenter l'effet que provoque les décalages successifs engendrés par ces durées différentes. Nous sommes toujours dans un contexte où il s'agit de partir d'une idée musicale sans planification et de découvrir des voies nouvelles au fur et à mesure de la composition.

Analyse de *Mouvement pour 2 pianos et percussions*

Forme

Mouvement est, comme son nom peut l'indiquer aussi, d'un seul tenant et est un grand crescendo de plus de 4 minutes. Les segments principaux sont :

- Introduction : début à C (mes. 1 à 43)
- 1^{ère} partie : C à D (mes. 44 à 87)
- 2^e partie : E (mes. 88 à 127)
- 3^e partie : F et G (mes. 128 à 159)
- Sommet : H (mes. 160 à 181)
- Coda (mes. 182 à 185)

¹⁸ Olivier Messiaen. *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc, 1944, p. 9 à 12.

¹⁹ Elliott Carter. *La dimension du temps, seize essais sur la musique*, Contrechamps, 1998, p. 143 à 147.

Introduction (jusqu'à C) : présentation du motif élémentaire

À l'origine, cette pièce est faite pour durer une heure. Les 4 min. 40 présentées ici sont un échantillon de la pièce finale. Il me fallait donc penser à deux durées en même temps et faire en sorte que cette version soit concevable à une plus grande échelle.

Bien sûr, cette pièce est à imaginer sur scène avec une chorégraphie. C'est pourquoi il peut y avoir des segments dont la longueur serait inappropriée pour le concert. C'est la chorégraphie ainsi que certains artifices comme les jeux de lumières qui donneront le sens à la musique. Et bien qu'un compositeur comme Steve Reich compose des musiques répétitives de près d'une heure avec, par exemple, *Music for 18 musicians* (1976) dont l'instrumentation est de même type que *Mouvement*, il me semble impensable d'écrire une telle musique pour le concert, attendu qu'il me faut une plus grande variété mélodique et harmonique. C'est donc grâce à la vision de la scène que j'ai pu aborder la musique répétitive.

N'ayant aucune contrainte pour démarrer la composition, je suis parti d'un motif élémentaire à la caisse claire parce que c'est le timbre le plus neutre de tous ces instruments, selon moi, et parce que ce son n'a pas de hauteur définie²⁰. Il a en outre une grande flexibilité ainsi que de vastes possibilités dynamiques. J'imaginai le noir complet pendant cette introduction. La lumière n'apparaîtrait que petit à petit avec l'arrivée des pianos.

L'étape suivante a été de penser à tout ce que pouvait contenir ce motif élémentaire et, pour le piano, il me semblait devoir y ajouter un ingrédient, soit une seconde mineure. Cette escalade est constante durant toute la pièce. Le défi dans ce genre d'exercice de style est d'entretenir l'intérêt tout en répétant encore et encore les mêmes motifs. Ainsi, pour garder ces motifs les plus vivants possible tout en gardant cette simplicité, les accents et les *Crescendo* et *Diminuendo* sont distribués de façon à ce que l'accompagnement musical reste toujours actif (fig. 34). Aux pianos, ici et là, un motif (demi-ton, ton, demi-ton) qui monte et qui descend crée un effet de stéréo entre les deux pianos, effet qui va être exploité par la suite, mais qui offre déjà un aperçu de ce qui peut s'en venir.

²⁰ Même si la connotation militaire de la caisse claire est fréquente dans le répertoire.

Figure 34. Motifs et accents, mes. 30 à 35, caisse claire, piano 1, piano 2

1^{ère} partie : C et D (mes. 44 à 87)

Le mouvement ininterrompu en croches doit cesser un peu avant d'être ressenti comme irritant. Ainsi à C, les basses qui retentissent représentent la première vraie nouveauté, et la quinte qu'elles forment donne un autre éclairage aux trilles qui pourraient aussi s'écrire *Do#*, c'est-à-dire la tierce mineur-majeur d'une triade de *La*.

À D, l'accord du piano agit comme une sorte de cadence et permet de respirer (fig. 35) :

Figure 35. Cadence à D, mes. 60 à 66, caisse claire, marimba, piano 1, piano 2

Pour y arriver à D, notons que la montée des trois instruments à l'unisson pour la première fois avec le crescendo annonce un élément nouveau, une autre étape vers une envolée qu'on devine de plus en plus prévisible.

Les trois mesures de suspension à D et la montée et descente du piano 1 (mes. 75 à 77) redonnent une pertinence aux trilles. Il va maintenant falloir employer d'autres moyens pour permettre à ce mouvement de croches d'être encore parfaitement légitime et de garder toute la fraîcheur de l'élan initial.

2^e partie : E (mes. 88 à 127)

C'est en jouant avec la ligne de basse d'abord (mes. 88 à 105) et avec l'harmonie ensuite que la pièce prend son véritable envol. La figure 36 montre le cheminement de la basse jouée par la main gauche du piano 2 alors que les trilles et motifs des autres instruments restent inchangés (mis à part les mes. 94 et 95 à la main droite du piano 2). Cette ligne de basse prépare le sommet qui s'en vient, sans toutefois en donner déjà les clés. De plus, cela confirme à quel point cette simple ligne, à chacune de ses notes, change l'éclairage général et donne une autre perspective à l'ensemble.

Figure 36. Ligne de basse à E, mes. 88 à 105, main gauche piano 2

The image shows two staves of musical notation in bass clef, representing the left hand of piano 2. The first staff starts at measure 88 with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *p*. The notes are: G2 (half rest), A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. The notes from A2 to E5 are grouped with slurs and ties. A dashed line below the staff is labeled 8^{bb} . The second staff starts at measure 97 with a key signature of one flat (Bb) and a dynamic marking of *(8)*. The notes are: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-28

À propos de l'effet stéréophonique entre les deux pianos, à partir de la mes. 100, ils jouent chacun la basse et les trilles à un intervalle d'une octave l'un de l'autre. Cela crée un effet d'amplification non pas en décalant deux éléments identiques dans le temps mais en les décalant dans les hauteurs. C'est une autre façon de remplir les espaces scénique et sonore.

3^e partie : F et G (mes. 128 à 159)

La 3^e partie commence où la pièce avait démarré, ce qui pourrait ressembler à une réexposition, jusqu'à ce que les pianos fassent sonner leurs accords à la manière de deux cloches qui se répondent à partir de la mes. 131. Ils annoncent qu'il s'agit plutôt d'une transition. Ces neuf mesures ne sont que la première partie d'une série d'événements qui préparent le sommet. À G (fig. 37), le motif au piano de quatre blanches, qui sera repris abondamment et un peu transformé (en croches et un peu plus chromatique), forme un trille en augmentation qui vise à garder une unité de motifs, car en général, si l'exploitation de motifs est d'un emploi courant en musique, pour reprendre les propos de Weid, elle est fondamentale en musique minimaliste : « le minimalisme se caractérise par une extrême simplification des moyens, et la répétition [...] »²¹.

Figure 37. G, mes. 137 à 143, caisse claire, cymbale, piano 1, piano 2

²¹ Weid, p. 387.

Ainsi cette 3^e et dernière étape qui nous mène au sommet commence mes. 144. Les possibilités expressives et techniques du piano commencent à être exploitées pour une plus grande richesse contrapuntique parce que c'est un des moyens les plus puissants dont on dispose pour faire augmenter la densité. Le mot-clé pour le contrepoint étant « richesse », des plans sont donc ajoutés avec des rythmes distincts (fig. 38). Comme l'écrit Alan Belkin en parlant du contrepoint (et de l'orchestration), « composition, by its nature, cannot ignore any of these dimensions of the music »²².

Figure 38. Début 3^e étape vers H, mes. 144 à 147, caisse claire, piano 1, piano 2

The musical score for Figure 38 consists of three staves. The top staff is for Clarinet in C (C. Cl.), the middle for Piano 1 (Pn. 1), and the bottom for Piano 2 (Pn. 2). The music is in 9/8 time. Measure 144 shows the beginning of the section. Pn. 1 has a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Pn. 2 has a simpler pattern of quarter notes. The C. Cl. part is mostly silent until measure 147, where it plays a short melodic phrase. The dynamics are marked 'p' (piano).

Pendant seize mesures, le ton va monter avec des interventions de plus en plus fréquentes des autres instruments, notamment le motif de quatre croches dont nous parlions plus tôt, afin d'aborder H de la façon la plus naturelle et évidente possible. Nous ne voulons pas de contrastes trop grands, ce style de composition requérant justement une continuité simple et lisse. Mais, en pensant à une chorégraphie appliquée à cette pièce, il faut, pour la mémoire de la danseuse, des points de repères. Et de la même façon, même en musique répétitive, il faut conserver un minimum d'éléments nouveaux un peu contrastants pour que l'intérêt soit aussi musical que possible.

²² Alan Belkin. *Music Composition, Craft and Art*. Yale University Press, 2018, p. xvii.

Sommet : H (mes. 160 à 181)

Parvenu au sommet, toutes les ressources des instrumentistes sont exploitées comme le montre la figure 39 :

Figure 39. Haut du sommet, mes. 176 à 181, marimba, piano 1, piano 2

The image shows a musical score for three instruments: Marimba (Mar.), Piano 1 (Pn. 1), and Piano 2 (Pn. 2). The score covers measures 176 to 181. The Marimba part is written in a grand staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a series of chords and single notes, with a dynamic marking of *f* (forte). The Piano 1 part is written in a grand staff with a bass clef and a key signature of two flats. It features a series of chords and single notes, with a dynamic marking of *f*. The Piano 2 part is written in a grand staff with a treble clef and a key signature of two flats. It features a series of chords and single notes, with a dynamic marking of *f*. The score is arranged in three systems, one for each instrument.

C'est dans ce dernier passage que la polyrythmie est la plus flagrante. Le motif en blanches du marimba sur cinq mesures et le 3 pour 2 à chaque piano permettent d'exprimer le caractère jubilatoire du sommet. Le mouvement des notes de basse gardent une base rythmique et donne une assise indispensable pour que la pulsation ne soit pas noyée et perdue, ce qui, selon moi, est important pour soutenir une chorégraphie de manière efficace.

C'est la première fois que j'emploie ce procédé. C'est avec Stravinsky²³ que j'ai été initié à la polyrythmie et l'impression que j'en ai gardée a été très forte. Pour avoir expérimenté la jubilation qu'un tel moyen peut générer, c'est une des voies que je vais explorer dans mes futures compositions.

²³ Notamment dans le *Sacre du printemps*, 1913, *Cortège du sage*, chiffres 67 à 71.

Coda (mes. 182 à 185)

Cette coda n'est en fait destinée qu'à donner une fin à cette pièce, qui représente une esquisse, comme expliqué au début du chapitre. Plutôt que de terminer brusquement au plus fort de la pièce, j'ai préféré apaiser le tout afin de laisser l'impression d'une fin de partie plus convaincante.

Conclusion de l'analyse de *Mouvement pour 2 pianos et percussions*

Composer en pensant à une chorégraphie fut une expérience totalement nouvelle et riche en enseignements. Car après avoir composé par le passé à partir de textes de chansons, de poèmes, de trames visuelles, de simples images mentales ou même sans aucune référence (c'est-à-dire de la musique dite « pure »), il a fallu imaginer une danse sur une scène et laisser les impressions se matérialiser l'une après l'autre dans une musique qui s'est révélée être dans le courant plutôt minimaliste.

Néanmoins, même si cette composition pour deux pianos et percussions reste une ébauche, elle m'aura permis de commencer à explorer l'écriture pour deux pianos, qui s'avère être un monde à part entière. Elle m'aura aussi confirmé qu'écrire pour les instruments de percussions est également une discipline à explorer.

À ce propos et pour conclure, même si des compositeurs comme Varèse avec *Ionisation* (1933), Reich avec *Sextet* (1984) ou Bartók avec la *Sonate*, pour ne prendre que quelques exemples, ont produit de grandes œuvres avec uniquement des instruments de percussions, c'est plutôt pour l'orchestre que je me verrais faire une application plus aboutie de cette vaste famille d'instruments, au sein d'un poème symphonique ou d'un concerto.

Chapitre IV : 5 Miniatures pour orchestre

Remarques générales

Place des 5 Miniatures dans le corpus d'œuvres composées à la maîtrise

Dans le corpus d'œuvres réalisé dans le cadre de ces études de deuxième cycle, ces 5 *Miniatures* sont le seul ensemble de pièces composées expressément pour orchestre symphonique. Elles ont été pour moi l'occasion de tester quelques idées musicales tout en expérimentant ou en vérifiant la pertinence de différentes combinaisons instrumentales à l'orchestre. C'est donc surtout un exercice de style auquel je me suis prêté cette fois-ci, et non une série de pièces qui pourraient prendre place dans un programme de concert. Remarquons que le piano fait ici partie intégrante de l'orchestre comme instrument de percussion.

Étant donné que les mouvements sont courts – soit autour d'une minute chacun –, ce n'est pas dans les développements, la multiplicité des motifs ou autres mélodies et solos qu'on pourrait y trouver un intérêt pédagogique, mais plutôt dans la façon d'orchestrer les quelques idées trouvées pour l'occasion. Certaines d'entre elles m'ont été suggérées par Mme Ana Sokolović, ma directrice de recherche, qui m'avait fortement incité à participer à cette lecture de l'Orchestre de l'Université de Montréal (OUM).

Contexte de composition

En participant à la lecture de l'OUM, le 11 janvier 2019, j'avais enfin l'occasion de composer pour cette formation instrumentale que je place au-dessus de toutes les autres. Ses possibilités expressives sont illimitées, comme le sont les couleurs, les atmosphères et les combinaisons sonores dont on dispose quand il s'agit d'orchestrer. En tant qu'apprenti compositeur, avoir la possibilité d'avoir une telle palette sonore à disposition est en soi un accomplissement. De plus, le fait d'être en contact avec des chefs étudiants permet de créer des amitiés artistiques

qui auront probablement un impact pour le reste de mes activités de compositeur orchestrateur.

L'orchestre symphonique contemporain

Quelle est la place d'un compositeur symphonique aujourd'hui ? Selon le compositeur et chef d'orchestre Gilbert Amy, « [l'orchestre] demeure, malgré les enrichissements inévitables (les percussions, par exemple), plus ou moins verrouillé dans sa composition »²⁴. Cela implique selon lui que le compositeur est prisonnier de la structure rigide de l'orchestre pour pouvoir explorer d'autres combinaisons instrumentales d'envergure. On peut le comprendre aisément, ne serait-ce que pour des considérations économiques. Et si des compositeurs ont trouvé d'autres configurations orchestrales, comme Stockhausen avec *Gruppen*²⁵, Dutilleux avec la 2^e symphonie « *Le Double* »²⁶ ou Guillaume Connesson avec *Pour sortir au jour*²⁷, il n'en reste pas moins que l'orchestre est malgré tout plus ou moins figé dans sa structure.

Pour terminer à propos de l'orchestre contemporain, je suis conscient que toute chose étant portée à changer, le monde symphonique sera inévitablement modifié avec le temps. Il s'agira d'être présent et attentif à ces changements une œuvre symphonique à la fois.

²⁴ Cité par Samuel Adler *et al. Étude de l'orchestration*. 3^e éd., Éditions Henry Lemoine, 2011, p. 925.

²⁵ Pour trois orchestres, 1958.

²⁶ Symphonie pour grand orchestre et orchestre de chambre, 1959.

²⁷ Concerto pour flûte, petit ensemble et orchestre, 2014.

Analyse des 5 Miniatures pour orchestre

1^{ère} Miniature pour orchestre : Un ange passe

Objectif de composition

Cette 1^{ère} *Miniature* est une étude sur le timbre. Il s'agit d'un seul accord : la superposition d'une triade de *Mi^b majeur* sur une triade de *Mi majeur*, le point de bascule d'un accord à l'autre étant le *Do 4*, plus ou moins selon les mesures.

C'est après la composition de cette *Miniature* que j'ai pris connaissance de *Farben*, 3^e mouvement de *Fünf Orchesterstücke*²⁸ d'Arnold Schönberg qui, en faisant subtilement évoluer un accord, trouve des couleurs orchestrales (*Farben* signifie couleurs en allemand) se fondant les unes aux autres dans un langage qu'il appelait alors chromatisme total.

Il y a dix configurations différentes pour l'accord de cette *Miniature*. Chacune est une tentative d'expérimenter une combinaison de timbre particulière, pour elle-même, d'abord, et dans la succession de chacune d'entre elle, ensuite. Nous avons donc :

- 1 – Cordes en *tutti* (mes. 1)
- 2 – Quatuor à cordes (solo) (mes. 2)
- 3 – Percussions 1 (mes. 3)
- 4 – Bois, cuivres et piano (mes. 5)
- 5 – Percussions 2 (mes. 6)
- 6 – Cuivres (mes. 7)
- 7 – *Tutti f* (mes. 7)
- 8 – Transition entre 7 et 9 (mes. 8 à 11)
- 9 – Petit *tutti pp* (mes. 12)
- 10 – Cordes, percussions et bois (mes. 13 et 14)

²⁸ Arnold Schönberg, *Fünf Orchesterstücke*, op. 16 n° 3 (*Farben*), 1909.

Remarques à propos de l'orchestration

1 et 2 – Cordes en *Tutti* et quatuor à cordes en solos. Il est étonnant de constater à quel point le volume de quatre instruments à cordes nuance ***p*** n'est pas si inférieur à celui d'un *tutti* de cordes à la même nuance.

3 – Percussions 1. Je voulais vérifier si les harpe, cymbale, timbale et contrebasse en trémolo pouvaient reproduire la saveur de cet accord. La réponse me semble être oui, mais j'ai surtout compris que la harpe n'avait pas du tout la même consistance que les autres et que la finesse de sa sonorité se prêtait mal aux trémolos dans ce contexte.

Grande pause (mes. 4). Étant sensible aux résonances d'un tel ensemble de timbres, j'ai pu vérifier à quel point une mesure entière de résonance était puissante.

4 – Bois, cuivres et piano. Le fait d'avoir un groupe d'instrumentistes différents à chaque mesure m'a permis d'entendre l'écart entre les volumes sonores, aux mêmes nuances. Ici, les bois et deux cuivres nuance ***p*** ont plus de volume sonore que je ne le pensais et possèdent une richesse de timbre qui, au final, n'a pas d'équivalent. Notons que, pour l'une, j'ai ajouté le piano pour l'attaque, et le tuba et un cor pour donner de l'assise et de la rondeur au tout.

5 – Percussions 2. En prenant un ensemble totalement différent de percussions, je vérifiais à quel point le vibraphone et le piano étaient compatibles et si la grosse caisse pouvait à elle seule assumer les variations de nuances. Les deux points ont été confirmés.

6 – Cuivres. La puissance des cuivres m'a toujours impressionné et je voulais savoir combien, dans un registre à l'ambitus moyen, ils remplissaient l'espace et se suffisaient à eux-mêmes en allant de ***mf*** à ***p***. La réponse est très positive, leur puissance se sent dans les nuances douces et leurs timbres si proches permettent un fondu idéal, tout comme aux cordes.

7 – *Tutti*. Ici, il s'agissait de trouver de bonnes doublures et un bon équilibre. Pour cela, il ne semble pas y avoir de réponse définitive. Le contexte seul permet de le savoir. Dans un caractère *Mystérieux*, cette disposition à cette nuance semble fonctionner.

8 et 9 – Transition entre 7 et 9 et Petit *Tutti pp*. Afin de vérifier combien différentes dispositions peuvent influencer le résultat, je me suis permis d'enfreindre les règles en faisant descendre chaque instrument aigu jusqu'à la note la plus basse qu'il peut atteindre et inversement avec les instruments graves. Seuls les cors et les altos jouent dans leur registre régulier étant donné qu'ils sont naturellement dans le registre médium de l'orchestre. Le résultat est curieux et riche en enseignements : il ne semble pas y avoir de règles définitives en ce qui concerne l'équilibre des timbres. C'est l'une des choses que je voulais vérifier et qu'on ne trouve pas dans les manuels d'orchestration.

10 – Cordes, percussions et bois. La configuration la plus complexe de l'ensemble a été gardée pour la fin. On touche aux harmoniques des cordes pour la première fois avec flûte et clarinette pour le volume de même que quelques percussions, ce qui fonctionne dans l'ensemble et m'a permis de confirmer qu'une simple cymbale en trémolo permet d'unifier beaucoup de timbres très éloignés les uns des autres. Ce serait le moment précis où l'ange passe.

2^e Miniature pour orchestre : Toc-toc

Objectif de composition

Cette *Miniature* est une étude sur les accents. L'objectif principal est d'expérimenter toutes sortes d'accents soit en solos, par familles d'instruments ou en *tutti*, que ce soit pour les combinaisons de timbres ou pour l'étude du volume sonore naturel des instruments impliqués.

Forme

La forme est adaptée à l'objectif. C'est pourquoi il s'agit simplement d'une introduction, de quatre expositions du thème (fig. 40) et d'un petit développement final. Grâce au *crescendo* des trois répétitions, étant donné qu'il s'agit de la même mélodie, nous avons un terrain d'investigation orchestral idéal pour bien comparer les configurations des différentes expositions du thème.

Figure 40. Thème principal, mes. 4 et 5, violoncelles



Orchestration

Les notes accentuées sont prises parmi les plus aiguës et les plus graves pour faciliter la perception des doublures et pour donner de meilleurs points d'accroche aux accents. Les associations de timbres essayées ici permettent d'expérimenter leur homogénéité ou leur hétérogénéité. Ainsi, pour prendre l'exemple de la première exposition, la harpe (fig. 41) n'a malheureusement pas eu l'effet que j'avais escompté en doublant des notes clés des violoncelles. Son timbre est trop fin et l'attaque trop rapide par rapport à ceux des cordes pour que l'alliage des deux sonorités soit harmonieux. Ainsi, ce ne sont pas seulement les timbres eux-mêmes dont il faut tenir compte. Il faut aussi considérer vitesse d'attaque de chacun des instruments.

Figure 41. Notes accentuées, mes. 4 et 5, harpe



En plus de la vitesse de production du son différente d'un instrument à l'autre, j'ai constaté une fois de plus à quel point il est délicat pour un ensemble, quel qu'il soit et a fortiori pour un orchestre, de réaliser des rythmes imbriqués avec autant de contretemps. Ou il faut des assises rythmiques très claires avec des instruments de percussions que l'on ne peut manquer d'entendre, ou encore il faudra trouver des moyens plus subtils quant à l'écriture même des

instruments qui doivent jouer ces contretemps. Cela reste à investiguer pour une prochaine pièce pour orchestre.

Pour renforcer davantage ces accents, les clarinettes jouent d'autres notes qui soulignent en plus certains traits de la mélodie principale (fig. 42). Les clarinettes sont les instruments de la famille des bois qui sont les plus agiles et les plus présentes dans ce registre. Voilà ici une autre façon de colorer et de renforcer le thème principal :

Figure 42. Traits mélodiques renforcés, mes. 6 et 7, clarinettes

Musical score for Clarinets 1 & 2, measures 6 and 7. The score shows a melodic line with accents and dynamics markings like *p* and *ṗ*. It includes first and second endings (1. and a2) and a dynamic marking *ṗ*.

Dès la deuxième exposition du thème, toujours pour accentuer ses temps forts, les cors et la caisse claire à leur tour enrichissent le thème (fig. 43) :

Figure 43. Doubles croches, mes. 6 et 7, 4 cors et caisse claire

Musical score for Horns 1 & 2, Horns 3 & 4, and Cymbals (C.C.), measures 6 and 7. The score shows rhythmic patterns with accents and dynamics markings like *p* and *ṗ*. It includes a dynamic marking *ṗ* and the instruction *avec timbre*.

Ces doubles croches servent à asseoir les temps forts et à donner plus d'impact au *crescendo* orchestral. À propos de la dernière exposition du thème, ce qu'il faut retenir l'expérience est de ne pas donner les mêmes traits rapides pour lesquels l'agilité est indispensable à deux

groupes d'instruments comme les bois et les cuivres, un peu comme les violoncelles et la harpe, précédemment. En effet, les cuivres ne peuvent pas être aussi vifs que le sont les bois. Une deuxième leçon réside dans le fait que les cors bouchés **pp** ne sont pas assez forts pour soutenir la comparaison avec les bois et la harpe comme le montre la mes. 13. En revanche, le piano dans le médium grave mes. 15 et 16 fonctionne bien, le volume et l'attaque de l'instrument se prêtent parfaitement à cette situation. Finalement, les variations de nuances de l'avant-dernière mesure sont efficaces si les cuivres y participent comme c'est le cas ici, car ils ont la capacité de tout entraîner avec eux.

3^e Miniature pour orchestre : *Chat et souris*

Objectif de composition

L'objectif de cette *Miniature* était de travailler sur les doublures. Pour cela, j'ai composé une mélodie non accompagnée, donc jouée à l'unisson par tous les instruments de l'orchestre, en me permettant de faire des doublures sur un ou plusieurs octaves lorsque nécessaire. J'ai trouvé son titre *Chat et souris* après l'avoir composée, en constatant le contraste entre les quatre premières mesures (le chat), d'une part, et la cinquième (la souris), de l'autre (fig. 44) :

Figure 44. Deux premiers thèmes, mes. 1 à 5, clarinette

Taquin ♩ = 63

Clarinettes en sib 1&2

The musical score for Clarinettes en sib 1&2, measures 1 to 5, is shown. It is in 4/4 time with a tempo of Taquin ♩ = 63. The first four measures (labeled '1.') are marked 'p' and the fifth measure (labeled 'a2') is marked 'p' and 'mf'.

Orchestration

Le défi pour cette *Miniature*, comme pour toutes les doublures mélodiques ici, était de trouver l'équilibre adéquat entre le volume, l'intensité du son des instruments et leur maniabilité

naturelle. Autrement dit, il s'agit de trouver comment faire sonner une mélodie qui sera riche et dont la qualité du timbre évoluera selon le caractère de la musique, tout en restant harmonieux, sans se retrouver avec des sons éparpillés qui, malgré tous les efforts des instrumentistes, ne peuvent pas par essence former un groupe homogène.

L'enjeu est important car les doublures sont un des aspects fondamentaux de l'écriture orchestrale. En effet, on ne peut pas se passer de doubler les lignes ne serait-ce que pour trouver des variations de timbres, subtiles ou non, aux différents traits, ce qui en renouvelle l'intérêt, et obtenir le volume général nécessaire aux sommets et aux accents orchestraux.

Ainsi, après l'introduction des deux premiers thèmes et la grande pause (mes. 6) qui sert à laisser résonner le vibraphone, la cymbale et la harpe (cela pourrait être interprété comme étant le moment où la souris, après s'être enfuie, se tient immobile sans respirer pour savoir où est le chat), nous avons les mêmes cinq mesures orchestrées un peu plus dramatiquement. Tous les instruments précédents ont en effet été remplacés par des instruments plus graves afin de préparer la poursuite infernale qui suit. La cinquième mesure, celle du second thème en doubles croches, est répétée par la quasi-totalité de l'orchestre pour aboutir à la poursuite proprement dite (fig. 45) :

Figure 45. Début de la poursuite, mes. 11 à 14, violons 1

The image shows a musical score for Violin I, measures 11 to 14. Measure 11 begins with the instruction 'arco' and a piano 'p' dynamic. The melody is written in a treble clef and consists of eighth and sixteenth notes. Measure 12 continues the melody with a crescendo leading to a forte 'f' dynamic. Measure 13 is a sixteenth-note run. Measure 14 ends with a triplet of sixteenth notes.

Pour ce qui est des cuivres, ici encore il aurait fallu leur donner des notes ponctuelles et non des traits qui rivalisent avec les bois et les cordes. Car même si on peut imaginer pour cette poursuite un joyeux désordre avec des instruments qui ne jouent pas toutes les notes

exactement ensemble, cela aurait été plus efficace si les instruments avaient tous eu la même agilité.

D'une autre manière, mais toujours pour les cuivres, à la mes. 17, les trombones et tuba sont entendus seuls, comme le sont les cors et trompettes par la suite. Alors qu'aux mesures précédentes ils ne pouvaient pas rendre justice aux traits rapides comme les autres, ici ils sont seuls et maîtres. Ils montrent à quel point leur capacité à prendre l'espace est impressionnante. Cette voix tonitruante du chat fonctionne face aux ricanements de la souris par tous les autres groupes d'instruments. Il n'y a que les cordes pour rivaliser (mes. 23 à 26).

La partie finale *Lento, rubato*, pour être la morale de l'histoire, n'a eu plus qu'à combiner les éléments de la souris vainqueur avec des instruments qui l'ont personnifiée avec un tempo très ralenti et des *legato* pour toute articulation.

4^e Miniature pour orchestre : Réflexion

Objectif de composition

L'objectif de *Réflexion* fut de travailler également sur les doublures comme pour la *Miniature* précédente, mais ici la règle était que les doublures devaient se situer au même registre, et ce pour toute la pièce. On comprendra que cela facilite le choix des instruments par rapport à leur tessiture propre, mais si le choix est plus restreint, il n'en est pas moins délicat, parce qu'il nous faut varier systématiquement les timbres et donc les doublures pour renouveler l'élan initial sans le trahir ni le dénaturer. De plus, je me suis donné la liberté de laisser les notes vibrer un peu plus longtemps selon le contexte.

En ce qui concerne la composition proprement dite, ma directrice de recherche m'a suggéré une technique de composition inédite pour moi : l'isorythmie. Ainsi, après les huit premières mesures, j'ai associé une petite mélodie et un rythme dont le nombre de temps était supérieur au nombre de notes. Il y avait une mélodie de douze notes pour un rythme de dix notes.

Orchestration

Deux premières phrases (mes. 1 à 8). Ils forment la première partie du mouvement (fig. 46) :

Figure 46. Deux premières phrases, mes. 1 à 8, bassons

Calmement ♩ = 88

Basson
1 & 2/
Contrebasson

1. *p* a2 *p* *mf* *p*

Avec ce tempo (noire à 88) et le caractère *Calmement*, le défi pour orchestrer avec de telles règles est plus grand encore, étant donné que chaque note va sonner assez longtemps pour être clairement entendue. Par conséquent, chaque maladresse orchestrale est encore plus mise en évidence. C'est la pièce de l'ensemble pour laquelle j'ai tenté d'être le plus créatif en termes de raffinement orchestral. Les touches de *pizzicato*, les coups de cymbale (sur la cloche et sur le bord), les interventions de la harpe sont tous placés stratégiquement pour donner un caractère singulier à cette simple ligne mélodique. Car nous sommes ici dans un dépouillement thématique total, seule l'orchestration peut l'enrichir de façon significative.

Passage en isorythmie (mes. 9 à 18). Ce procédé n'a en fait été suivi qu'en partie. Le but étant de rendre une mélodie aussi peu systématique que possible. J'y suis parvenu pour les hauteurs de notes, mais les rythmes sont restés identiques aux deux mesures, car j'avais besoin d'une certaine régularité rythmique. Voici le passage par les cordes les plus graves (fig. 47) :

Figure 47. Passage en isorythmie, mes. 9 à 18, altos, violoncelles et contrebasses

9 arco *p* *p* *mf* *f* *mf* *mf* *p*

Un peu plus lent

Alto. *p* *p* *mf* *f* *mf* *mf* *p*

Vcl. *mf* *p*

Cb. *mf* *p*

La progression des doublures employées pour ce passage a été dictée par les nuances, l'intensité ainsi que par les registres imposés aux instruments. Commencé nuance ***p*** et dans le registre médium, les altos et clarinettes étaient tout désignés. Le son du marimba, moins intense à cette nuance que le vibraphone permettait de compléter le tout. Mes. 11 et 12, il s'agissait d'intensifier le passage pour aller au sommet. Ainsi, les cors et violons II sont rejoints par les violons I et hautbois. Pour le sommet, tous les instruments étant à l'aise dans ce registre ont participé pour laisser place aux plus graves d'entre eux pour la fin de ce passage. C'est à cette occasion que l'on peut véritablement saisir, selon les registres et les nuances, quels instruments prennent naturellement le dessus, comme nous pouvons le vérifier lorsque les trompettes interviennent mes. 13 et 14, par exemple.

Dernière phrase (mes. 19 à 22). Ces dernières mesures servent de conclusion à la *Miniature*. Il fallait trouver une fin qui soit conclusive et qui reste dans l'esprit et le caractère initial. En effet, si la musique est atonale, les cadences doivent avoir d'autres ressources pour être efficaces que l'harmonie. Pour cela, les notes sont longues et les sonorités, plutôt douces pour être confiées aux flûte, clarinette, cors et vibraphone. Le *Do* des contrebasses est tenu pendant deux mesures, le tempo est *Plus lent encore* et le tout termine en *ritenuto*.

5^e Miniature pour orchestre : Aurore hallucinée

Objectif de composition

Cette *Miniature* est la moins conceptuelle des cinq, en ce sens que les règles sont beaucoup moins nettes; elles laissent plus de liberté. C'est pourquoi c'est la *Miniature* la plus personnelle et celle qui serait la plus susceptible d'être le point de départ d'une future composition plus conséquente pour orchestre.

Pour cette dernière *Miniature*, les frottements harmoniques vont être nombreux et le défi de les orchestrer sera de rendre le tout le plus clair possible.

Orchestration

Introduction (mes. 1). Cet accord aux cordes est volontairement très dissonant et, en émergeant de *ppp* avec une cymbale en trémolo pour aider l'effet du *crescendo*, le climat est donné pour ce caractère *Avec inquiétude* et surtout ce titre : *Aurore hallucinée*.

Première phrase (mes. 2 à 5). Le rythme donné à ces accords a besoin d'une attaque suffisamment sèche pour être précis. Voilà pourquoi les cordes (fig. 48) ont accompagné les bois. La harpe et la main droite du piano donnent l'attaque de la voix supérieure et les harmoniques des violons aident à maintenir le son, tout en aidant au caractère.

Figure 48. Accords de départ, mes. 2 à 5, violons II et altos

Autre parenthèse à propos des procédés employés pour composer. Tout comme nous l'avons vu pour le troisième mouvement de *l'Octuor*, nous nous trouvons ici devant un exemple particulièrement représentatif. Toujours au piano, alors que la main droite joue un accord majeur sur *Ré* et que la gauche joue un accord mineur sur *Sol*, donc étant parfaitement symétriques par rapport à la note *Ré*, le principe était de les faire évoluer en sens contraire chromatiquement et voir jusqu'où cela pouvait mener. Et, par des jeux de rythmes et l'orchestration, exploiter l'idée pour nous amener au sommet de la *Miniature*.

Deuxième phrase (mes. 6 à 9). Pour faire évoluer les accords vers le haut et vers le bas, on garde les cordes, mais dans des dispositions différentes, alors que le reste de l'instrumentation change : les bois vont se tourner vers la mélodie supérieure, étant libérés des accords par les cordes; c'est la même chose pour la basse qui passe des cordes graves avec harpe et piano

pour passer au trombone basse et au tuba, ce qui introduit les cuivres dont nous aurons besoin pour le sommet qui suit.

Sommet (mes. 9 à 11). Ce sommet de trois mesures et une répétition du rythme du début, mis à part la dernière blanche qui remplace les deux noires. La mesure 10 est la plus intense des trois, c'est la crête de ce sommet. La différence la plus notable pour cette mesure réside dans l'ambitus des bois et des cordes. Le volume sonore est plus intense, même si la nuance n'a pas été changée. Dans une telle densité, pour que les voix médiums (anciennement extérieures) puissent être entendues comme essentielles, les confier aux cuivres perçants s'imposait, surtout le trait des trompettes qui est le seul à évoluer dans ces trois mesures.

La différence essentielle entre les mes. 9 et 11 est qu'il y a le piano. Or, ces accords résonnent pour les deux mesures qui suivent. L'expérience ici consistait à vérifier si, en ayant les cordes du piano libres de vibrer, cela changerait quelque chose à la sonorité finale de l'accord des cordes qui, elles, sont actives, étant jouées avec l'archet. L'expérience a été concluante.

Dernière partie (mes. 12 à 20). Cette dernière partie commence avec deux mesures de triolets de croches aux anches doubles pour qu'elles puissent bien être distinguées à travers les cordes, la résonance du piano et des percussions, et les cuivres. Ce petit clin d'œil était une façon de sortir momentanément de la densité et du sérieux du tout début de la pièce. Cette fin est en fait simplement une alternance entre les accords, toujours avec le même rythme, et ces triolets de croches pour affirmer le caractère conclusif non seulement de cette dernière *Miniature* mais du cycle complet.

Conclusion de l'analyse des 5 *Miniatures pour orchestre*

Ces 5 *Miniatures pour orchestre* ont été une expérience très riche tant sur les plans de la composition, de l'orchestration ainsi que sur le plan pratique. En effet, pour la composition, écrire pour un orchestre symphonique change tout le processus; pour l'orchestration, savoir qu'il s'agit d'une lecture par un véritable orchestre demande une minutie et une maîtrise autre

que pour un simple exercice d'orchestration; et sur le plan pratique, car produire le matériel d'orchestre avec les changements d'instruments ou gérer la disposition des percussionnistes deviennent des réalités. Se tromper ici serait lourd de conséquences, tant pour le temps perdu que pour le manque de respect que les instrumentistes pourraient ressentir vis-à-vis de leur travail d'interprète.

Je suis très heureux d'avoir eu la chance d'expérimenter en faisant de véritables petites compositions. En effet, dans les manuels d'orchestration, ne sont montrées que les solutions des grands maîtres, donc forcément exemplaires. J'ai constaté que c'est lorsqu'il s'agit de composer du matériel original pour lequel il faut trouver des solutions inédites que le métier s'apprend véritablement. Cette expérience aura par conséquent été inestimable.

Chapitre V : *Tristesse de la lune*

Remarques générales

Place de *Tristesse de la lune* dans le corpus, particularités

Tristesse de la lune se distingue des quatre autres œuvres par le fait qu'il s'agit de la seule pièce chantée et parce que le processus de composition était tout nouveau, que ce soit dans le cadre de cette formation universitaire ou dans ma pratique musicale en général, tel que je l'exposerai ci-dessous.

Étant particulièrement sensible à la poésie (surtout lyrique), j'avais auparavant composé douze pièces pour chœur à trois voix *a capella*, une mélodie pour mezzo-soprano et piano ainsi qu'un album de dix chansons. Il était important pour moi d'avoir dans mon corpus d'œuvres à la maîtrise une pièce chantée.

L'élément qui fait de cette mélodie une partie intégrante des pièces du corpus est le piano, présent aussi dans trois autres d'entre elles. Il est particulièrement important ici, étant le seul instrument d'accompagnement. C'est mon instrument et il est comme un fil d'Ariane qui teinte de sa couleur mon corpus d'œuvres.

Processus de composition

Après avoir ébauché le premier vers de *Tristesse de la lune* à l'été 2018 pour remettre la composition ultérieurement, je décidais à l'hiver 2019 avec l'accord de M. François-Hugues Leclair, mon directeur de recherche, de reprendre cette mélodie pour l'inclure dans le corpus de pièces à soumettre au présent mémoire. C'est l'élaboration de la musique sur les treize autres vers qui fut particulière.

Si précédemment l'usage de l'improvisation pianistique avait été pour moi la pratique la plus courante pour faire surgir et mettre au point des harmonies, des motifs et autres thèmes

significatifs, il s'est agi ici de l'enregistrement de toute la mélodie en une seule tentative. Ce n'était pas un défi que je m'étais lancé ni un moyen adopté au préalable. Cela est né d'une impulsion simple et directe.

Il n'y a donc eu aucune recherche conceptuelle, aucun développement de thèmes, d'accords, de motifs rythmiques ou mélodiques. Tout a été laissé à l'instinct et à l'intuition. Mais avant l'improvisation musicale, une analyse en profondeur du poème avait été entreprise : images, ponctuation, atmosphère générale. Le travail compositionnel aura donc été d'une part une incubation de l'effet profond que le poème a provoqué en moi et d'autre part une compréhension a posteriori de toutes les intentions musicales, mélodiques, harmoniques évidentes, suggérées ou seulement sous-jacentes qui se sont retrouvées dans l'improvisation. Ainsi, le matériau audio brut a été questionné et remodelé en tâchant de respecter l'élan initial et en raffinant chaque élément pour qu'il s'insère au mieux dans le discours musical.

Pour résumer, tout était déjà présent en moi, apparemment, après l'analyse du poème et il ne me restait plus qu'à transcrire spontanément sans y penser l'essence perçue des impulsions pianistiques et vocales en mélodie accompagnée.

Le type de voix choisi est une question de qualité sonore et non de tessiture. La voix mezzo-soprano a la chaleur et la densité qui convient le mieux à la couleur du poème, sans être trop éclatante ni trop aiguë. D'autre part, pour des raisons pratiques, comme j'avais déjà une mélodie sur un poème de Rimbaud composée pour cette voix-là, il était plus facile de trouver une chanteuse mezzo-soprano qui avait déjà chanté cette première mélodie à l'automne 2018 et qui appréciait assez mon travail pour être disposée à en interpréter une autre.

Polytonalité

Selon Philippe Malhaire, « le terme polytonalité doit [...] être appréhendé comme définissant un concept général de superpositions de parties identifiables séparément de manière tonale

au sens le plus large »²⁹. Ainsi, une fois de plus, c'est en analysant les éléments improvisés que j'ai constaté que la polytonalité entendue chez Stravinsky³⁰, Milhaud³¹ et Ravel³², entre autres, avait été marquante au point de m'amener à l'improviser sans planification.

Poésie et musique, réflexions

Mettre un poème en musique tient de la gageure, ces deux modes d'expressions ne s'adressant pas aux mêmes types d'intelligences, à savoir l'intelligence verbale et l'intelligence musicale.

Qu'est-ce que la poésie ? C'est transcender les mots pour évoquer l'essentiel, assembler des sons et des significations pour atteindre un autre palier de perception, un autre état, à savoir l'être, l'âme ou l'absolu, selon que l'on est philosophe, croyant ou mystique. La poésie est accessible en ce qu'elle utilise des mots connus de tous, mais vivante seulement pour celles et ceux qui ont cultivé une certaine sensibilité et qui sentent, sans nécessairement pouvoir le nommer ou en disserter, qu'il y a bien autre chose que le corps, l'émotion et l'intellect. Pour paraphraser à l'envers une expression populaire célèbre : « un mot vaut mille images ». Voilà pour résumer ce que représente la poésie selon moi.

La musique, quant à elle, parvient à évoquer cet état par la combinaison de hauteurs de sons, de timbres, avec toutes sortes de variables : attaques, nuances, pulsations strictes ou non, rapides ou lentes, entre autres. Ces variables doivent en outre être reproduites par des interprètes ou des machines. Les premiers nécessitent une compréhension générale de la musique et de l'œuvre par des interprètes. Les machines requièrent quant à elles un mode de reproduction adéquate aux volontés du (de la) compositeur (-trice).

²⁹ Philippe Malhaire. *Polytonalité, des origines au début du XXI^e siècle, exégèse d'une démarche compositionnelle*. L'Harmattan, 2013, p. 18.

³⁰ Dans *Le Sacre du printemps*, 1913.

³¹ Dans *La Création du monde*, 1923.

³² Dans *L'Enfant et les sortilèges*, 1925.

En associant une musique à un poème, il faut donc créer un décor et un éclairage sonores adaptés à ce poème, d'abord à la sonorité des mots, mais aussi surtout au sens premier du texte (personnages, images, contexte, etc.) et au sens fondamental du poème (ce pourquoi la poésie existe, c'est-à-dire l'essence même de ce qu'il est impossible d'exprimer avec des mots simples dans un contexte familier). Autrement dit, il faut créer des sons qui deviennent musique tout comme le poète a assemblé des mots qui sont devenus poésie. C'est ici que le compositeur se doit d'imposer sa vision de la poésie, ses propres impressions perçues dans le poème à mettre en musique. Il s'agit ensuite de créer le rythme, la couleur, l'énergie et l'interprétation propres à cette poésie. Le compositeur recrée ainsi le poème à sa manière (avant que les interprètes eux-mêmes ne la recréent à leur tour, finalité naturelle de toute composition).

Présentation du poème

Tristesse de la lune est un poème de Charles Baudelaire, issu de son recueil *Les Fleurs du mal* (1857). Il appartient à la première des six parties du recueil, intitulée *Spleen et idéal*. Baudelaire est l'un des grands poètes du XIXe siècle et est considéré comme étant le précurseur du mouvement poétique symboliste. *Tristesse de la lune* est un sonnet de forme classique en alexandrins. L'ordre des rimes est classique : abab - cdcd - eef - ggf. Il y a une introduction (vers 1) suivie de deux parties : partie 1 (vers 2 à 8) et partie 2 (vers 9 à 14).

La ponctuation est particulièrement claire et édifiante : un point-virgule sépare l'introduction de la première partie et les deux seuls points du poème ponctuent les deux parties principales. Cette simplicité est exemplaire et sert particulièrement l'analyse formelle du texte. La musique doit quant à elle ponctuer à sa façon chaque élément principal ou secondaire du poème.

Tristesse de la lune

Ce soir, la lune rêve avec plus de paresse ;	(1)
Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins,	(2)
Qui d'une main distraite et légère caresse	(3)
Avant de s'endormir le contour de ses seins,	(4)
Sur le dos satiné des molles avalanches,	(5)
Mourante, elle se livre aux longues pâmoisons,	(6)
Et promène ses yeux sur les visions blanches	(7)
Qui montent dans l'azur comme des floraisons.	(8)
Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive,	(9)
Elle laisse filer une larme furtive,	(10)
Un poète pieux, ennemi du sommeil,	(11)
Dans le creux de sa main prend cette larme pâle,	(12)
Aux reflets irisés comme un fragment d'opale,	(13)
Et la met dans son cœur loin des yeux du soleil.	(14)






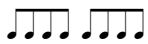

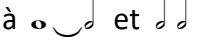


Analyse de Tristesse de la lune

Forme

La structure de la mélodie respecte celle du poème. Le tableau IV permet de voir les différentes parties et sous-parties avec, pour chacune d'entre elles, le rythme général de l'accompagnement au piano, les échelles sonores, les pôles mélodiques ainsi que les nuances.

Mettre en musique un poème, selon moi, ne consiste pas seulement à respecter la forme du poème au niveau structurel, mais surtout de suivre ma perception du temps propre au poème lui-même. Un point peut représenter une respiration comme il peut représenter un espace-temps plus conséquent, comme le passage du rêve à la réalité : c'est ce qu'on peut percevoir entre les vers 8 et 9. Il est important de saisir les différents niveaux de compréhension du poème afin d'en restituer les aspects les plus intimes.

Tableau IV. Structure et éléments clés de *Tristesse de la lune*

SECTIONS	RYTHMES PIANO	ÉCHELLES SONORES	PÔLES MÉLODIQUES	NUAN- CES
INTRODUCTION mes. 1 à 4	variés	indéterminée	pas de pôle	<i>p</i>
PARTIE I mes. 5 à 44				
Intro : mes. 5 à 7		<i>Fa# mineur</i>	pas de pôle	<i>p</i>
mes. 8 à 14		<i>Fa# mineur</i>	<i>La/Ré#</i>	<i>p</i>
mes. 15 à 22		<i>Fa# mineur</i>	<i>Ré# - Sol#</i>	<i>p</i>
mes. 23 à 32		<i>Do# mineur</i>	<i>La# - Ré# Sol#</i>	<i>p</i>
mes. 33 à 44		<i>La# mineur</i> (4 mes.) <i>Ré mineur</i> (2 mes.) <i>Fa majeur</i> (2 mes.) <i>Sol majeur</i> (4 mes.)	<i>Sol#</i> pas de pôle pas de pôle pas de pôle	<i>mf</i> <i>p</i> <i>p</i> <i>p/mf/p</i> <i>/f/p/f</i>
INTERLUDE mes. 45 à 50				<i>f</i>
PARTIE II mes. 51 à 66				
mes. 51 à 66	de  à  et 	indéterminée	<i>Solb/</i> pas de pôle	<i>p</i>
mes. 67 à 82		indéterminée	Pas de pôle	<i>pp/p</i>

Introduction, vers 1 (mes. 1 à 4)

Le premier vers (fig. 49) est à lui seul l'introduction du poème :

Figure 49. Mes. 1 à 4, mezzo-soprano et piano

The musical score is for the introduction of the first verse, consisting of measures 1 to 4. It is written for Mezzo-soprano and Piano. The tempo is marked "Mélancolique" with a quarter note equal to 40 (♩ = 40). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/2. The Mezzo-soprano part begins with a whole rest in measure 1, followed by a melodic line in measures 2, 3, and 4. The lyrics are: "Ce soir, la lune rêve avec plus de paresse;". The piano accompaniment starts with a whole chord in measure 1, followed by a sustained chord in measure 2, and then moves to a new chord in measure 3. The piano part is marked "p dolce". There are triplets in the Mezzo-soprano part in measures 3 and 4. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Le tempo est lent et à la blanche pour que la lenteur soit naturelle dans l'interprétation, étant donné que l'état à reproduire ici est celui de la contemplation. Les mots-clés sont : soir, lune, rêve et paresse. Le mot paresse appartient à un champ lexical différent des trois premiers et l'on voit immédiatement qu'il s'agit d'une image : la lune est érigée en personnage et non prise comme objet.

Afin d'installer l'atmosphère et le rythme général du poème, il a fallu d'une part avoir un élan minimal à l'accompagnement du piano; c'est pourquoi il y a un point d'orgue dès le premier accord et des notes longues par la suite. D'autre part, il fallait marquer un contraste avec le reste de la mélodie, comme nous allons le voir dans les deux parties principales. C'est le chant qui donne l'envoi de la mélodie à la levée de la mes. 2, un peu comme on commence un conte avec le traditionnel « Il était une fois, ... ». De plus, l'harmonie reste floue pour mettre l'accent sur l'aspect suspensif de cette introduction.

Pour ponctuer musicalement et faire office d'équivalent du point-virgule, le dernier accord de l'introduction principale sert de dominante à l'introduction de la partie 1. Il n'y pas d'armure

étant donné que le poème n'en est qu'à son introduction. C'est à partir de la mesure 5 que tout commence véritablement et donc que la tonalité, ici *Fa# mineur*, est annoncée.

Première partie, vers 2 à 8 (mes. 5 à 49)

Si l'introduction énonçait le caractère général ainsi qu'un personnage déjà important (la lune), le début de la première grande partie se doit de donner un certain élan pour marquer le véritable départ du poème. Le motif *p delicamente* (fig. 50) au piano permet d'installer le cadre harmonique et rythmique de cette première grande partie :

Figure 50. *p delicamente*, mes. 5 et 6, piano

La première des deux parties principales confirme bien que la lune est bien un personnage central, mais il faut attendre le sixième vers pour savoir qu'il s'agit bien d'elle, laissant jusque-là le lecteur dans une espèce d'incertitude qu'il nous faut transcrire musicalement. Pour ce faire, nous avons pour la première fois un *poco ritenuto* qui permet de poser le « elle » en douceur, sur un *Sol#*, alors que l'harmonie est plutôt complexe : une basse de *Ré*, un accord de *Sol majeur* et un contrechant de *Ré#*. Cette richesse harmonique et contrapuntique permet, grâce aux accords qui suivent, de donner à la lune une place centrale. De plus, le prolongement de cette note de *Sol#* pendant les dix mesures suivantes confirme que, une fois nommée en personne, le personnage de la lune est central, tout comme celui du poète qui lui aura sa propre note, inutilisée ou presque pendant la vaste majorité de la mélodie.

Étant donné que le poème reflète un état dans lequel le temps semble être suspendu, il faut que la musique garde le même élan et la même couleur, mais aussi faire en sorte qu'il y ait de perpétuels changements, légers, irréguliers, qui ne brusquent pas la plénitude de l'état, mais qui gardent le tout vivant. Ainsi, jusqu'à la mes. 32, le défi était important parce qu'à ce tempo, 28 mesures peuvent facilement paraître longues. Pour parvenir à maintenir l'intérêt de l'auditeur, il a fallu travailler l'harmonie (on passe de *Fa# mineur* à *Do# mineur*), faire des changements discrets au motif du piano (fig. 50), comme des changements de rythmes ou des syncopes, et imposer deux *poco ritenuto* aux endroits clés. Mais la méthode la plus efficace a été de maintenir le chant dans les mêmes registres suffisamment longtemps pour installer une atmosphère assez stable. Les premières mesures du chant tournent autour du *La 4* et celles d'après autour de deux pôles : le *Ré#* et le *Sol#* (il y a bien le passage de la mesure 20 à 25 où le chant tourne autour de *La#* et *Ré#*, mais c'est pour revenir très vite aux deux pôles précédents). Ce *Sol#* va d'ailleurs prendre toute une importance, car d'une part il permet au texte d'être éclairé mais, d'autre part, il sert de lien entre cette étape calme et le passage plus animé qui suit à la mes. 33 en *La# mineur* (fig. 51) :

Figure 51. 30 premières mesures du chant, 1^{re} partie, mes. 7 à 36, mezzo-soprano

7 *P delicatamente*
Ain - si qu'u-ne beau - té, sur de nom-breux cous - sins, qui

15
d'u-ne main dis - traite et lé - gè - re ca - resse a - vant de s'en - dor - mir

20
le con - tour de ses seins, sur le dos sa - ti - né des mol - les a - va -

25 *poco rit.* *a tempo*
- lan - ches, mou - ran - te, el - le se livre aux

30 *poco rit.* *a tempo*
mp *p* *mf ma non f*
lon - gues pâ - moi - sons, et pro - mè - ne ses yeux

À partir de la mes. 33, le ton monte pour que le mot « floraisons » puisse avoir la place dont il a besoin pour terminer cette première grande partie. Il s'agit d'un madrigalisme, procédé avec lequel je n'étais pas familier, mais qui, pour peu qu'on l'emploie à bon escient et sans en abuser, peut être très efficace. Si nous revenons un peu en arrière dans cette première partie, nous en trouvons déjà deux. Le premier, mes. 20 (fig. 51), évoque, par le mélisme de « -tour », la forme arrondie d'un sein, ce qui, dans le style généralement syllabique de cette mélodie, se veut contrastant. Le deuxième madrigalisme se trouve à la mes. 30 (toujours fig. 51) où la première syllabe de « longues » est allongée pour souligner la longueur. Alors que les deux premiers se voulaient discrets, le troisième a plus d'envergure : il s'agit de la dernière syllabe de « floraisons » qui s'étend sur deux mesures (fig. 52) :

Figure 52. Madrigalisme de « floraisons », mes. 42 à 44, mezzo-soprano et piano

The musical score for Figure 52 consists of two staves. The top staff is for the mezzo-soprano voice, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 42. The vocal line starts with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) and continues with a melisma on the word 'sons' across measures 43 and 44. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands, with dynamic markings of *mf*, *p*, and *f*. The tempo marking *molto rit.* is indicated above the vocal line.

Bien entendu, il s'agit ici plus d'évoquer que d'imiter. C'est pourquoi il est préférable de n'utiliser les madrigalismes qu'avec parcimonie. Nous en verrons un dernier dans la deuxième partie de cette mélodie.

À présent, il est temps de faire une parenthèse à propos de la pratique qui consiste à donner à jouer au piano des notes du chant pour faciliter la justesse de l'artiste lyrique. J'ai toujours trouvé le procédé arbitraire et un peu artificiel, même si je comprends parfaitement son utilité. C'est pourquoi je ne l'emploie que lorsque c'est justifié pour le piano, comme à la mes. 42 à la

figure 52, même si nous avons là un cas d'hétérophonie. À ce moment précis, il sert la musique et le sens du texte poétique.

Pour terminer, il est à noter que les chromatismes du piano sont de plus en plus nombreux à partir de la mes. 37, pour aller en s'accroissant par la suite jusqu'au *poco più andante* qui clôt cette première grande partie en une sorte d'interlude. Car après la montée du chant et l'extrême chromatisme du piano, il faut, avant de retrouver le ton nécessaire à la suite du poème, tempérer le tout avec quelques mesures sans direction apparente. Cette transition est délicate parce qu'elle nous fait passer du côté du poète, celui qui contemple la lune. Pour ce faire, comme nous avons déjà évoqué avec *l'Octuor* les quelques procédés possibles pour une transition, cette transition consiste à pousser à l'extrême le principe du pivot permettant d'avoir simultanément des éléments des deux parties. Ici, cela ne peut être plus clair, la main droite du piano joue les notes d'un accord de *Ré mineur* avec une septième mineure et la main gauche du piano joue (mis à part le premier *Ré*) sur un mode pentatonique de *Fa#* (fig. 53), pour un pivot de six mesures :

Figure 53. Transition, mes. 45 à 50, mezzo-soprano et piano

The musical score for Figure 53 shows a transition from mezzo-soprano to piano. The mezzo-soprano part (top staff) is marked 'poco più andante' and 'rall.' with a dynamic of 'p'. The piano part (bottom staff) is marked 'sfz' and 'mp' with a dynamic of 'p'. The piano part features a complex chromatic pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The key signature is one flat (B-flat). The score is in 2/4 time and consists of six measures. The mezzo-soprano part is marked 'poco più andante' and 'rall.' with a dynamic of 'p'. The piano part is marked 'sfz' and 'mp' with a dynamic of 'p'. The piano part features a complex chromatic pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The key signature is one flat (B-flat). The score is in 2/4 time and consists of six measures.

Ce court épisode polytonal qui symbolise deux réalités superposées, peut faire penser à la raison du poète qui vacille et qui, après avoir longtemps lutté (jusqu'à la mes. 44), vit un bref épisode névrotique pour retomber dans une semi-conscience hallucinée qui constituera l'essentiel de la deuxième partie de cette mélodie. Des deux pôles distincts, c'est-à-dire *Ré# mineur* (main gauche) et *Ré mineur* (main droite), c'est celui de la main gauche qui est

naturellement le plus solide, comme l'explique Vincent Persichetti : « Although each tonal plane has its own organizational center, a single over-all tonic structure is usually felt from the bass »³³, ce que confirme la descente de la basse au *rallentando* de la mesure 50.

Deuxième partie : vers 9 à 14 (mes. 51 à 82)

Dans cette deuxième partie, nous arrivons au cœur de la confiance du poète. Elle se divise en quatre étapes :

- *Tempo primo*, mes. 51 à 56
- *Elle laisse filer...*, mes. 57 à 66
- *Poco rit. – a tempo*, mes. 67 à 75
- *Tempo primo*, mes. 76 à 82

Tempo primo, mes. 51 à 56.

Cette partie permet de retrouver le calme de la confiance et des épanchements intimes du poète. Pour cela, le chant s'articule autour d'un autre pôle, *Sol*[♭], et le piano trouve un modèle rythmique à quatre voix (fig. 54). On peut y distinguer le quatrième et dernier madrigalisme à la mesure 54, avec le *portamento* qui lie les deux pieds du mot langueur et qui en accentue le sens et la force :

Figure 54. Modèle rythmique à quatre voix, mes. 50 à 55, mezzo-soprano et piano

50 *rall.* - - - *p* - *tempo primo*

Quand par-fois sur ce globe, en sa lan-gueur oi-sive,

³³ Vincent Persichetti. *Twentieth Century Harmony, Creative Aspects and Practice*. Faber and Faber Limited, 1961, p. 255.

Afin de ne pas être trop statique malgré ce retour à un relatif apaisement, les notes noires du piano nous guident vers l'étape suivante, qui est le cœur de ce rêve éveillé que revit l'auteur. Ce contre-chant nous mène au *Ré*♭ de la mes. 61 à la main gauche du piano (fig. 55) :

Figure 55. Contre-chant, mes. 56 à 61, mezzo-soprano et piano

Elle laisse filer..., mes. 57 à 66.

Le défi pour cette étape délicate a été de maintenir l'élan rythmique des croches tout en le réduisant à presque rien pour arriver au statisme total à la mes. 61 pour le mot « poète ». Ce mot est chanté pour la première fois sur la note *Fa* que nous avons laissée inactive (mis à part quelques notes de passages ici et là) tout le reste de la mélodie pour lui laisser sa place à ce moment clé (fig. 54).

Pour la seule fois également, le chant et le piano sont en homorythmie à la mes. 62 et nous avons à la mes. 64 un temps de résonance où le temps est un peu suspendu. Cette impression est confirmée par les blanches du piano et les intervalles du chant qui nous mène au *Do*♭ à point d'orgue à la mes. 66. Nous nous retrouvons cette fois à l'orée d'un monde de lumière généré par la contemplation de cette larme « pâle ».

Poco rit. – a tempo, mes. 67 à 75.

Les neuf mesures que constitue cette avant-dernière étape commencent par un accord de *Fa* majeur avec un *Sol*♭, qui annonce un autre épisode polymodal. En effet, à *A tempo*, tout comme

lors du *poco più andante*, la main gauche du piano est en mode pentatonique de *Sol* \flat , mais la main droite du piano, elle, est dans un mode de *Fa lydien*. Si dans le premier cas le rythme des deux mains étaient réguliers en croches, dans le deuxième cas, les deux mains se complètent l'une l'autre pour garder tout de même un élan de croches. Le tout, avec la mélodie du chant qui est en *Do mineur*, évoque ce qui peut traverser Baudelaire à la vue de cette larme qu'il associe à « un fragment d'opale » (fig. 56) :

Figure 56. *Poco rit – a tempo*, mes. 67 à 73, mezzo-soprano et piano

67 *poco rit. a tempo* *pp*
 aux re - flets i - ri - sés comme un frag - ment d'o - pale,

***Tempo primo*, mes. 76 à 82.**

Ces dernières mesures sont conclusives, le texte nous faisant comprendre qu'enfin le poète a réussi à s'endormir, lui qui était « ennemi du sommeil » (c'est en tout cas l'interprétation personnelle que je donne du poème). Le chant comme le piano, dans un petit *crescendo* naturel (qu'il n'est pas besoin d'indiquer, l'écriture étant assez éloquente), sont une ultime inspiration pour laisser reposer celui dont la sensibilité et la condition ont été mises à rude épreuve. Mais les derniers accords (*Do* et *Si majeurs* sur une basse de *Ré*) laissent présager que le repos sera de courte durée et que son âme sera bientôt soumise à nouveau à tous les tourments et à toutes les tristesses (fig. 57) :

Figure 57. *Tempo primo*, mes. 76 à 82, mezzo-soprano et piano

76 *tempo primo* *p* *poco rit.* *court* *a tempo* *rit.*
 met dans son cœur loin des yeux du so - leil.

Conclusion de l'analyse de *Tristesse de la lune*

La mélodie est l'un des plus beaux moyens qui soient pour cerner l'essence d'un poème et permettre à un compositeur de rendre justice à l'émotion que ce poème a provoqué en lui. Tout peut être approfondi, effleuré, murmuré ou hurlé. La couleur pastel du poème devient un peu plus vive avec la musique. Chaque inspiration est perçue, chaque résonance est entendue et chacune d'elle, en saisissant l'essence, peut revivre plus forte encore.

Les moyens employés sont simples. Tout est essentiel dans une mélodie. C'est donc l'une des façons les plus puissantes d'aller à l'essentiel et de composer avec une poésie comme guide et comme support.

Ainsi, pour *Tristesse de la lune*, me voilà encore surpris de voir ce qui a pu être improvisé d'une part et tout le travail de polissage qu'il a fallu effectuer par la suite pour révéler au mieux la forme ébauchée. Je constate à quel point l'intuition est tout, pour peu qu'on lui laisse sa place, et qu'elle peut d'autant mieux exister quand le métier de compositeur commence à être acquis. Pour résumer : plus je possède de métier, plus je crois à l'intuition. C'est pourquoi je continue à revenir aux fondamentaux que sont l'harmonie et le contrepoint, sans parler de la pratique pianistique et de l'orchestration, pour tenter d'aller plus avant dans la manifestation de cette intuition.

Tristesse de la lune est la dernière pièce analysée dans le cadre de cette maîtrise et permet de clore un cycle de compositions à travers lesquelles mes deux directeurs de recherche m'ont accompagné.

Conclusion

Les analyses proposées dans les cinq chapitres de ce mémoire nous permettent de dégager quelques lignes directrices : une forte tendance à la narration (d'où un besoin impératif de traiter les transitions avec soin, notamment), un lyrisme orchestral quelles que soient les formations instrumentales utilisées et un goût pour une certaine polymodalité et pour les plans sonores multiples aux contrepoints souvent chargés. De plus, nous aurons vu cinq processus de composition différents qui correspondent aux cinq circonstances, formations instrumentales, délais et durées exigées pour chacune, en plus de respecter l'intuition qui gouverne toujours le geste créateur.

Le langage musical de ces cinq pièces est encore largement tonal même si parfois, lors de quelques moments clés, l'atonalisme, la polyrythmie et la polytonalité pointent, c'est-à-dire lorsque les moyens classiques ne sont plus suffisants pour exprimer ce qu'il y a à évoquer.

Pour l'avenir, il sera question de développer les principes fondamentaux que j'ai pressentis lors de chaque composition et confirmé par l'analyse de ces cinq pièces, à savoir composer par instinct en ayant des bases en écriture musicale toujours plus solides. Car, pour reprendre les propos de Xenakis, cité par Pascal Dusapin, « c'est l'instinct et le choix subjectif qui guident le parcours d'une œuvre »³⁴. Et en ce qui concerne le métier en lui-même, Ravel dit :

[...] je me refuse simplement mais absolument à confondre la *conscience* de l'artiste [...] avec sa *sincérité* [...]. La seconde n'est d'aucun prix si la première ne l'aide pas à se manifester. Cette conscience exige que nous développions en nous le bon ouvrier. Mon objectif est donc la perfection technique. Je puis y tendre sans cesse, puisque je suis assuré de ne jamais l'atteindre. L'important est de s'en approcher toujours davantage. L'art, sans doute, a d'autres *effets*, mais l'artiste, à mon gré, ne doit pas avoir d'autre but.³⁵

³⁴ Valentine Dechambre. *Pascal Dusapin : composer avec la vie*. L'École de la Cause freudienne, Cairn.info, 2008/3 n° 70, p. 218.

³⁵ Maurice Ravel. *L'Intégrale, correspondance (1895-1937) écrits et entretiens, Quelques réflexions sur la musique*, Le Passeur, 2018, p. 1442.

Pour conclure, il ne s'agit que de s'ouvrir aux poussées de l'être dans une joie simple et lumineuse.

Et à l'instar de Debussy, je considère que « la musique doit humblement chercher à *faire plaisir* »³⁶.

³⁶ Claude Debussy. *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, 1987, p. 279.

Références bibliographiques

Monographies

ADLER, Samuel. *Étude de l'orchestration*. 3^e éd. rev. et aug., traduit de l'américain par Philippe Vernier. Paris, Henry Lemoine, 2011, 1118 p.

BELKIN, Alan. *Musical Composition, Craft and Art*. New Haven & Londres, Yale University Press, 2018, 252 p.

CARTER, Elliott. *La dimension du temps, seize essais sur la musique*. Genève, Contrechamps, 1998, 214 p.

DEBUSSY, Claude. *Monsieur croche et autres écrits*. Paris, Gallimard, 1987, 362 p.

HOWAT, Roy. *Debussy in Proportion, a Musical Analysis*. Cambridge, University Press of Cambridge, 1983, 256 p.

MALHAIRE, Philippe. *Polytonalité, des origines au début du XXI^e siècle, exégèse d'une démarche compositionnelle*. Paris, L'Harmattan, 2013, 422 p.

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris, Alphonse Leduc, 1944, 112 p.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony, Creative Aspects and Practice*. Londres, Faber and Faber Limited, 1961, 287 p.

RAVEL, Maurice. *L'intégrale. Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*. Paris, Le Passeur, 2018, 1769 p.

STRAVINSKY, Igor. *Chroniques de ma vie*. Paris, Denoël, 1935, 232 p.

VON DER WEID, Jean-Noël. *La Musique du XX^e siècle*. Paris, Hachette, 2005, 719 p.

Document audiovisuel

DE MAY, Thierry. *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich, chorégraphie de Anne Teresa De Keersmaeker*. Bruxelles, Sophimage production, 2002, 51 min 40.

Publications électroniques

CRAFF, Robert D. « A Conversation with Igor Stravinsky and Robert Craft, Conductor ». *The National Broadcasting Company, The Wisdom Series*, New York City, 1957, 29 min 26, [<https://www.youtube.com/watch?v=oJlXobO94Jo>] (Site consulté le 22 septembre 2019).

MEYER, Vincent. « City of Light : Esa-Pekka Salonen Compares Debussy and Ravel. » *The Philharmonia Orchestra, City of Light : Paris, 1900-1950*, London, 2014, 4 min 28, [<https://www.youtube.com/watch?v=gat9bqSzRpQ>] (Site consulté le 4 octobre 2019).

Article consulté

DECHAMBRE, Valentine. « Pascal Dusapin : composer avec la vie », *L'École de la Cause freudienne*, Cairn.info, 2008/3, n° 70, p. 218.

Partitions consultées

BARTÓK, Béla. *Sonate pour deux pianos et percussions*. Londres, Boosey & Hawks, 1942.

CONNESON, Guillaume. *Sextuor*. Paris, Billaudot, 2010.

CONNESON, Guillaume. *Pour sortir au jour*. Paris, Billaudot, 2014.

DUTILLEUX, Henri. *Symphonie n° 2 « Le Double »*. Paris, Heugel, 1959.

FAURÉ, Gabriel. *Pavane*, op. 50. Paris, Hamelle, 1887.

MILHAUD, Darius. *La Création du monde*. Paris, Max Eschig, 1923.

RAVEL, Maurice. *Le Tombeau de Couperin*. Paris, Durand, 1917.

RAVEL, Maurice. *Introduction et allegro*. Paris, Durand, 1911.

RAVEL, Maurice. *3 Poèmes de Stéphane Mallarmé*. Paris, Durand, 1913.

RAVEL, Maurice. *L'Enfant et les sortilèges*. Paris, Durand, 1925.

REICH, Steve. *Music for 18 Musicians*. Londres, Boosey & Hawks, 1976.

REICH, Steve. *Sextet*. Londres, Boosey & Hawks, 1985.

SCHÖNBERG, Arnold. *Fünf Orchesterstücke*, op. 16. Pacific Palisades, Belmont Music Publishers, 1909.

SCHÖNBERG, Arnold. *Pierrot lunaire*, op. 21. Pacific Palisades, Belmont Music Publishers, 1912.

STRAVINSKY, Igor. *Le Sacre du printemps*. Londres, Boosey & Hawks, 1913.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Gruppen*. Londres, Universal Edition, 1963.

VARÈSE, Edgar. *Ionisation*. Milan, Ricordi, 1929.

Annexes

Partitions

Les partitions en annexe sont celles des cinq pièces analysées dans ce mémoire, à savoir :

- *Sextuor*, 8,5/11, 26 pages
- *Octuor*, 8,5/11, 25 pages
- *Mouvement pour deux pianos et percussions*, 8,5/11, 13 pages
- *5 Miniatures pour orchestre*, 8,5/14, 17 pages
- *Tristesse de la lune*, 8,5/11, 5 pages

Clés USB

Chacune des quatre clés usb contient :

- Le mémoire en fichier pdf
- Les partitions en fichier pdf (5)
- Les enregistrements des 5 pièces musicales en fichiers mp3 (11)
- L'enregistrement de l'improvisation de *Tristesse de la lune* en fichier mp3

Vincent Tardrew

Sextuor

en 3 mouvements

pour flûte, clarinette en sib,
violon, alto, violoncelle et piano

durée : 10 min

2018

Sextuor

pour flûte, clarinette en sib, violon, alto, violoncelle et piano

I.

Vincent Tardrew

Andante ♩ = 60

This system contains the first three measures of the piece. The Flute part begins with a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth notes in the second and third measures. The Clarinet in B-flat and Piano parts play a rhythmic eighth-note accompaniment throughout. The Violin and Cello parts play sustained notes with long slurs. The Piano part has a whole rest in the first two measures and enters in the third measure with a piano accompaniment.

Flûte

Clarinette en sib

Violon

Alto

Violoncelle

Piano

p

p

p

p

p

This system contains measures 4 through 6. The Flute and Clarinet parts continue their eighth-note patterns. The Violin and Cello parts remain sustained. The Alto part enters in measure 5 with a melodic line. The Piano part continues its accompaniment.

Fl.

Cl.

VI.

Alt.

Vcl.

Pn.

mp *espressivo*

Partition en do

7

Fl.
Cl.
Vi.
Alt.
Vcl.
Pn.

10

Fl.
Cl.
Vi.
Alt.
Vcl.
Pn.

13 **A**

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Vi. *mp*

Alt. *pp*

Vcl. *mp* *pizz.* *pp*

Pn. *mp* *pp* *loco non staccato* *espressivo*

16

Fl. *p*

Cl. *p*

Vi. *p* *arco cantando*

Alt. *p*

Vcl. *p*

Pn. *p*

19

Fl. Cl. VI. Alt. Vcl. Pn.

Detailed description: This system contains measures 19, 20, and 21. The Flute and Clarinet parts play whole notes. The Violin part has a melodic line with a slur over measures 20 and 21. The Alto part has a sustained chord with a slur over measures 20 and 21. The Violoncello part plays a rhythmic eighth-note pattern. The Piano part has a complex texture with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, including a triplet in measure 21.

B

22

Fl. Cl. VI. Alt. Vcl. Pn.

Detailed description: This system contains measures 22, 23, and 24, marked with a box 'B'. The Flute part has a melodic line with dynamics *p*, *mp*, and *p*. The Clarinet part has a rhythmic eighth-note pattern with dynamics *p*, *mp*, and *p*. The Violin part has a sustained chord with dynamics *p*, *mp*, and *p*. The Alto part has a rhythmic eighth-note pattern with dynamics *p*, *mp*, and *p*, with 'pizz.' and 'arco' markings. The Violoncello part has a sustained chord with dynamics *p*, *mp*, and *p*. The Piano part has a complex texture with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, including a triplet in measure 24.

24

Fl. *p* *mp* *p*

Cl. *p* *mp* *p*

Vl. *mp* *p*

Alt. *p* *mp* *p*

Vcl. *mp* *p*

Pn. *mp* *p*

C

26 *poco rit.* *a tempo*

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Vl. *pp* arco

Alt. *pp*

Vcl. *pp* pizz.

Pn. *pp*

29

Fl. *p*

Cl. *p*

Vi. *p*

Alt. *p*

Vcl. *p* arco

Pn. *p* cantando

non staccato, non legato

32

Fl.

Cl.

Vi. 3

Alt.

Vcl. 3

Pn.

35 **D**

Fl. *p*

Cl. *p*

VI. *pizz.*
p

Alt. *p*

Vcl. *p*

Pn. *p* 8va

38

Fl. *f sub. p sub.* *mp*

Cl. *f sub. p sub.* *mp*

VI. *f sub.* *p sub.* *mp*

Alt. *f sub.* *p sub.* *mp*

Vcl. *f sub.* *p sub.* *mp*

Pn. *f sub.* *p sub.* *mp*

40

Fl. *p*

Cl. *p*

Vi. *p*

Alt. *p*

Vcl. *p*

Pn. *p*
con ped.

E

42

Fl. *f*

Cl. *f*

Vi. *f* arco

Alt. *f*

Vcl. *f*

Pn. *f*

44

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

Cl. *mf* *p* *mp* *p*

Vi. *mf* *p* *mp* *p*

Alt. *mf* *pizz.* *p* *mp* *p*

Vcl. *mf* *p* *mp* *p*

Pn. *mf* *p*

48 **F**

Fl. *pp* *p*

Cl. *pp* *p*

Vi. *pizz.* *pp* *mp* *pp*

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

Vcl. *pizz.* *pp*

Pn.

52

Fl. *pp* *p* *pp*

Cl. *pp* *p*

Vi. *mp* *pp*

Alt. *p* *pp*

Vcl. *p* *pp*

Pn. *pp* *p* *pp*

con ped.

Detailed description: This system contains measures 52, 53, and 54. The Flute part has a melodic line with dynamics *pp*, *p*, and *pp*. The Clarinet part has a similar melodic line with dynamics *pp* and *p*. The Violin part has a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *pp*. The Alto Saxophone part has a rhythmic pattern with dynamics *p* and *pp*. The Violoncello part has a rhythmic pattern with dynamics *p* and *pp*. The Piano part has a rhythmic pattern with dynamics *pp*, *p*, and *pp*. The instruction *con ped.* is written below the piano part.

55

rit. lunga

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Vi.

Alt.

Vcl.

Pn. *ppp*

Detailed description: This system contains measures 55, 56, and 57. The Flute part has a melodic line with dynamics *pp*. The Clarinet part has a melodic line with dynamics *pp*. The Violin part has a rhythmic pattern. The Alto Saxophone part has a rhythmic pattern. The Violoncello part has a rhythmic pattern. The Piano part has a rhythmic pattern with dynamics *ppp*. The instruction *rit.* is written above the flute part, and *lunga* is written above the clarinet part.

II.

Nervoso ♩ = 72

Fl. [Staff 1] [Empty]

Cl. [Staff 2] *p* *mf* *p* *mf*

VI. [Staff 3] [Empty]

Alt. [Staff 4] [Empty]

Vcl. [Staff 5] [Empty]

Pn. [Staff 6] [Empty]

Fl. [Staff 1] *p*

Cl. [Staff 2] *mf*

Fl. [Staff 1] **A**

Cl. [Staff 2] *p* *mf*

Alt. [Staff 3] *p* *mf*

10

Fl. *p* \longleftarrow *mf*

Cl. *p* \longleftarrow *mf*

Vi. pizz. *pp*

Alt. pizz. *pp*

Vcl. pizz. *pp*

Pn. *pp*

13

Fl. *p* \longleftarrow *mf*

Cl. *p* \longleftarrow *mf*

Vi. pizz. *pp*

Alt. pizz. *pp*

Vcl. pizz. *pp*

Pn. *p* \longleftarrow *molto*

B

16

Fl. *f*

Cl. *f*

Vi. arco *f*

Alt. arco *f*

Vcl. arco *f*

Pn. *f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 16 and 17. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vi.), Alto (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Piano (Pn.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute and Clarinet parts play a complex, rhythmic melody with many accidentals and slurs. The Violin, Alto, and Violoncello parts play a simple, sustained harmonic accompaniment consisting of quarter notes. The Piano part plays a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *arco* (arco).

18

Fl.

Cl.

Vi.

Alt.

Vcl.

Pn.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 18, 19, and 20. It features the same six staves as the previous system. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) and the time signature remains 4/4. The Flute and Clarinet parts continue with their complex, rhythmic melody. The Violin, Alto, and Violoncello parts continue with their simple, sustained harmonic accompaniment. The Piano part continues with its rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* (forte).

Musical score for Tardrew - Sextuor, measures 20-24. The score is arranged for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vi.), Alto (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Piano (Pn.).

Measures 20-21: Flute and Clarinet play a melodic line with slurs and accents. Violin, Alto, and Violoncello play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Piano plays a complex accompaniment with slurs and accents.

Measure 22: Flute and Clarinet continue their melodic line. Violin, Alto, and Violoncello play a rhythmic accompaniment. Piano plays a complex accompaniment with a *p sub.* marking.

Measures 23-24: Flute and Clarinet play a melodic line. Violin, Alto, and Violoncello play a rhythmic accompaniment. Piano plays a complex accompaniment with a *p sub.* marking.

A rehearsal mark **C** is located above the Violin, Alto, and Violoncello staves at the beginning of measure 23.

24

Fl. -

Cl. -

Vi. -

Alt. *p* *f* 3

Vcl. *p* *f* 3

Pn. *f* 3

26 **Poco più largo** ♩ = 69

Fl. *f*

Cl. *f*

Vi. -

Alt. -

Vcl. -

Pn. *f*

D

28

Fl.

Cl.

Vi.

Alt.

Vcl.

Pn.

f con fuoco

f con fuoco

f con fuoco

f con fuoco

30

Fl.

Cl.

Vi.

Alt.

Vcl.

Pn.

con ped.

32

Fl. *f con fuoco*

Cl. *f con fuoco*

Vi.

Alt.

Vcl.

Pn.

33 **Gentilmente** ♩ = 40

Fl. *p subito*

Cl. *p subito*

Vi. pizz. *p subito*

Alt. pizz. *p subito*

Vcl. pizz. *p subito*

Pn.

E Più largo ♩ = 66

34

Fl. *f*

Cl. *f*

Vi. arco *f*

Alt. arco *f*

Vcl. arco *f marcato*

Pn. *f*

36

Fl.

Cl.

Vi.

Alt.

Vcl.

Pn.

38

Fl.
Cl.
Vi.
Alt.
Vcl.
Pn.

40

molto rit. *breve*

Fl.
Cl.
Vi.
Alt.
Vcl.
Pn.

ff
breve
ff
breve
ff
breve
ff
breve

III.

Intenso ♩ = 52

Fl.
Cl.
Vi.
Alt.
Vcl.
Pn.

A

5

Fl.
Cl.
Vi.
Alt.
Vcl.
Pn.

con ped. leggero

B

9

Fl.

Cl.

VI.

Alt.

Vcl.

Pn.

mf

mf

mf

mf

mf

Detailed description: This block contains the musical score for section B, measures 9 through 12. The score is for a sextet consisting of Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (VI.), Alto (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Piano (Pn.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 9 is marked with a box containing the letter 'B'. The Flute and Clarinet parts feature melodic lines with slurs and ties. The Violin, Alto, and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Piano part provides harmonic support with chords and single notes. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated for all instruments.

C

13

Fl.

Cl.

VI.

Alt.

Vcl.

Pn.

p

p

p

Detailed description: This block contains the musical score for section C, measures 13 through 15. The instruments are the same as in section B. The key signature remains two flats, but the time signature changes to 2/4 in measure 13 and back to 4/4 in measures 14 and 15. Measure 13 is marked with a box containing the letter 'C'. The Flute and Clarinet parts have melodic lines with slurs. The Violin, Alto, and Violoncello parts are mostly silent, with rests. The Piano part plays chords and single notes. The dynamic marking *p* (piano) is indicated for all instruments.

17

Fl. *mf*

Cl. *mf* *p*

Vi.

Alt.

Vcl.

Pn. *mf* *p*

D

21

Fl. *pp*

Cl.

Vi. *pp espressivo*

Alt. *pp*

Vcl. *pp*

Pn. *pp*

poco rall.

E

26

Fl. *f*

Cl. *f*

Vi. *f*

Alt. *f*

Vcl. *f*

Pn. *f*

30 **Più andante** ♩ = 60

Fl. *pp* *sempre legato*

Cl. *pp* *sempre legato*

Vi.

Alt.

Vcl.

Pn. *pp*

34

Fl. *pp* *sempre legato*

Cl.

Vi. *pp* *sempre legato*

Alt. *pp* *sempre legato*

Vcl. *pp* *sempre legato*

Pn. *pp*

38

Fl. *p*

Cl. *p*

Vi. *p*

Alt. *p*

Vcl. *p*

Pn. *p*

F

42

Fl.

Cl.

VI.

Alt.

Vcl.

Pn.

sempre legato

45

Fl.

Cl.

VI.

Alt.

Vcl.

Pn.

48 **rit.** *breve*

Fl. *f*

Cl. *f*

Vi. *f*

Alt. *f*

Vcl. *f*

Pn. *f*

51 **a tempo** **rit.**

Fl.

Cl.

Vi.

Alt.

Vcl.

Pn. *pp*

con ped.

Vincent Tardrew

Octuor

pour flûte/piccolo, hautbois/cor anglais,
clarinette en sib, basson et quatuor à cordes

durée : 8 min 30

2018

Octuor

pour flûte/piccolo, hautbois/cor anglais,
clarinette en sib, basson et quatuor à cordes

Vincent Tardrew

Andante con spirito ♩ = 132

Musical score for the first system, measures 1-4. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The instruments are Flûte, Cor anglais, Clarinette en Sib, Basson, Violon 1, Violon 2, Alto, and Violoncelle. The Flûte part begins with a melodic line in measure 2, marked *p*, *mp*, and *p*. The Cor anglais part has a rhythmic pattern in measure 1, marked *f*. The Clarinette en Sib part has a melodic line in measure 3, marked *p*, *mp*, and *p*. The Basson part has a melodic line in measure 4, marked *f*. The Violon 1 and Violon 2 parts have a melodic line in measure 2, marked *p* and *mp*. The Alto part has a melodic line in measure 3, marked *p*, *mp*, and *p*. The Violoncelle part has a melodic line in measure 4, marked *f*. The time signature changes from 4/4 to 6/4 at the end of measure 4.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The instruments are Fl. (Flûte), C.A. (Cor anglais), Cl. (Clarinette en Sib), Bn. (Basson), Vl. 1 (Violon 1), Vl. 2 (Violon 2), Alt. (Alto), and Vlc. (Violoncelle). The Fl. part has a melodic line in measure 5, marked *p*. The C.A. part has a melodic line in measure 5, marked *p*. The Cl. part has a melodic line in measure 5, marked *p*. The Bn. part has a melodic line in measure 5, marked *p*. The Vl. 1 part has a melodic line in measure 5, marked *p*. The Vl. 2 part has a melodic line in measure 5, marked *p*. The Alt. part has a melodic line in measure 5, marked *p*. The Vlc. part has a melodic line in measure 5, marked *p*. The time signature changes from 4/4 to 6/4 at the end of measure 8.

Musical score for measures 9-12. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in A (C.A.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Bn.), Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), Alto Saxophone (Alt.), and Viola (Vlc.). Dynamics range from *p* to *mf*.

Musical score for measures 13-16. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in A (C.A.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Bn.), Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), Alto Saxophone (Alt.), and Viola (Vlc.). Dynamics range from *mf* to *f*. A section marker 'A' is present above measure 15.

Musical score for measures 17-20. The score is for an octet and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in A (C.A.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Bn.), Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), Alto Saxophone (Alt.), and Viola (Vlc.). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 17. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The Bassoon and Viola parts include markings for *f sub.* (fortissimo subitissimo) and *gliss.* (glissando). The Viola part also includes Roman numerals III and IV. The score concludes at measure 20.

Musical score for measures 21-24. The score continues for the octet. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) and the time signature changes to 5/4. The score begins at measure 21. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). The score concludes at measure 24.

B

Con avidità

Prendre le Picc.

Fl. *mp* *<*

C.A. *mp* *<* Prendre le Htb

Cl. *mp* *<*

Bn. *mp* *<*

Vi. 1 *mp* *<* *p*

Vi. 2 *mp* *<* *p*

Alt. *mp* *<* *p*

Vlc. *p*

Picc.

Htb.

Cl.

Bn.

Vi. 1 *mf*

Vi. 2 *mf*

Alt. *mf*

Vlc. *mf*

33

Picc.

Htb.

Cl.

Bn.

VI. 1

VI. 2

Alt.

Vlc.

37

Picc.

Htb.

Cl.

Bn.

VI. 1

VI. 2

Alt.

Vlc.

49

Picc.
Htb.
Cl.
Bn.
Vi. 1
Vi. 2
Alt.
Vlc.

Detailed description: This system of music covers measures 49 to 52. It features eight staves: Piccolo (Picc.), Horn in B-flat (Htb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Violin 1 (Vi. 1), Violin 2 (Vi. 2), Alto Saxophone (Alt.), and Violoncello (Vlc.). The Piccolo and Horn parts have a dynamic marking of mf . The music is in a key with one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The Piccolo and Horn parts play a melodic line with slurs and accents. The Clarinet and Bassoon parts play a rhythmic accompaniment. The Violin 1 and Violin 2 parts play a rhythmic accompaniment. The Alto Saxophone and Violoncello parts play a harmonic accompaniment.

53

Picc.
Htb.
Cl.
Bn.
Vi. 1
Vi. 2
Alt.
Vlc.

Prendre la Fl.

Detailed description: This system of music covers measures 53 to 55. It features the same eight staves as the previous system. The Piccolo part has a dynamic marking of mf . The music is in a key with one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The Piccolo part plays a melodic line with slurs and accents. The Horn, Clarinet, and Bassoon parts play a rhythmic accompaniment. The Violin 1 and Violin 2 parts play a rhythmic accompaniment. The Alto Saxophone and Violoncello parts play a harmonic accompaniment. The instruction "Prendre la Fl." is written above the Piccolo staff in measure 55.

57

Fl.
Htb.
Cl.
Bn.
Vl. 1
Vl. 2
Alt.
Vlc.

61

Fl. Flûte
Htb.
Cl.
Bn.
Vl. 1
Vl. 2
Alt.
Vlc.

p
pp
p
pp
p
pp

66

Fl. *mf* *p*

Htb. *mf* *p*

Cl. *mf* *p*

Bn. *mf* *p*

Vl. 1 *con sordino* *p*

Vl. 2 *con sordino* *p*

Alt. *con sordino* *p*

Vlc. *con sordino* *p*

71

Fl.

Htb. Prendre le Cor A.

Cl.

Bn.

Vl. 1 *pp*

Vl. 2 *pp*

Alt. *pp*

Vlc. *pp*

C

77 **Tristamente** ♩ = 92

Musical score for measures 77-81. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in A (C.A.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Bn.), Violin 1 (Vl. 1), Violin 2 (Vl. 2), Alto Saxophone (Alt.), and Viola (Vlc.). The Flute, Clarinet in Bb, and Bassoon parts feature melodic lines with dynamic markings of *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The strings (Violin 1, Violin 2, Alto Saxophone, and Viola) are mostly silent, indicated by rests.

Musical score for measures 82-86. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in A (C.A.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Bn.), Violin 1 (Vl. 1), Violin 2 (Vl. 2), Alto Saxophone (Alt.), and Viola (Vlc.). The Flute, Clarinet in Bb, and Bassoon parts continue with melodic lines, marked *mp*. The Alto Saxophone and Viola parts enter in measure 84 with the instruction "senza sord." (without mutes) and a dynamic marking of *mp*. The strings (Violin 1 and Violin 2) remain silent.

87

Fl.

C.A.

Cl.

Bn.

p

Cor Anglais
solo

p

p

p

senza sord. \vee

VI. 1

senza sord. \vee

VI. 2

Alt.

Vlc.

mp

p

p

p

92

Fl.

C.A.

Cl.

Bn.

mp

p

VI. 1

VI. 2

Alt.

Vlc.

mp

p

mp

p

mp

p

97

Fl.

C.A.

Cl.

Bn.

mp

mf

3

VI. 1

VI. 2

Alt.

Vlc.

mp

mf

102

Fl.

C.A.

Cl.

Bn.

mp

p

VI. 1

VI. 2

Alt.

Vlc.

p

107

Fl. *mp* *p*

C.A. *mp* *p*

Cl. *mp* *p*

Bn. *mp* *p*

VI. 1 *mp* *p*

VI. 2 *mp* *p*

Alt. *mp* *p*

Vlc. *mp* *p*

112

Fl. *f*

C.A. *f*

Cl. *f*

Bn. *f*

VI. 1 *f*

VI. 2 *f*

Alt. *f*

Vlc. *f*

117

Fl. *f*

C.A.

Cl. *f*

Bn.

VI. 1

VI. 2

Alt.

Vlc.

122

Fl.

C.A.

Cl.

Bn.

VI. 1

VI. 2

Alt.

Vlc.

126

Fl.
C.A.
Cl.
Bn.
Vl. 1
Vl. 2
Alt.
Vlc.

131

rit.

Fl.
C.A.
Cl.
Bn.
Vl. 1
Vl. 2
Alt.
Vlc.

p
Prendre le Htb
p
p
p
p
p *mp*

148 **Poco più andante** ♩ = 100 **accel.**

Fl. *p* *f*

Htb.

Cl. *p* *f*

Bn. *p* *f*

VI. 1 *p* *f*

VI. 2 *p* *f*

Alt. *p* *f*

Vlc. *p* *f*

D

152 ♩ = 140

Fl. *p*

Htb. *p*

Cl. *p*

Bn. *p*

VI. 1 *pizz.* *p*

VI. 2 *pizz.* *p*

Alt. *pizz.* *f* *p*

Vlc. *f* *p*

E

Come uno scherzo

156

Fl. *pizz.* *p* *f* *breve*

Htb. *f* *breve*

Cl. *f* *breve*

Bn. *f* *breve*

Vl. 1 *f* *breve* *p*

Vl. 2 *f* *breve* *p*

Alt. *f* *breve* *p*

Vlc. *pizz.* *p* *arco* *f* *pizz.* *breve* *p*

160

Fl. *p*

Htb. *p*

Cl. *p*

Bn. *p*

Vl. 1 *p*

Vl. 2 *p*

Alt. *p*

Vlc. *p*

164

Fl. *p* *mf*

Htb. *mf* *p*

Cl. *p* *mf* *mp*

Bn. *p* *mf*

Vl. 1 *f* arco

Vl. 2 *f* arco

Alt. *f* arco

Vlc. *f* arco

168

Fl. *p*

Htb.

Cl. *p*

Bn. *ṗ*

Vl. 1 *ṗ* pizz.

Vl. 2 *ṗ* pizz.

Alt. *ṗ* pizz.

Vlc. *ṗ* pizz.

172

Fl.

Htb.

Cl.

Bn.

Vi. 1

Vi. 2

Alt.

Vlc.

p

mf

arco

arco

arco

arco

mf

mf

mf

mf

Detailed description: This system of musical notation covers measures 172 to 175. It includes staves for Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Violin 1 (Vi. 1), Violin 2 (Vi. 2), Alto (Alt.), and Viola (Vlc.). The Flute part begins with a melodic line in measure 172. The Horn, Clarinet, and Bassoon parts have rests until measure 173, where they enter with a rhythmic pattern. The Violin and Viola parts play a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The word "arco" is written above the strings, indicating they are to be played with the bow.

176

Fl.

Htb.

Cl.

Bn.

Vi. 1

Vi. 2

Alt.

Vlc.

p

p

p

p

p

p

p

p

p

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

p

p

p

p

Detailed description: This system of musical notation covers measures 176 to 179. It includes staves for Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Violin 1 (Vi. 1), Violin 2 (Vi. 2), Alto (Alt.), and Viola (Vlc.). The Flute part continues its melodic line. The Horn, Clarinet, and Bassoon parts play a rhythmic accompaniment. The Violin and Viola parts play a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The word "pizz." is written above the strings, indicating they are to be played pizzicato.

F

Faceto

Musical score for measures 180-184. The score includes parts for Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Violin 1 (Vi. 1), Violin 2 (Vi. 2), Alto (Alt.), and Violoncello (Vlc.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 3/4 to 4/4 at measure 183. Dynamics include *f* and *p*. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Horn and Clarinet parts have similar melodic lines. The Bassoon part has a lower melodic line. The string parts (Vi. 1, Vi. 2, Alt., Vlc.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 185-189. The score includes parts for Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Violin 1 (Vi. 1), Violin 2 (Vi. 2), Alto (Alt.), and Violoncello (Vlc.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 3/4 to 4/4 at measure 188. Dynamics include *f* and *p*. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Horn and Clarinet parts have similar melodic lines. The Bassoon part has a lower melodic line. The string parts (Vi. 1, Vi. 2, Alt., Vlc.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The word "arco" is written above the string parts in measures 186 and 187.

189

Fl. Htb. Cl. Bn. Vl. 1 Vl. 2 Alt. Vlc.

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

Detailed description: This system of musical notation covers measures 189 to 193. It features eight staves: Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Violin 1 (Vl. 1), Violin 2 (Vl. 2), Alto Saxophone (Alt.), and Viola (Vlc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 189-191 show the woodwinds and strings playing a melodic line with various articulations like accents and slurs. Measures 192-193 show the strings continuing with sustained notes and some melodic movement. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-piano (*mp*).

194

Fl. Htb. Cl. Bn. Vl. 1 Vl. 2 Alt. Vlc.

p *p* *p* *p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 194 to 198. It features the same eight staves as the previous system. Measures 194-195 show the woodwinds (Fl., Htb., Cl., Bn.) playing sustained notes, while the strings (Vl. 1, Vl. 2, Alt., Vlc.) play a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 196-198 show the woodwinds playing a more active melodic line with slurs and accents, while the strings continue with sustained notes. Dynamics include piano (*p*).

199

Fl.
Htb.
Cl.
Bn.
Vi. 1
Vi. 2
Alt.
Vlc.

204

G

Fl.
Htb.
Cl.
Bn.
Vi. 1
Vi. 2
Alt.
Vlc.

pizz.
ppp
pizz.
ppp
pizz.
ppp
pizz.
ppp

sfz
sfz
sfz
sfz

208

Fl. *p* *sfz*

Htb. *p* *sfz*

Cl. *p* *sfz*

Bn. *p* *sfz*

VI. 1 *p* *sfz*

VI. 2 *p* *sfz*

Alt. *p* *sfz*

Vlc. *p* *sfz*

211

Fl. *f*

Htb. *f*

Cl. *f*

Bn. *f*

VI. 1 *f* arco

VI. 2 *f* arco

Alt. *f* arco

Vlc. *f* arco

rit. **Adagio** ♩ = 52

214

Fl. *ff* *p sub.*

Htb. *ff* *p sub.*

Cl. *ff* *p sub.*

Bn. *ff* *p sub.*

Vl. 1 *ff* *p sub.*

Vl. 2 *ff* *p sub.*

Alt. *ff* *p sub.* III *gliss.*

Vlc. *ff* *p sub.* IV *gliss.*

Tempo primo

221

Fl. *f*

Htb. *p* *f*

Cl. *f*

Bn. *f*

Vl. 1 *f*

Vl. 2 *f*

Alt. *f*

Vlc. *f*

Vincent Tardrew

Mouvement
pour deux pianos
et percussions

durée : 4 min 40

2018

Mouvement

pour deux pianos et percussions

Vincent Tardrew

D'un air badin $\text{♩} = 90$

Cymbale

Caisse claire *pp*

Grosse caisse

Marimba

Piano 1

Piano 2

6

C. Cl.

12

A

C. Cl.

Pn. 1 *pp*

18

C. Cl.

Pn. 1

24

C. Cl.

Pn. 1

Pn. 2

B

pp

30

C. Cl.

Pn. 1

Pn. 2

36

C. Cl.

Pn. 1

Pn. 2

42 **C**

Mar. *pp*

Pn. 1 *ppp* 8^{vb}

Pn. 2 *ppp* 8^{vb}

48

Mar.

Pn. 1

Pn. 2

54

Mar.

Pn. 1

Pn. 2

60 **D**

C. Cl. *f*

Mar. *f* *p*

Pn. 1 *f* *p*

Pn. 2 *f* *p*

67

Mar.

Pn. 1

Pn. 2

72

Mar.

Pn. 1 *mp*

Pn. 2

77

Mar.

Pn. 1

Pn. 2

83

Cymb.

Mar.

Pn. 1

Pn. 2

E

89

Cymb.

Pn. 1

Pn. 2

95

Cymb.

Mar.

Pn. 1

Pn. 2

101

Mar.

Pn. 1

Pn. 2

106

Mar.

Pn. 1

Pn. 2

111

Mar.

Pn. 1

Pn. 2

116

C. Cl.

Gr. C.

Mar.

Pn. 1

Pn. 2

121

C. Cl.

Gr. C.

Pn. 1

Pn. 2

126 **F**

C. Cl. *ff* *p*

Pn. 1

Pn. 2

131

C. Cl.

Pn. 1 *f*

Pn. 2 *f*

137 **G**

Cymb.

C. Cl.

Pn. 1 *p* *mf*

Pn. 2 *p* *mf*

8^{vb}

143

Pn. 1

Pn. 2

147

Cymb.

C. Cl.

Pn. 1

Pn. 2

151

Cymb.

C. Cl.

Pn. 1

Pn. 2

154

C. Cl.

Pn. 1

Pn. 2

(8)

157

C. Cl.

Pn. 1

Pn. 2

160 **H**

Cymb.

Mar.

Pn. 1

Pn. 2

163

Mar.

Pn. 1

Pn. 2

167

Mar.

Pn. 1

Pn. 2

f

170

Mar.

Pn. 1

Pn. 2

173

Mar.

Pn. 1

Pn. 2



176

Mar.

Pn. 1

Pn. 2

179

Mar.

Coda

Pn. 1

Pn. 2



183

Cymb.

C. Cl.

Pn. 1

Pn. 2

Vincent Tardrew

5 Miniatures

pour orchestre symphonique

durée : 5 min

2018

Note : Ces miniatures orchestrales sont de petites études dont le but est d'explorer les possibilités expressives de l'orchestre au niveau du timbre, des accords, des doublures et enfin de la densité harmonique.

Chaque miniature a une durée d'une minute environ.

Instrumentation :

Piccolo
2 Flûtes
2 Hautbois (2nd : Cor anglais)
2 Clarinettes en sib
Clarinette basse en sib
2 Bassons (2nd : Contrebasson)

4 Cors en fa
2 Trompettes en sib
2 Trombones
Trombone basse
Tuba

Timbales
Vibraphone
Marimba
Glockenspiel
Cloches tubulaires
Triangle
Cymbale suspendue
Grand gong
Caisse claire
Grosse caisse

Harpe
Piano / Celesta

Violons I
Violons II
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Partition en do, sauf Cb et Cbn une octave en dessous et Picc une octave au dessus. La Cl B est en clé de fa.

5 Miniatures

Miniature orchestrale 1 : Étude sur le timbre (un accord)

Vincent Tardrew

Mystérieux ♩ = 50

Instrumentation and Performance Instructions:

- Piccolo:** *p poco* → *f*
- Flûtes 1&2:** *p poco* → *f*
- Hautbois 1&2/ Cor Anglais:** *p poco* → *f*
- Clarinettes en sib 1&2:** *p poco* → *f*
- Clarinette basse en Sib:** *p poco* → *f*
- Basson 1&2/ Contrebasson:** *p poco* → *f*
- Cors en fa 1&2:** *p poco* → *mf* → *p* → *f*
- Cors en fa 3&4:** *mf* → *p* → *f*
- Trompettes en sib 1&2:** *mf* → *p* → *f*
- Trombones 1&2:** *mf* → *p* → *f*
- Trombone B. Tuba:** *p poco* → *mf* → *p* → *f*
- Timbales:** *pp* → *p* → *f*
- Vibraphone:** *pp* → *mp*
- Triangle:** *pp* → *p*
- Cymbale suspendue:** *maillèches douces*, *pp* → *p*
- Caisse claire:** *avec timbre*, *f*
- Grosse caisse:** *pp* → *mp*
- Harpe:** *p*, *trem. lent*, *rapide*, *lent*, *l.v.*, *pp* → *mp* → *f*
- Piano:** *p*, *pp* → *mp* → *f*
- Violons I:** *div. senza vib.*, *p* → *mp* → *p*, *solo poco vib.*, *tutti*, *div.*, *f*
- Violons II:** *senza vib.*, *p* → *mp* → *p*, *solo poco vib.*, *tutti*, *f*
- Altos:** *senza vib.*, *p* → *mp* → *p*, *solo poco vib.*, *tutti*, *f*
- Violoncelles:** *senza vib.*, *p* → *mp* → *p*, *solo poco vib.*, *tutti*, *f*
- Contrebasses:** *senza vib.*, *p* → *mp* → *pp* → *p*, *f*

8 *rit.* *a tempo*

Picc. *ff* *ppp* *mf*

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

Hrb. 1&2 / Cor. A. *ff* *pp* *ppp* *mf*

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

Cl. B. *ff* *pp* *ppp* *mf*

Bn. 1&2 / Cbn. *ff* *pp* *ppp* *mf*

Cors. 1&2 *f* *pp* *ppp* *mf*

Cors. 3&4 *f* *pp* *ppp* *mf*

Trp. 1&2 *f* *pp* *ppp* *mf*

Trb. 1&2 *f* *pp* *ppp* *mf*

Trb. B. / Tub. *f* *pp* *ppp* *mf*

Timb. *f* *pp* *ppp* *mf*

Vib. *ppp* *mf*

Trgl. *pp* *sans attaque* *ppp* *mf*

Cymb. susp. *ppp* *mf*

C.C. *ppp* *mf*

G.C. *ppp* *mf*

Hp. *p* *ppp* *mf*

Pn. *mf*

VI. I. *ff* *pp* *ppp* *mf*

VI. II. *ff* *pp* *ppp* *mf*

Alt. *div.* *ff* *pp* *ppp* *mf*

Vcl. *ff* *pp* *ppp* *mf*

Cb. *ff* *pp* *ppp* *mf*

unis. *rit.* *a tempo div.*

6

Picc. *mf*

Fl. 1&2 *mf*

Hrb. 1&2 / Cor. A. *mf*

Cl. 1&2 1. *p* a2 *mp* *mf*

Cl. B. *mp* *mf*

Bn. 1&2 / Cbn. *mp* *mf*

Cors. 1&2 *p* *mp* *mf*

Cors. 3&4 *p* *mp* *mf*

Trp. 1&2 *p* *mp* *mf*

Trb. 1&2 a2 *mp* *mf*

Trb. B. Tub. *mf*

Timb. *mp*

Mar.

Gong

C.C. *avec timbre* *p* *mp* *mf* *p*

Hp. *mp* *mf*

Pn. *mp* *mf*

VI. I *arco* *mf*

VI. II *arco* *mf*

Alt. *arco V* *p* *mp*

Vcl. *V* *mp*

Cb. *pizz.* *p* *mp* *arco*

10

Picc. *f* *mf*

Fl. 1&2 *f* *p* *mf* a2

Hrb 1&2/ Cor. A. *f* *p* *mf* a2

Cl. 1&2 *f* *p* *mf* a2

Cl. B. *f*

Bn. 1&2/ Cbn. *f*

Cor. 1&2 *f* *pp* *mf* +

Cor. 3&4 *f* *pp* *mf* +

Trp. 1&2 *f*

Trb. 1&2 *f* *pp* a2

Trb. B. Tub. *f* *pp*

Timb. *f* *ff*

Mar. *mf*

Gong *ff*

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

Hp. *pp* *mf* Gb Bb Eb Gb Bb

Pn.

VI. I *f* *p* *mf*

VI. II *f* *p* *mf*

Alt. *f* *p* *mf*

Vcl. *f* *p* *mf*

Cb. *f*

15

Picc. *p* *f* *p* *ff*

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

Hrb. 1. *p* *f* *p* *ff*

Cor. A. *p* *f* *p* *ff*

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

Cl. B. *p* *f* *p* *ff*

Bn. 1. *p* *f* *p* *ff*

Cbn. *p* *f* *p* *ff*

Cors. 1&2 *p* *f* *p* *f*

Cors. 3&4 *p* *f* *p* *f*

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

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

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

Timb. *f* *p* *ff*

Mar. *p* *p* *mf* *f* *mp* *ff*

Gong

C.C. *p* *f* *p* *ff*

Hp. *mf* *Ab* *Bb* *p* *mf* *A#* *mf* *ff*

Pn. *p* *f* *p* *ff*

VI. I *pizz.* *p* *arco* *f* *p* *ff*

VI. II *pizz.* *p* *arco* *f* *p* *ff*

Alt. *pizz.* *p* *arco* *f* *p* *ff*

Vcl. *pizz.* *p* *arco* *f* *p* *ff*

Cb. *pizz.* *p* *arco* *f* *p* *ff*

Chat et souris

Miniature orchestrale 3 : Étude sur les doublures 1
(mélodie non accompagnée, sur plusieurs octaves)

Taquin $\text{♩} = 63$

Piccolo

Flûtes 1&2
1. *p* *mf*

Hautbois 1&2/
Cor Anglais

Clarinettes en sib 1&2
1. *p* *mf* a2

Clarinette basse en Sib
pp

Basson 1&2/
Contrebasson
1. *pp*

Cors en fa 1&2
1. *p* *mf*

Cors en fa 3&4

Trompettes en sib 1&2

Trombones 1&2

Trombone B. Tuba

Timbales

Vibraphone
p *f*

Marimba
pp

Cymbale suspendue
baguette dure *mf*

Caisse claire

Harpe
mf *f*

Celesta

Taquin $\text{♩} = 63$

Violons I
p *mf* *pp* *arco*

Violons II
p *mf* *pp* *arco*

Altos
p *mf* *pp* *arco*

Violoncelles
p *mf* *pp* *arco*

Contrebasses

E F G# A
D C Bb

9

Picc.

Fl. 1&2

Hrb. 1&2 / Cor. A.

Cl. 1&2

Cl. B.

Bn. 1&2 / Cbn.

Cors. 1&2

Cors. 3&4

Trp. 1&2

Trb. 1&2

Trb. B. Tub.

Timb.

Vib.

Mar.

Cymb. susp. / C.C.

Hp.

Cel.

VI. I

VI. II

Alt.

Vcl.

Cb.

p *f* *mf* *f* *arco* *pizz.*

14

Picc.

Fl. 1&2

Hrb 1&2/ Cor. A.

Cl. 1&2

Cl. B.

Bn. 1&2/ Cbn.

Cors 1&2

Cors 3&4

Trp. 1&2

Trb. 1&2

Trb. B. Tub.

Timb.

Vib.

Mar.

Cymb. susp.

C.C.

Hp.

Cel.

VI. I

VI. II

Alt.

Vcl.

Cb.

ff

ff

ff

pizz. *arco* *pizz.*

23 *Lento, rubato* ♩ = 52

Picc.

Fl. 1&2

Hrb. 1&2/ Cor. A. *Prendre le Cor A.* *Cor anglais*

Cl. 1&2

Cl. B.

Bn. 1&2/ Cbn.

Cors 1&2

Cors 3&4

Trp. 1&2

Trb. 1&2

Trb. B. Tub.

Timb.

Vib.

Mar. *solo*

Cymb. susp.

C.C.

Hp.

Cel.

VI. I *arco*

VI. II *arco*

Alt.

Vcl. *arco*

Cb.

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

Lento, rubato ♩ = 52

Reflexion

Miniature orchestrale 4 : Étude sur les doublures 2 (mélodie non accompagnée, à l'unisson)

Calment ♩ = 88

Calment ♩ = 88

Instrumentation: Piccolo, Flûtes 1&2, Hautbois 1&2/Cor Anglais, Clarinettes en sib 1&2, Clarinette basse en Sib, Basson 1&2/Contrebasson, Cors en fa 1&2, Cors en fa 3&4, Trompettes en sib 1&2, Trombones 1&2, Trombone B. Tuba, Timbales, Vibraphone, Marimba, Cymbale suspendue, Grosse caisse, Harpe, Piano, Violons I, Violons II, Altos, Violoncelles, Contrebasses.

Key Signature: E \flat F \sharp G \sharp A \flat D C B

Tempo: Calment ♩ = 88

Dynamic Markings: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ppoco*, *baguette dure*, *moitié*, *tutti*, *pizz.*, *arco*, *pizz. b \flat* .

Performance Instructions: 1., 2. prendre le contrebasson, a2, 3.

12

Un peu plus lent Plus lent encore rit.

Picc.

Fl. 1&2 *f* *pp*

Htb. 1&2 / Cor. A. *f* *pp*

Cl. 1&2 *f* *mf* *pp*

Cl. B. *mf* *p*

Bn. 1&2 / Cbn. *mf* *p* *pp*

Cors. 1&2 *mf* *mp* *pp*

Cors. 3&4 *mf* *mp* *pp*

Trp. 1&2 *mf* *pp*

Trb. 1&2 *mp* *p* *pp*

Trb. B. / Tub. *p* *pp*

Timb. *pp*

Vib. *f* *pp*

Mar. *f* *pp*

Cymb. susp.

G.C. *mf* *p*

Hp. *p* *pp* *D₅* *pp*

Pn. *mf* *p* *pp* *pp*

VI. I *f* *pp*

VI. II *f* *pp*

Alt. *f* *mf* *p* *pp*

Vcl. *mf* *p* *pp*

Cb. *mf* *p* *pp*

arco pizz.

8 ♩ = 150

Picc. *f* *mf*

Fl. 1&2 *a2* *f* *mf*

Hrb. 1&2 / Cor. A. *f* *mf* *Cor anglais* *mf*

Cl. 1&2 *f* *mf* *a2*

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

Bn. 1&2 / Cbn. *f* *mf* *mf* *mf*

Cors. 1&2 *f* *mf* *mp* *pp*

Cors. 3&4 *f* *mf*

Trp. 1&2 *con sord. 1.* *p* *f* *con sord. a2* *mf* *mp* *pp*

Trb. 1&2 *a2* *p* *f* *mf* *mp* *pp*

Trb. B. Tub. *f* *mf*

Timb. *f* *mf* *mp*

Vib.

Cl. tub. *mf* *mp* *p*

Trgl.

Cymb. susp.

C.C.

G.C.

Hp. *f* *mf*

Pn. *mf* *mp*

VI. I *f* *mf* *pp* ♩ = 150

VI. II *f* *mf* *pp*

Alt. *f* *mf* *pp*

Vcl. *f* *mf* *pp*

Cb. *f* *mf* *pp*

13 $\text{♩} = 50$ $\text{♩} = 150$ $\text{♩} = 50$

Picc. mf f mf p

Fl. 1&2 mf f mf p

Cr. ang. mf f mf p

Cl. 1&2 mf f mf p

Cl. B. mf f mf p

Bn. 1&2/Cbn. mf f mf p

Cors 1&2 mf

Cors 3&4 mf

Trp. 1&2 mf

Trb. 1&2 mf

Trb. B. Tub. mf

Timb. f

Vib. p

Cl. tub. p

Trgl. mf

Cymb. susp. mf

C.C. mf avec timbre

G.C. p

Hp. mf

Pn. f mp p Re^0

VI. I mf p mf f mf p div. en 3

VI. II mf p mf f mf p div. en 3

Alt. mf p mf f mf

Vcl. mf p mf f mf

Cb. mf p mf f mf

gliss.

Vincent Tardrew

Tristesse de la lune

pour Mezzo-soprano et piano

durée : 4 min 20

2019

Tristesse de la Lune

Charles Baudelaire

Vincent Tardrew

Mélancolique $\text{♩} = 40$

Mezzo-soprano *P dolce*
Ce soir, la lu - ne rêve a - vec plus de pa - res - se;

Piano *P dolce*

5 *P delicamente*
Ain - si

sempre legato
P delicamente
Ped. * Ped. * *sempre*

9
qu'u - ne beau - té, sur de nom-breux cous-

13
- sins, qui d'u-ne main dis - traite et lé -

17

-gè - re ca-resse a-vant de s'en-dor-mir le con-tour de ses

21

seins, sur le dos sa-ti-né des mol-les a-va-

25 **poco rit. a tempo**

-lan - ches, mou-ran - te, el - - le se livre

29 **poco rit. a tempo**

aux lon - gues pâ-moi - sons, et pro -

33 *mf ma non f*

- mè - - - ne ses yeux

mf ma non f *molto*

37 *p*

sur les vi - si-ons blanches qui mon - tent dans l'a -

p

41 *mp* *f* *molto rit.*

- zur com - me des flo - rai - sons.

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

45 *poco più andante*

sfz

Ped.

49 **rall.** **tempo primo**

p

Quand — par - fois sur ce globe,

mp *p*

*

53

port.

— en sa lan - gueur oi - sive, — el - le

57

lais - se fi - ler u - ne lar - me fur - tive, un po -

61

- è - te pi-eux, — en - ne - mi du som - meil, dans le creux de sa main prend

3

66 **poco rall.** *court* **poco rit.** **a tempo** *pp*

cet-te lar-me pâ - le, aux re - flets

court
pp
Red.

70

i - ri - sés comme un frag - ment d'o -

73 **rall.**

-pale, et la

8^{vb} *

76 **tempo primo** *p* **poco rit.** *court* **a tempo** **rit.**

met dans son cœur loin des yeux du so - leil.

p *court* *pp*