

## À propos de *Echo* de Jean-Pascal Chaigne, oeuvre créée dans le cadre du projet de recherche « Perspectives actuelles de la musique polychorale »

Jean-Pascal Chaigne

Volume 8, Number 1, 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1079795ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1079795ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique (OICRM)

ISSN

2368-7061 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this note

Chaigne, J.-P. (2021). À propos de *Echo* de Jean-Pascal Chaigne, oeuvre créée dans le cadre du projet de recherche « Perspectives actuelles de la musique polychorale ». *Revue musicale OICRM*, 8(1), 168–184.  
<https://doi.org/10.7202/1079795ar>

Article abstract

On January 22, 2020, the first workshop of the research-creation project “*Perspectives actuelles de la musique polychorale*” (“Current Outlooks of Polychoral Music”) was held in Geneva, bringing together students from the Haute école de musique (HEM) de Genève and the Ensemble Contrechamps. Project leader Jean-Pascal Chaigne, composer and HEM professor, presents the results of his research as they are applied in his piece *Echo*, composed for the occasion. After explaining how Giovanni Gabrieli’s polyphonic writing and its specific relationship to timbre inspired such a project, he details his musical means, which originate in 16<sup>th</sup> century Venetian polychoral music: namely, the rhythmic diminutions as well as the different forms of polychorality that we encounter in *Echo*.

# À propos de *Echo* de Jean-Pascal Chaigne, œuvre créée dans le cadre du projet de recherche « Perspectives actuelles de la musique polychorale »<sup>1</sup>

Jean-Pascal Chaigne

## Résumé

Le 22 janvier 2020 s'est tenu à Genève le premier laboratoire du projet de recherche en création « Perspectives actuelles de la musique polychorale », réunissant notamment des étudiants de la Haute école de musique (HEM) de Genève et l'ensemble Contrechamps. Jean-Pascal Chaigne, compositeur, professeur à la HEM et responsable du projet, présente les résultats de sa recherche tels qu'ils se concrétisent dans sa pièce *Echo*, composée à cette occasion. Après avoir expliqué en quoi l'écriture polyphonique de Giovanni Gabrieli et son rapport spécifique au timbre ont inspiré un tel projet, il détaille les procédés de sa partition qui trouvent leur origine dans la musique polychorale vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle : en l'occurrence, les propositions de diminutions ainsi que les différentes formes de polychoralité que l'on rencontre dans *Echo*.

Mots clés : Jean-Pascal Chaigne ; diminution ; Giovanni Gabrieli ; polychoralité ; recherche-crédation.

## Abstract

On January 22, 2020, the first workshop of the research-creation project "*Perspectives actuelles de la musique polychorale*" ("Current Outlooks of Polychoral Music") was held in Geneva, bringing together students from the Haute école de musique (HEM) de Genève and the Ensemble Contrechamps. Project leader Jean-Pascal Chaigne, composer and HEM professor, presents the results of his research as they are applied in his piece *Echo*, composed for the occasion. After explaining how Giovanni Gabrieli's polyphonic writing and its specific relationship to timbre inspired such a project, he details his musical means, which originate in 16<sup>th</sup> century Venetian polychoral music: namely, the rhythmic diminutions as well as the different forms of polychorality that we encounter in *Echo*.

Keywords: Jean-Pascal Chaigne; diminution; Giovanni Gabrieli; polychorality; research-creation.

---

<sup>1</sup> Dans cet article, l'emploi du masculin pour désigner des personnes n'a d'autres fins que celle d'alléger le texte.

Le 22 janvier 2020 s'est tenu à Genève, salle Ernest Ansermet, le premier laboratoire du projet de recherche en création « Perspectives actuelles de la musique polychorale »<sup>2</sup>. C'est à cette occasion que la pièce *Echo*, composée dans le cadre de ce projet par l'auteur de ce texte, a été interprétée pour la première fois. L'œuvre, écrite pour un effectif indéterminé de 12 parties réparties en trois ensembles, a réuni, sous la direction de Michel Pozmanter, 11 étudiants de la Haute école de musique (HEM) de Genève, 4 membres de l'ensemble Contrechamps et William Dongois, cornettiste, professeur à la HEM et collaborateur scientifique dans ce projet. Ce texte a donc pour objectif de présenter les résultats de ce projet de recherche tels qu'ils se concrétisent dans *Echo*.

## ORIGINE DU PROJET

À l'origine de ce projet, il y a l'admiration d'un compositeur pour la musique vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle, et tout particulièrement pour la façon dont Giovanni Gabrieli est parvenu à écrire une musique polyphonique si riche, si somptueuse avec ses multiples chœurs répartis dans l'espace, sans jamais recourir au paramètre du timbre : en effet, à l'époque, la voix était le principal modèle de l'écriture musicale<sup>3</sup> et les indications instrumentales dans les partitions faisaient encore figure d'exception, laissant ouverte l'instrumentation des œuvres.

L'objectif de ce projet a donc été de retrouver une telle ouverture instrumentale dans une œuvre nouvelle, composée dans mon propre langage musical, une partition polyphonique qui puisse donc accueillir des instruments très différents et en nombre variable : ce sera *Echo*.

## LE TEXTE CHANTÉ

La première étape du travail a été de composer une nouvelle partition destinée à des voix : elles sont au nombre de 12 et sont réparties en trois ensembles. Le texte chanté est extrait des *Métamorphoses* d'Ovide, et plus précisément de son troisième livre, dans cette scène à la fois tragique et superbe où la nymphe Écho assiste, impuissante, au dépérissement de Narcisse : Narcisse qu'elle aime, mais qu'elle aime sans retour et qui se laisse mourir, accablé par la douleur de ne pouvoir aimer l'être qu'il voit dans son propre reflet. Écho avait été condamnée par Junon à ne plus pouvoir parler, sauf pour répéter les derniers mots qu'elle entend. Alors, à chaque fois que Narcisse dit

---

2 Ce projet a été soutenu par la HEM de Genève, la Haute école spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO), l'Université de Cagliari, l'ensemble Contrechamps, l'ensemble Atmusica, le Collège Contemporain, le Conservatoire à rayonnement régional (CRR) de Paris, la Symphonie du Trocadéro et le Festival des Claviers de Printemps d'Auch (France).

3 « Au XVI<sup>e</sup> siècle, la musique est avant tout vocale : le répertoire instrumental est pour l'essentiel issu du répertoire vocal et consiste en l'adaptation à l'instrument, quel qu'il soit, des madrigaux, motets et chansons écrits en polyphonie. Les principales musiques instrumentales éditées se résument à la musique de danses et aux tablatures d'orgue et de clavecin destinées surtout aux amateurs ne sachant pas réaliser la musique polyphonique » (William Dongois, propos recueillis lors d'un entretien privé en juin 2019, à Genève).

« hélas », Écho répète ce mot ; et quand Narcisse prononce ses dernières paroles – « Hélas, enfant aimé en vain ! Adieu » –, elle les répète également, puisque tous deux, Narcisse comme Écho, sont en train de perdre l'être qu'ils aiment.

Cette pièce met ainsi en musique les lamentations d'Écho et c'est pourquoi les seuls mots chantés ici sont ceux prononcés par la nymphe dans cette scène : « *Eheu* » (« Hélas »), « *Heu frustra dilecte puer* » (« Hélas, enfant aimé en vain ») et « *Vale* » (« Adieu »).

Il n'a plus cette couleur, blanc mêlé de rouge,  
ni cette vigueur, ni ces forces, ni tout ce qu'il admirait ;  
plus ce corps, qu'autrefois aimait Écho.  
elle le voit, en colère, elle n'a pas oublié,  
mais elle le plaint et chaque fois que le pauvre enfant dit  
« hélas », de sa voix qui répète elle dit « hélas » !  
Quand de ses mains il frappe ses bras,  
elle renvoie le son du coup.  
Les dernières paroles de l'enfant qui regarde dans l'eau :  
« hélas, enfant aimé en vain », tous ces mots, le lieu  
les répète ; il dit « adieu », « adieu » dit Écho.  
Il laisse tomber sa tête fatiguée dans l'herbe verte ;  
la mort ferme les yeux qui admiraient la beauté de leur maître<sup>4</sup>.

Cette référence au mythe d'Écho explique bien évidemment le choix du titre de la pièce. Mais ce titre fait également référence à l'écho considéré cette fois sous sa forme musicale : avec ses trois ensembles répartis dans l'espace, ma pièce s'inspire bien évidemment des procédés d'écho qui caractérisent la musique vénitienne du xvi<sup>e</sup> siècle. Enfin, ce titre *Echo* renvoie également au projet même de cette nouvelle pièce qui se fait l'*écho* d'une musique du passé, dans une démarche qui n'est cependant ni néoclassique ni postmoderne, mais qui a pour objectif de s'approprier une idée musicale ancienne afin qu'elle fasse sens au sein d'une œuvre nouvelle. D'ailleurs, c'est finalement ce que parvient à faire la nymphe lorsqu'elle s'approprie les mots qu'elle emprunte à Narcisse, quand elle les fait siens, comme par exemple lorsque celui-ci entend un bruit et dit : « N'y a-t-il pas ici quelqu'un ? », et que la nymphe lui répond : « Si, quelqu'un ! ».

---

4 Ovide (2017), *Les métamorphoses*, traduction française par Marie Cosnay, Paris, Éditions de l'Ogre, livre III, vers 451-503.





## L'ORIGINAL ET SES VARIANTES

Comme le montre la première page du conducteur d'*Echo* (figure 1), on peut voir que ce dernier se présente sous la forme d'une partition pour 12 voix. Si l'on observe à présent la partition de la partie de soprano I correspondant également au début de l'œuvre (figure 2), on remarque qu'elle ne présente plus une mais quatre lignes qui sont autant de versions différentes de la même partie. La première ligne forme l'« original » à partir duquel ont été composées trois « variantes », suivant une densité d'écriture croissante : ce sont les trois lignes suivantes, qui correspondent à des diminutions écrites, comme celles que l'on peut d'ailleurs trouver dans les traités de diminutions du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

Le mode d'emploi de cette partition est simple : chaque interprète choisit une version parmi les quatre disponibles, en fonction de trois critères :

1. Le résultat sonore visé (en accord avec le chef et les autres musiciens),
2. Les spécificités de son instrument ou de sa voix (vélocité, caractère, etc.),
3. Ses capacités techniques (certaines variantes ne sont accessibles qu'aux musiciens les plus avancés).

L'interprète a également la possibilité de passer de l'une à l'autre des versions au cours de la pièce et constituer ainsi son propre parcours au travers de la partition. Par ailleurs, une même partie peut être jouée simultanément par plusieurs interprètes, comme ce fut le cas lors du laboratoire genevois pour les parties de soprano I, basse I, alto III et basse III (voir effectif ci-après). Une ligne mélodique peut alors se trouver superposée à sa propre variation, donnant ainsi naissance à une hétérophonie.

Effectif du laboratoire Genevois :

Ensemble I – quatuor à cordes et deux voix :

Soprano I : voix de soprano + violon

Alto I : violon 2

Ténor I : alto (cordes)

Basse I : voix de basse + violoncelle

Ensemble II – quatuor d'anches :

Soprano II : hautbois

Alto II : clarinette

Ténor II : cor de basset

Basse II : basson

---

5 Dongois nous explique les raisons de l'apparition de ces traités de diminution : « L'apparition de l'imprimerie dans le monde musical va bouleverser la manière de transmettre la musique. Une rapide comparaison des polyphonies manuscrites de la fin des années 1400 et de la musique éditée dès 1501 montre cela très clairement : tandis que le manuscrit permet d'écrire "comme l'on veut", le système d'impression à caractère mobile contraint l'éditeur, qui n'édite habituellement que des textes écrits, à créer et utiliser des caractères musicaux. La notation musicale se simplifie alors à l'extrême et, dans le même temps, apparaissent des traités expliquant comment restituer la musique : en somme, comment "habiller" de notes et d'ornements ce squelette de la réalité sonore qu'est devenue la partition » (William Dongois, propos recueillis lors d'un entretien privé en juin 2019, à Genève).

Ensemble III – ensemble d’instruments anciens :

Soprano III : cornet à bouquin

Alto III : flûte à bec + violon

Ténor III : serpent

Basse III : sacqueboute + basson baroque

Un extrait du laboratoire genevois (extrait audio 1) permet de constater l’accroissement progressif de la densité de l’écriture musicale depuis l’original jusqu’à la troisième variante : ici, Michel Pozmanter demande aux musiciens de jouer la première section de l’œuvre dans sa version originale tout d’abord, puis dans ses première, deuxième et enfin troisième variantes (on remarque dans l’extrait sonore que tous les musiciens n’atteignent pas la troisième variante, certains s’arrêtant à la première ou la deuxième pour des raisons liées à leur instrument ou à leurs capacités techniques).

*Extrait audio 1 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo (2020), original et variantes 1 à 3 (mes. 1-13). [Écouter](#).*

Enfin, pour permettre au chef de contrôler avec précision le parcours de chaque interprète, notamment lors des répétitions partielles avec l’un des trois ensembles, il existe trois partitions dont chacune présente les quatre voix d’un ensemble donné dans chacune de ses quatre versions (figure 3).

## LES PROCÉDÉS DE DIMINUTION

Les variantes composées à partir de l’original s’inspirent des procédés de diminution employés à l’époque de Gabrieli, et l’on distinguera dans *Echo* trois procédés différents dont chacun est associé à l’un des trois tempi employés dans la pièce.

Dans les sections au tempo modéré (croche = 58, figure 4), les variantes prennent le terme de diminution dans son sens premier, celui d’une diminution des valeurs rythmiques : par exemple, d’une noire dans l’original, on obtient deux croches dans la première variante, un triolet de croches dans la suivante et quatre doubles croches dans la dernière. Quant aux hauteurs employées dans ces variantes, elles appartiennent toutes à l’harmonie et ne font donc apparaître aucune note étrangère. On remarquera ici un principe appliqué dans toutes les variantes, quel que soit le tempo dans lequel elles apparaissent, et qui se trouve aux fondements de la diminution ancienne, à savoir le respect de la ligne mélodique : c’est pourquoi toutes les variantes, malgré leurs différences, se rejoignent toujours sur les mêmes points d’appui au sein des mélodies variées.

à Paolo Dal Molin  
**Echo**  
pour trois ensembles

Jean-Pascal Chaigne

Ensemble I

58

Soprano

Alto

Tenor

Basse

Figure 3 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo (2020), première page (mes. 1-7) du conducteur du chœur I.

à Paolo Dal Molin

# Echo

Jean-Pascal Chaigne

The image shows the first page of the Tenor I vocal score for the piece 'Echo' by Jean-Pascal Chaigne. The score is in 4/4 time with a tempo of 58. It features four vocal staves for Tenor I, each with a corresponding piano accompaniment staff. The vocal lines include lyrics in French: 'he - u', 'va - le he - u fru - stra', '(a) - le he - u fru - stra', and 'di - (i) - le - etc pu - er'. The piano accompaniment is highly detailed, with various dynamics such as *pp*, *mp*, *mf*, *p*, *f*, and *ff*, and articulations like *molto*, *sub*, and *poco*. The score is marked with 'Original' and three 'Variante' options for the vocal line. The ISMN number 979-0-7070-8744-2 and the copyright notice © 2019 EDITIONS MEZZA-VOCE are visible at the bottom of the page.

Figure 4 : Jean-Pascal-Chaigne, *Echo* (2020), première page (mes. 1-13) de la partition de ténor I.

**K** ♩ = 40

257 *mf* he - u *pp* (a) (e) (a) *pp* l e vā *mp*

S III *mf* *pp* *pp* *pp* *mp*

263 *pp* e (e) (a) he - u (a) e - he - u he - u *mf* *mf*

S III *pp* *mp* *pp* *mf* *pp* *mf* *mf*

268 *pp* (a) (e) (a) e - he - u (a) (a) e *mf* *pp*

S III *pp* *mp* *pp* *mf* *pp*

271 *mf* he - u (a) (a) (e) (a) (e) (e) *pp* *mp*

S III *mf* *pp* *pp* *pp* *pp* *mp*

Figure 5 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo (2020), page 14 (mes. 257-277) de la partition de soprano III.

6  
 accelerando **F** ♩-88

99  
 e - he - u e - he - u (a) he - u (a) (e) (a) (e) (a) (a) (a) he - u (a) (e) (a) he - u (e) (e) (a)

106  
 (a) (e) (a)

112  
 he - u (a) (e) (a) (a) (a) he - u

117  
 he - u (e) (a) he - u (e) (e) (a)

ISMN 979-0-7070-8744-2 © 2019 EDITIONS MEZZA-VOCE

Figure 6 : Jean-Pascal-Chaigne, *Echo* (2020), page 6 (mes. 99-121) de la partition de ténor I.

Dans les sections lentes (croche = 40, figure 5), les variantes s'attachent à travailler le son, à embellir les tenues, à les rendre vivantes au moyen de notes répétées, de petites notes, de trémolos, de mordants ou de trilles. On est donc ici plus proche d'un travail d'ornementation que de diminution. Mais ornementation et diminution sont intimement liées, car elles participent du même objectif : enrichir la musique. William Dongois résume leur différence par cette phrase : « Les ornements sont "l'habit du son", quand la diminution est "l'habit de la phrase"<sup>6</sup> ».

Enfin, les variantes des sections rapides (croche = 88, figure 6) réunissent l'ensemble des procédés utilisés dans les autres sections, puisqu'on y trouve aussi bien des ornements que des diminutions. Ces dernières sont en l'occurrence réalisées avec des « formules statiques », comme les appelle Silvestro Ganassi dans son traité *La Fontegara* de 1535<sup>7</sup>, des formules qui consistent à partir de la note diminuée pour y revenir ensuite – d'où ce qualificatif « statique » – dans un mouvement mélodique qui fait apparaître cette fois des notes étrangères à l'harmonie.

## L'ÉCRITURE POLYCHORALE

À chaque tempo de la partition d'*Echo* est également associée une écriture polychorale spécifique.

Dans les sections rapides (figure 7), les trois ensembles dialoguent entre eux, chacun ayant sa propre écriture et donc sa propre identité : nous sommes ici dans le cas d'une polychoralité classique, telle qu'on la trouve dans les partitions du XVI<sup>e</sup> siècle.

Dans les sections lentes (figure 8), l'écriture regroupe différemment les voix afin d'obtenir un ensemble aigu, un second médium et un troisième grave : c'est une configuration qui s'apparente à celle que l'on rencontre parfois dans certains de motets, comme dans le *Magnificat* à trois chœurs (SAAB/ATBB/TBBB) extrait des *Sacrae Symphoniae I* de Gabrieli.

---

6 William Dongois, propos recueillis lors d'un entretien privé en juin 2019, à Genève.

7 Silvestro Ganassi (2002), *Œuvres complètes*, « Vol. 1. La Fontegara (1535) », Christine Vossart (éd.), introduction, traduction et notes par Jean-Philippe Navarre, Bruxelles, Mardaga.

22 **H**  $\text{♩} = 88$

I  
Soprano (S)  
Alto (A)  
Tenor (T)  
Bass (B)

II  
Soprano (S)  
Alto (A)  
Tenor (T)  
Bass (B)

III  
Soprano (S)  
Alto (A)  
Tenor (T)  
Bass (B)

be-ni fru-stra di-le-cto be-ni  
be-ni fru-stra di-le-cto be-ni  
be-ni fru-stra di-le-cto be-ni  
be-ni fru-stra di-le-cto be-ni

ISSN 0760-7070 8743 € 4 1015 ÉDITIONS MUSICA VOCE

Figure 7 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo (2020), page 22 (mes. 190-197) du conducteur.

18 **G**  $\text{♩} = 40$

**I**  
Soprano: *pp* le... *mf* he-u... *pp* (e)... *mp* (e)... *pp* (a)... (e)... *pp* (a)... (a)... *mf* he-u...  
Alto: *pp* le... *mf* he-u... *pp* (e)... *pp* (e)... *pp* (a)... (e)... *pp* (a)... (u)... *mf* he-u...  
Tenor: - - - - -  
Bass: - - - - -

**II**  
Soprano: - - - - -  
Alto: *pp* (a) e he-u... *mf* (a)... (e)... *pp* (a)... (e)... *mf* he-u... *pp* he-u... *mf* (a)... (a)... *mf* he-u he-u... *pp* (a)...  
Tenor: *pp* (a) e he-u... *mf* (a)... (e)... *pp* (a)... (e)... *mf* he-u... *pp* he-u... *mf* (a)... (a)... *mf* he-u he-u... *pp* (a)...  
Bass: - - - - -

**III**  
Soprano: - - - - -  
Alto: - - - - -  
Tenor: *mp* va... *mp* (b)... *pp* (e)... *pp* (a)... (e)... *pp* (a)... *mf* e - he-u... *mp* (b)... (a)... (a) u... : he-u (a)...  
Bass: *mp* va... *mp* (b)... *pp* (e)... *pp* (a)... (e)... *pp* (a)... *mf* e - he-u... *mp* (b)... (a)... (a) u... : he-u (a)...

ISBN 978-0-7070-8740-5 © 2019 ÉDITIONS MIEZZA-VOIX

Figure 8 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo (2020), page 18 (mes. 152-161) du conducteur.

Dans les sections au tempo modéré (cf. figure 1), les trois ensembles possèdent exactement la même partition et se doublent donc à distance. Il ne s'agit donc pas ici d'une écriture polychorale à proprement parler, mais plutôt d'un effet de polychoralité dû à cette spatialisation des doublures, un procédé qui, là encore, correspond vraisemblablement à une pratique de l'époque<sup>8</sup>. L'hétérophonie évoquée précédemment se trouve donc ici considérablement renforcée. Pour s'en rendre compte, il suffit d'écouter un extrait du laboratoire genevois lors duquel le chef Michel Pozmanter demande aux trois parties de soprano de jouer ensemble une section dans ce tempo modéré, en l'occurrence les mesures 209 à 230. Quatre musiciens sont alors concernés – soprano et violon du chœur I, le hautbois du chœur II et le cornet à bouquin du chœur III – et vont jouer la même partition dans des versions cependant différentes, faisant ainsi apparaître clairement l'hétérophonie (figure 9 et extrait audio 2 ; évidemment, l'intérêt musical d'un tel extrait est très limité puisque manquent ici les parties d'alto, ténor et basse).

*Extrait audio 2 : Jean-Pascal-Chaigne, Echo (2020), sopranos I, II et III (mes. 209-230). [Écouter](#).*

De ces trois types d'écriture polychorale ressort en outre une gradation, depuis le tempo modéré où les ensembles sont fusionnés, jusqu'au tempo rapide où ils sont clairement distincts, en passant par la situation intermédiaire du tempo lent.

## PERSPECTIVES

Ce laboratoire genevois a ainsi permis aux étudiants de la HEM de Genève de participer à un projet de création grâce auquel ils ont, en outre, compris la façon dont une musique ancienne pouvait devenir le terreau d'une œuvre nouvelle. Grâce à son ouverture instrumentale et ses quatre versions présentant chacune un degré de difficulté différent, la partition d'*Echo* a pu accueillir des interprètes aux profils variés, chanteurs et instrumentistes, anciens comme modernes, en cours de formation ou musiciens professionnels. Il est à ce propos important de souligner la rareté des pièces offrant de telles possibilités. Les œuvres d'aujourd'hui pour grand ensemble et d'une durée supérieure au quart d'heure n'offrent en général aucune liberté quant à la distribution vocale ou instrumentale, rendant parfois même délicate la réunion de l'ensemble requis ; de surcroît, leur écriture très souvent exigeante peut restreindre leur accessibilité aux seuls musiciens professionnels, sinon très avancés. *Echo* pourrait en cela répondre à une véritable attente : celle d'une pièce d'envergure qui, sans jamais sacrifier ni la précision ni la force de son langage, peut s'adresser à des formations instrumentales et vocales très diverses, permettant ainsi l'accès du plus grand nombre d'interprètes à une musique d'aujourd'hui.

---

8 « Michael Praetorius, dans son *Syntagma Musicale*, propose de doubler les chœurs vocaux par des voix en inversant les doublures : le chœur vocal 1 est doublé, au même endroit par le chœur instrumental 2. Il existe de multiples narrations d'offices où la musique était exécutée par quatre jusqu'à huit chœurs alors que la partition éditée ou manuscrite ne recelait que de la musique à huit voix. Il est aisé d'imaginer que les nombreux chœurs en question étaient exécutés en doublure, la spatialisation générant l'effet d'une musique comportant plus de voix. Il faut ajouter que les chanteurs et instrumentistes ne faisaient pas les mêmes diminutions. Cela ajoute à l'effet de diversité » (Dongois, William, issu d'un entretien privé en juin 2019, à Genève).

**I**  $\text{♩} = 58$

209 *pp* *poco* *mp* *pp* *mf* *p* *molto*

he u va li e.

213 *pp* *poco* *mp* *pp* *p* *mf*

he u (u) fru stra

216 *p* *mf* *p molto* *pp* *mp* *pp*

va le he u

220 *p* *mf* *p* *pp* *mp* *pp*

fru stra (a) di

ISMN 979-0-7070-8744-2 © 2019 EDITIONS MEZZA-VOCE

12

224

le cre pu er va he u

229

fru stra (a) di (i)

233

le cre pu er he u

237

fru stra (a) (a) di le

ISMN 979-0-7070-8744-2 © 2019 EDITIONS MEZZA-VOCE

Figure 9 : Jean-Pascal-Chaigne, *Echo* (2020), pages 11-12 (mes. 209-241) de la partition de soprano I.