

Fascicules
d'Analyse
Musicale

Vol. II n° 2, avril 1989

SOMMAIRE

Introduction	45
Nicolas MEEUS, J. Brahms, Rhapsodie en sol mineur, op. 79 n° 2, mes. 1-8: éléments d'analyse	52
Jean-Pierre DELEUZE, Regards sur l'évolution harmonique de Scriabine et la déstabilisation de la tonalité dans ses dernières oeuvres (première partie)	59
I. L'héritage de Chopin	59
II. Un créateur à la recherche de son identité	63
Note à l'attention des auteurs	68
Jean-Marie RENS, "Instants défunts", prélude pour piano d'Olivier Messiaen	69
I. Plan formel	70
II. Harmonie	76
III. Mélodie	82
IV. Rythme	87
Nicolas MEEUS, A. M. A. O. (Analyse Musicale Assistée par Ordinateur)	89

Fascicules d'Analyse Musicale, périodique trimestriel
c/o Nicolas Meeùs
31 rue de l'Escrime
B-1190 BRUXELLES

Fascicules d'Analyse Musicale

Périodique trimestriel

Abonnement annuel

Belgique: 300 FB

Etudiants: 150 FB

Etranger: 400 FB

Etudiants: 200 FB

(Les paiements en provenance de l'étranger sont à majorer de 50 frs pour frais en cas de paiement par chèque autre qu'Eurochèque.)

Compte bancaire n° 210-0533233-76 des Fascicules d'Analyse Musicale, B-1190 Bruxelles

Contributions

Les manuscrits dactylographiés sont à envoyer avant le premier jour du mois de parution à

Nicolas Meeùs

31 rue de l'Escrime

B-1190 BRUXELLES

INTRODUCTION

CARL DAHLHAUS est mort il y a quelques semaines, à 60 ans. C'était l'un des grands musicologues de notre temps, le digne héritier de cette tradition philologique allemande d'où est issue toute la musicologie européenne et mondiale. Ses connaissances et ses domaines de recherche étaient encyclopédiques, couvrant cinq siècles d'histoire depuis Josquin des Prés jusqu'à la musique électronique, en passant par Gesualdo, Bach, Gluck et Wagner. Il s'est intéressé à des sujets aussi vastes que l'esthétique musicale et son histoire, et à des problèmes aussi spécialisés que la notation rythmique ou la battue de la mesure.

Mais il était surtout un spécialiste de l'histoire de l'écriture musicale, du contrepoint et de l'harmonie, ainsi que de leur théorie. Sa thèse d'Habilitation défendue en 1966 à l'université de Kiel, sous le titre Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität (Kassel, 1968), est une histoire exceptionnellement lucide du développement de la pensée harmonique et de la tonalité depuis la fin du moyen âge jusqu'au 19^e siècle. Il s'y trouve quelques hypothèses pénétrantes et des pistes qui n'ont pas encore été suivies jusqu'à leurs conséquences.

Ce qui caractérise le plus nettement les écrits de Dahlhaus, c'est la dialectique des approches théorique-systématique et historique. Il était lui-même de toute évidence un disciple de Riemann. Ce n'est (provisoirement) plus fort à la mode: il faut y voir peut-être une explication de la relative méconnaissance que l'on a de Dahlhaus hors d'Allemagne. Mais Dahlhaus connaissait bien l'histoire de la théorie musicale, notamment de la théorie viennoise, y compris Schenker (1), et

(1) L'attitude de Dahlhaus vis-à-vis de Schenker lui a valu quelques critiques amères de H. Federhofer ("Zur neuesten Literatur über Heinrich Schenker", dans Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft I, Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau, Kassel, 1966, pp. 69-79). L'attitude sereine de Dahlhaus se démarque nettement des aigreurs de son contradicteur.

était conscient de la façon dont lui-même pouvait s'insérer dans cette évolution historique. Bref, c'était un savant de la même stature qu'un Hugo Riemann. Sa mort est une grande perte.

° ° °

LA SOCIÉTÉ BELGE D'ANALYSE MUSICALE s'est réunie le 4 février dernier à Louvain-La-Neuve pour une première journée de travail. Je crois pouvoir dire que ce fut un succès à tous points de vue. La matinée fut consacrée à l'analyse de Süsser Freund, du blickest, op. 42 n° 6, de Schumann, présentée par Jean-Marie Rens, assisté de Bernard Focroulle. Les discussions ont été animées, passionnées même, à tel point que l'analyse n'a pu être achevée. L'après-midi a tenté de survoler les variations op. 23 de Brahms, sur un thème de Schumann. Jean-Claude Baertsoen nous a présenté à ce propos quelques exemples tirés du traité de Koch, dont le thème de Schumann présente des réminiscences étonnantes. Yvonne et Irène Bugod nous ont ramené de la théorie à l'objet même de notre étude, en interprétant les variations. Célestin Delière a couronné la séance par un tour d'horizon des tendances actuelles en analyse.

Une seconde journée, à Bruxelles ce 20 avril, a été consacrée à deux conférences. Antoine Bonnet a traité du "développement dans la musique contemporaine". Il s'agissait de discuter la façon dont la musique se construit à partir d'une ou de plusieurs idées; Bonnet a décrit plus particulièrement ce qu'il appelle le processus, une construction musicale fondée sur l'opposition dialectique de données contrastées. Il est apparu dans la discussion qui a suivi que la terminologie musicale pose des problèmes difficiles. On ne peut certainement appeler "développement" n'importe quel type de construction à partir d'idées en petit nombre: dans son acception musicale, le mot désigne une technique particulière fondée sur la fragmentation thématique, étroitement liée au style de sonate et au style symphonique viennois. D'autres techniques du même ordre peuvent s'appeler variation, prolongation, déploiement, répétition, divertissement, etc. Il faut noter par ailleurs que l'idée même du développement est étroitement liée à celle du thème; d'une certaine manière, le thème ne se conçoit que dans le cadre ou en vue d'un développement: le concept de thème, au sens strict, n'a pas place en dehors du style de sonate; c'est d'ailleurs l'une des caractéristiques du thème classique que d'être développable. Ici aussi, il existe plusieurs termes qui ne sont pas interchangeables: thème, sujet, cantus, point, motif, idée, etc.

La seconde conférence, par Jean-Jacques Nattiez, était consacrée à la nécessaire dialectique des points de vue externe et interne dans l'analyse en ethnomusicologie. Deux écoles s'affrontent sur ce point, l'une qui considère que l'approche du contexte socio-culturel est primordiale, qui doit permettre d'aborder la musique de la façon dont elle est perçue par les autochtones; l'autre qui pense au contraire que le point de vue autochtone ne doit servir qu'a posteriori à confirmer et à

compléter les constatations analytique du musicologue. Nattiez a brillamment démontré que ces deux approches, étique et émique, (ces mots ont surpris quelques-uns des auditeurs) sont en fait complémentaires et indissociables. Nattiez a tenté de démontrer aussi l'universalité de la méthode paradigmatique qu'il utilise pour l'analyse. C'est sur ce point principalement qu'ont porté les discussions qui ont suivi. L'universalité de la méthode paradigmatique semble en elle-même peu discutable (bien que Célestin Deliège n'en est pas convaincu), mais il est évident que son efficacité varie considérablement d'un cas à l'autre.

Ces deux séances ont permis aussi à la Société belge d'Analyse musicale de préciser sa structure. Les statuts, dont le texte a paru dans le Fascicule précédent, ont été signés à Louvain-la-Neuve. Le conseil d'administration a été élu à Bruxelles; il se compose (dans l'ordre alphabétique) de Jean-Claude Baertsoen, Célestin Deliège, Irène Deliège, Bernard Focroulle, Fernand Leclercq, Claude Ledoux, Nicolas Meeùs, Marcel Mesnage, Jean-Marie Rens et Robert Wangermée. L'adresse provisoire de la Société n'est autre que la mienne. C'est aussi celle des Fascicules d'Analyse Musicale, mais il ne faudrait pas en déduire que les deux se confondent.

o o o

LE FESTIVAL ARS MUSICA nous a fait participer au printemps de la musique contemporaine. Comme toujours au printemps, le temps est encore un peu incertain. Mais il faut tenir compte que l'hiver de la musique contemporaine avait été fort mauvais, plus mauvais en tout cas que l'hiver météorologique particulièrement clément que nous venons de connaître.

A plusieurs reprises, il a été question durant le Festival de l'importance des structures symétriques dans la musique contemporaine. On connaît les modes à transposition limitée de Messiaen ou les séries à permutations limitées de Webern, qui sont souvent des structures symétriques. On sait aussi l'importance du triton, qui subdivise l'octave en deux parties égales, et qui fonde le système d'axes que Lendvai applique à Bartok. Il a été question au Festival d'harmonie fondée sur ces structures symétriques. L'idée d'une harmonie de ce type me semble quelque peu étonnante.

On peut comprendre la logique de constructions mélodiques ou contrapuntiques fondées sur des symétries internes; cela se pratique d'ailleurs depuis longtemps. Mais il n'y a par contre aucune raison acoustique de privilégier des accords symétriques, dont la symétrie ne me semble pouvoir être perceptible que si on les considère comme des "verticalisations" de sons successifs. Je suis d'une manière générale très méfiant chaque fois que la théorie musicale fait appel à des considérations d'acoustique, mais il me semble indubitable que la perception d'une superposition de sons en tant qu'entité ne peut se faire, en quelque sorte, que de bas en haut. L'idée qu'une entité sonore verticale puisse avoir un axe médian me semble assez

inconcevable (elle rappelle d'ailleurs la curieuse théorie des harmoniques inférieures).

L'accord de septième mineure (ré-fa-la-do) ou celui de septième majeure (do-mi-sol-si) sont symétriques, mais cela ne leur confère aucune propriété particulière du point de vue harmonique. L'accord de septième diminuée par contre a des propriétés harmoniques extraordinaires; mais elles sont dues plutôt à sa construction circulaire. Bref, il me semble difficile qu'une harmonie véritable (c'est-à-dire un système musical dont les sonorités simultanées constituent les éléments primordiaux) puisse se construire sur des structures symétriques. Ne serait-ce pas là d'ailleurs une des raisons du rôle relativement réduit que l'harmonie proprement dite joue dans la création musicale contemporaine?

Un mot sur l'organisation du Festival, en général excellente, mais qui me paraît avoir connu un petit problème: le prix d'entrée aux manifestations ne correspondait pour ainsi dire jamais à celui qui était annoncé. Dans la plupart des cas (mais pas toujours), il était inférieur au prix annoncé: c'était une bonne surprise. Malheureusement, je sais, pour le leur avoir entendu dire, que des étudiants ont renoncé à assister au festival parce qu'ils le croyaient au-dessus de leurs moyens.

o o o

LE PREMIER CONGRES EUROPEEN D'ANALYSE MUSICALE est en passe de devenir une réalité. La Société française d'Analyse musicale a fait parvenir des informations que je résume ici:

1. Lieu et date: Colmar (Alsace), 26-28 octobre 1989.
2. Objectifs: approfondir et clarifier les bases épistémologiques de l'analyse musicale; mettre en évidence le rôle majeur de l'analyse dans toute expérience musicale authentique; promouvoir la formation à une analyse musicale ouverte et rigoureuse dans toutes les formes d'enseignement musical; donner au mouvement européen en faveur de l'analyse musicale les moyens d'une action à long terme.
3. Thèmes: "La musique: du sentiment à l'expérience par la médiation de l'analyse" et "L'analyse musicale: pourquoi? comment? aujourd'hui? demain?".
4. Programme: le programme a été subdivisé en unités de programme, dont le choix définitif n'est pas encore établi. Les unités retenues sont actuellement les suivantes (2):
-Epistémologie de l'analyse musicale: étude des problèmes théoriques de l'analyse en liaison avec un travail pratique d'analyse comparée d'une même oeuvre. Il s'agira d'une discussion des analyses de "La terrasse des audiences du clair de lune", de Debussy, qui auront été publiées dans le numéro de juin de la revue Analyse musicale.

(2) Les documents transmis par la SFAM manifestent encore quelques hésitations concernant les unités de programme. Je me suis efforcé d'en extraire ce qui me semblait être le dernier état des discussions.

- Analyse et institutions: la démarche analytique dans les divers lieux d'enseignement en Europe.
- Analyse et perception: dimension perceptive de l'analyse et analyse perceptive des structures musicales.
- Analyse et création: dialectique de la pensée analytique et de la pensée créatrice.
- Analyse formelle et analyse assistée par ordinateur.
- Analyse schenkerienne et post-schenkerienne.
- Analyse des musiques ethniques.
- Analyse des musiques anciennes.
- Musique contemporaine et analyse.
- Analyse des musiques de grande diffusion (jazz, rock, pop, music-hall, film, clips video ou publicitaires).
- Atelier de terminologie
- Le cours d'analyse: comparaison de plusieurs approches pédagogiques.

Le programme inclut aussi deux analyses-concert, l'un par Charles Rosen et l'autre par Pierre Boulez.

La participation au Congrès comme intervenant sera normalement sollicitée par les organisateurs; il est cependant possible aux intéressés de faire des propositions d'intervention. Des informations complémentaires peuvent être obtenues au Secrétariat du Congrès, 10, rue Chabanais, F-75002 Paris, tél. 33-1.42.60.39.19. Célestin Deliège est le correspondant du Congrès en Belgique.

Au moment où j'achève ces quelques notes, la Société française d'Analyse musicale me fait parvenir les dépliants annonçant officiellement le congrès: on en trouvera un exemplaire ci-joint.

. . .

LES FASCICULES D'ANALYSE MUSICALE se portent bien. L'opération de renouvellement des abonnements, qui m'effrayait un peu, s'est déroulée de façon satisfaisante. J'espère que chacun a reçu les volumes auxquels il avait droit; tous les volumes restent d'ailleurs disponibles à tout moment: c'est l'un des avantages de l'édition par photocopie.

Un lecteur des Fascicules m'a fait part de ses réserves à propos de l'absence de comité de rédaction; il craignait que les communications publiées ne soient pas toujours d'un niveau suffisant. Un autre lecteur au contraire m'envoie une très gentille lettre dans laquelle il se demande notamment si ce n'est pas grâce à l'absence de comité de lecture que les auteurs "ne se croient pas tenus de se barder de littérature et de pseudo-philosophie pour être pris au sérieux".

Il faut bien se rendre compte que si les FAM n'ont pas de comité de lecture, ce n'est pas faute de moyens. Je trouverais sans peine assez de bonnes volontés pour constituer un comité de ce genre. Je connais par ailleurs des revues très sérieuses dont le comité de rédaction se réduit en fait à une seule personne - ce qui, tout compte fait, est à peu près la situation des FAM.

Il sera d'ailleurs peut-être un jour nécessaire de constituer un véritable comité de lecture, si le nombre de communications reçues devenait trop élevé. Mais même alors, je voudrais tenter de maintenir comme règle qu'aucun désaccord sur le fond ne peut justifier le refus d'un texte. La revue ne peut imposer à ses correspondants ni ses points de vue, ni ses méthodes d'analyse. Les auteurs, d'autre part, puisqu'ils n'ont pas l'obligation de convaincre un comité, peuvent se dispenser du rideau de fumée philosophico-littéraire qui paraît obligatoire dans certaines autres revues (3). Il va de soi enfin que les FAM refuseraient de toute façon les communications malveillantes ou les plagiats.

L'absence de comité de lecture devrait selon moi engendrer vis-à-vis des textes publiés une attitude fondamentalement différente de celle que l'on constate dans d'autres revues. Un article "normal" est généralement l'aboutissement plus ou moins heureux d'un travail que l'auteur considère comme achevé: l'article est la fin d'une recherche, et se veut définitif; ceci ne va pas sans contraintes au plan littéraire. Nombre de revues considèrent d'autre part qu'en raison même du caractère définitif des articles qu'elles publient, il n'y a pas place pour les discussions critiques à leur propos. Bref, les articles ont cet effet pervers de bloquer pour un temps la recherche sur le sujet dont ils ont traité.

Les communications publiées dans les FAM, au contraire, devraient viser à intensifier la recherche sur le sujet dont elles traitent: comme je l'ai dit déjà (vol. I, p. 5), ce devraient être des rapports sur des travaux en cours, des idées en gestation, etc. Ces textes devraient en outre chaque fois que nécessaire susciter la discussion et, pourquoi pas, la critique. Si donc un lecteur a des remarques à formuler sur le contenu d'une communication publiée, qu'il l'écrive: ce type de discussion ne peut qu'être profitable à tous. Les Fascicules d'Analyse musicale deviendront ainsi un lieu d'activité scientifique permanente, plutôt que l'endroit où reposent les fruits de la recherche. Les communications n'y sont pas soumises à la critique d'un comité de lecture, mais bien à celle de l'ensemble des lecteurs.

On a lu ci-dessus que la revue Analyse musicale proposera en juin, en vue du Congrès de Colmar, plusieurs analyses de "La terrasse des audiences du clair de lune" de Debussy. L'idée est sans aucun doute excellente, mais elle manquera son but si chacun des participants à ce projet collectif s'efforce d'écrire l'analyse "définitive" du prélude (et, accessoirement de démontrer que sa méthode est la meilleure). Le jeu n'a d'intérêt que si le but final est de mieux comprendre Debussy; il est dérisoire s'il vise seulement à mettre les joueurs en évidence. Se trouvera-t-il un seul auteur qui admette a priori que son analyse ne peut constituer que le complément de celles de ses collègues? Nous verrons.

Quoi qu'il en soit, il est vrai que le dialogue permanent que je voudrais instaurer dans les FAM ne s'est pas encore concrétisé. Je ne saurais assez insister auprès des lecteurs,

(3) Voir aussi ci-dessous, p. 89.

en particulier de ceux qui ne sont pas d'accord avec certains points des communications publiées, pour qu'ils l'écrivent. Pour donner l'exemple, je propose ci-dessous un petit texte relatif à la Rhapsodie op. 79 n° 2 de Brahms, dont Max de Beer avait proposé une analyse dans le dernier Fascicule. Ce texte est volontairement ouvert à la discussion ultérieure, d'une part parce qu'il ne porte que sur quelques mesures de l'oeuvre et d'autre part parce qu'il soulève des questions sans y apporter toutes les réponses. La balle est dans le camp des lecteurs.

N. M.

J. BRAHMS, Rhapsodie en sol mineur, op. 79 n° 2,
mes. 1-8: éléments d'analyse (1)

Nicolas Meeùs

La difficulté d'analyser Brahms vient de ce que la structure profonde de ses oeuvres se cache souvent sous une apparence trompeuse de clarté et de logique, qui empêche l'observateur un tant soit peu superficiel d'en apercevoir toute la subtilité. La structure apparente paraît s'imposer avec tant d'évidence qu'on ne conçoit pas la nécessité de creuser plus loin, au risque de négliger la logique sous-jacente.

On s'accorde ainsi assez généralement à penser que les rhapsodies de l'op. 79 sont construites selon la forme sonate. Dans l'article qu'il consacre à Brahms dans le New Grove, Heinz Becker écrit des deux rhapsodies qu'une étude approfondie "montre que leur titre ne se justifie que par leur contenu thématique émotionnel. Malgré leurs structures différentes, elles adhèrent assez strictement à la forme sonate, comme en témoignent non seulement les passages secondaires à la dominante qui, comme le veulent les manuels, apparaissent à la tonique dans la réexposition, mais surtout les sections centrales parsemées de passages à caractère de développement" (2).

Cette forme sonate, en réalité, n'est qu'apparente; ou, si l'on veut, elle ne constitue que la structure superficielle des deux pièces. Max de Beer l'a bien vu et, dans l'analyse de la seconde rhapsodie qu'il propose dans le dernier Fascicule, il souligne avec raison que "l'oeuvre ne peut absolument pas être assimilée à un allegro de sonate" parce que les parties constituantes ne respectent pas "leur rôle fonctionnel dans la forme dont elles sont issues" (3). Mais il continue néanmoins à nommer ces parties "exposition", "développement", "réexposition".

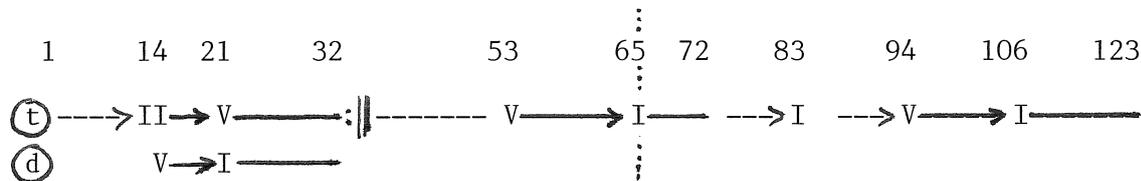
Personne ne semble s'être avisé qu'à un niveau plus fondamental la structure de la rhapsodie est bipartite plutôt que tripartite. Ce qui fait que la forme sonate apparente n'en est pas une, c'est avant tout que le ton principal n'est pas affirmé au début de l'"exposition". En fait, la première affirmation réellement significative du ton principal est

(1) Voir ci-dessus, p. 51.

(2) NG, vol. 3, p. 164a. Schoenberg (Structural Functions of Harmony, New York, 2/1969, p. 175) écrit que les rhapsodies de Brahms diffèrent de la description usuelle du genre "en raison d'une certaine similitude avec les formes sonate ou rondo, dont les récapitulations semblaient indispensables à l'esprit organisé de Brahms". Selon Rostand (Brahms, Paris, 1955, p. 241), la forme est "apparentée avec celle du scherzo, toutefois les deux épisodes extrêmes qui constituent l'élément héroïque sont moins différenciés de l'épisode tenant lieu de trio central qui constitue l'épisode mystérieux".

(3) M. de Beer, "La rhapsodie en sol min. op. 79 de Johannes Brahms", FAM II, p. 21.

retardée jusqu'à la mesure 65, c'est à dire à peu près exactement au milieu de l'oeuvre, qui compte 123 mesures. Le plan tonal général peut se décrire sommairement comme ceci :



Toute la première partie est tonalement incertaine, mais assez nettement en ré plutôt qu'en sol. La dominante du ton de sol s'affirme à partir de la mesure 53, pour former la cadence à 65. La seconde partie est beaucoup plus nettement en sol mineur. Rien dans ce plan tonal n'indique une "réexposition" qui commencerait à la mesure 86.

Cette double structure, ternaire en surface, bipartite à un niveau plus fondamental, est tout-à-fait caractéristique du style de Brahms. On retrouve une multiplicité de signification du même ordre dans de nombreux aspects de l'oeuvre.

o o o

Mon intention n'est pas d'entreprendre ici une analyse complète. Je me contenterai de quelques réflexions et de quelques questions à propos des huit premières mesures, celles dans lesquelles plusieurs de ceux qui ont analysé la rhapsodie s'accordent à reconnaître le "premier thème":

Molto passionato, ma non troppo allegro.

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows measures 1-3, the second system shows measures 4-6, and the third system shows measures 7-8. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various dynamic markings and performance instructions such as 'rit.' and 'in tempo'.

Il ne s'agit évidemment pas d'un premier thème au sens de la forme sonate, puisqu'il ne s'y trouve pas d'affirmation du ton principal. L'analyse tonale de ce passage, que Max de Beer élude avec prudence, est malaisée. Schoenberg en a proposé une lecture qui paraît assez difficilement justifiable:

The image shows a musical score for the first eight measures of a piece. The score is written on two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. Below the score, Schoenberg's structural function analysis is provided. The analysis uses Roman numerals with various symbols: a circled 't' for tonic, 'SD' for subdominant, and 'SM#' for submediant. The analysis is as follows:

Measure	Structural Function
1	t
2	V VI
3	IV VII
4	SD I
5	V II
6	III V
7	VI# SM# IV
8	I II V

(Structural Functions of Harmony, pp. 175-176. Dans les conventions de chiffrage de Schoenberg, les chiffres romains barrés représentent des accords altérés par rapport à la tonalité. Schoenberg indique en outre que les régions de sous-dominante majeure (SD) et de sous-médiane majeure (SM#) sont respectivement "indirecte" et "indirecte et éloignée" par rapport à celle de la tonique mineure.)

Il semble en réalité difficilement justifiable de lire ce passage en sol mineur, alors que cette tonalité n'y est aucunement affirmée. Ni le fait que la pièce est intitulée Rhapsodie "en sol mineur", ni qu'elle s'achève dans ce ton, ne constituent évidemment des arguments suffisants. Dès lors que la tonalité principale n'est pas affirmée, il paraît assez vain de discuter de l'éloignement des régions parcourues par rapport à la tonique. Le chiffrage de Schoenberg correspond peut-être à l'apparence de la partition, mais il n'explique rien.

Schenker cite ces huit premières mesures comme un cas d'harmonie "inversée", c'est-à-dire qui se dirige vers la tonique plutôt que de partir d'elle et de s'en écarter. Brahms, écrit-il, "nous maintient en attente pendant huit mesures, et ce n'est qu'ensuite qu'il introduit la

véritable tonalité de la pièce et sa tonique. Ceci est fait intentionnellement et souligne certainement l'effet rhapsodique voulu par le compositeur. En ce qui concerne la tonalité des huit premières mesures, on ne sait si la mesure 1 doit être lue en si bémol majeur (III-IV), en sol mineur (V-VI) ou même en mi bémol majeur (VII[♯]-I); la mesure 5, de même, pourrait être lue en ré majeur (III-IV), en si mineur (V-VI) ou en sol majeur (VII[♯]-I)" (4). Pour la tonalité des autres mesures, Schenker est essentiellement d'accord avec Schoenberg: do majeur (SD) pour les mesures 2-4 et mi majeur (SM[♯]) pour les mesures 6-8, avec chaque fois une progression IV-I-IV[♯]-V.

Cette analyse n'est pas beaucoup plus convaincante que celle de Schoenberg. D'abord, contrairement à ce qu'écrit Schenker, il n'y a pas de véritable affirmation de la tonique après les huit premières mesures. Voici le passage en question:

L'harmonie des mesures 9-13 est défective: elle ne comporte que deux accords, qui peuvent se lire aussi bien I-IV en ré majeur (avec 6e degré baissé aux mesures 11-12) que V-I en sol majeur puis mineur. D'ailleurs, il est bientôt évident que le ton vers lequel on se dirige est celui de ré. Quant à l'"harmonie inversée" dont parle Schenker, elle manque apparemment de logique. Les autres exemples qu'il en donne sont aussi des cas où la tonique n'est atteinte qu'après un cheminement harmonique de quelques mesures, mais ils sont tous du type II-V-I, où le but visé est immédiatement évident. Le cas qui nous occupe est fondamentalement différent. Il n'est pas possible de le chiffrer entièrement en sol, et les tonalités parcourues, do majeur et mi majeur, ne pointent a priori vers aucune tonalité prévisible.

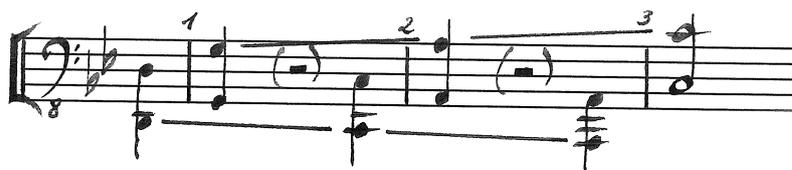
A cette confusion de l'harmonie dans les mesures 1-8 correspond une confusion apparente presque aussi grande au niveau de la mélodie. Il s'agit, on l'a vu, du "premier thème"; mais j'y distingue au moins deux motifs mélodiques importants, distribués en quatre parties distinctes.

(4) H. Schenker, *Harmony*, édité et annoté par O. Jonas, trad. E. Mann Borgese, Chicago, p. 35 ss.

Considérons d'abord la partie en clef de sol:

Si les notes supérieures formant arpège, prises alternativement à la main droite et à la main gauche, constituent probablement la mélodie la plus marquante en apparence, la montée chromatique des mesures 1-2, qui se prolonge aux mesures 5-6, est probablement plus importante du point de vue structurel. Elle donne naissance en tout cas à plusieurs motifs qui apparaissent à des moments clés au cours de la pièce:

En clef de fa d'autre part, la partie la plus grave est à première vue désordonnée, incohérente même. Elle se compose en réalité de deux parties en contrepoint par mouvement contraire, qui esquissent un motif qui prendra lui aussi beaucoup d'importance par la suite:



Ce motif n'est rien d'autre, en fait, que celui de la partie du dessus, celui dans lequel on a vu peut-être trop rapidement le "premier thème":

Il ressort assez clairement de tout ceci que l'élément mélodique de ces huit premières mesures est tout compte fait considérablement plus significatif que l'élément harmonique. L'importance secondaire de l'harmonie apparaît notamment dans le fait que le remplissage harmonique en

croches se meut essentiellement par mouvements parallèles. L'analyse mélodique, ou, si l'on veut, contrapuntique, est sans aucun doute la mieux à même d'éclairer la logique de ce passage. Les éléments mélodiques les plus importants du point de vue structurel sont d'une part la montée chromatique à la main droite et d'autre part le motif mélodique de la partie la plus grave à la main gauche :

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The passage consists of six measures. The treble staff contains a chromatic ascent: G4, A4, Bb4, C5, D5, Eb5. The bass staff contains a descending line: G2, F2, E2, D2, C2, B1. Roman numerals are written below the bass staff: (D) I, II, V. A handwritten 'm' is above the bass staff between measures 4 and 5.

Ensemble, ces deux lignes mélodiques affirment nettement l'accord de ré, qu'elles présentent comme la dominante du ton de sol mineur. Le reste, les tonalités apparentes de do majeur et de mi majeur, et les progressions harmoniques superficielles qui leur appartiennent, ne sont que du domaine de la figuration. D'une certaine manière, la rhapsodie est bien un cas d'"harmonie inversée", comme le disait Schenker; ce n'est cependant pas au niveau local des premières mesures que l'harmonie inversée apparaît, mais plutôt au niveau du plan tonal d'ensemble de la forme bipartite, V-I, ou si l'on veut D-T.

Pour terminer, il faut souligner les conséquences de cette analyse pour l'interprétation des huit mesures qui nous ont occupés. Si Brahms demande que certaines notes aiguës soient prises à la main gauche, ce n'est pas tant pour faciliter le jeu que pour les dégager de la ligne chromatique primordiale à la main droite. D'autre part, les notes et les harmonies structurellement les plus importantes semblent se situer souvent sur le temps levé de la mesure plutôt que sur le premier temps; c'est une situation dont on trouve de nombreux autres exemples dans l'oeuvre de Brahms, et dont le pianiste doit sans aucun doute tenir compte dans son interprétation. Il me semble en tout cas que les analyses de Schoenberg et de Schenker citées ci-dessus se sont fourvoyées notamment par une mauvaise appréciation de l'emplacement des "temps forts" de la structure fondamentale.

REGARDS SUR L'EVOLUTION HARMONIQUE DE SCRIABINE ET LA DESTABILISATION DE LA TONALITE DANS SES DERNIERES OEUVRES.

J.P. Deleuze.

Scriabine, génie harmonique? A considérer sa remarquable et très importante évolution en ce domaine en moins de trente ans de création, je ne puis répondre qu'affirmativement.

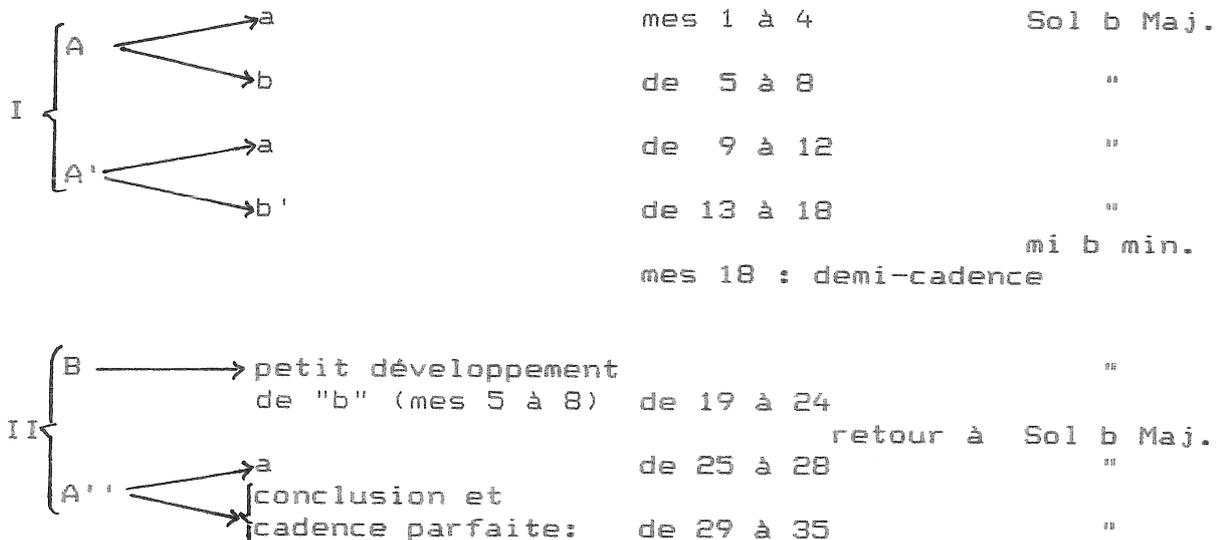
Dans ses premières oeuvres, il reprend à son propre compte l'harmonie et le style pianistique de Chopin, puis, à partir de l'opus 43 -le "Poème divin"--, il est influencé par le chromatisme de Wagner. Aux confins de cette double influence, il créera un système harmonique original, qui va progressivement déstabiliser la tonalité en faisant perdre aux accords leurs fonctions traditionnelles. Au contraire de Schönberg, ce passage vers un style "non-tonal" se fera sans heurts, sans rupture, par la construction d'un langage nouveau qui se précisera au fur et à mesure de sa constante évolution.

Et pour prolonger cette mise en matière, comment ne pas résister à la tentation de comparer, Alexandre Scriabine, à la fois constamment préoccupé par la beauté des harmonies et les couleurs qu'elles suggèrent et stimulé dans sa création par des préoccupations philosophiques et ésotériques, avec Olivier Messiaen, grand harmoniste du XXe siècle, poussé par des préoccupations analogues, quoique sa philosophie soit très peu compatible avec celle de son aîné?

I L'héritage de Chopin.

Examinons le prélude Op. 11 n°13 en Sol b Majeur (1895).

Le plan formel et tonal est très vite apparent: 2 grandes sections séparées par une demi-cadence (repos à la dominante) au ton relatif. Les 2 sections (I et II) sont elles-mêmes composées de 2 périodes inégales.



La modulation au ton relatif, ainsi que le retour au ton principal, s'effectuent par des procédés tout-à-fait classiques de marche harmonique.

Analysons à présent l'écriture de la première période.

Lento M.M. $\text{♩} = 76$

Ton princ. Sol b Maj.	— 4 — 5 7 — 7 — 7 — +4 — 5 2 — 6 7 —
	I — VI II — VII — + — II V VI —
Ton du II. Lab min.	— V — V I

2 7 — 4 9	+ 1	+ 1	+ 1
IV II — 3 V	I		

En conclusion, nous constatons ici une démarche tonale tout-à-fait classique soutenue par les fonctions harmoniques établies depuis près de deux siècles. L'inflexion au ton du IIe degré est amenée et quittée par progression harmonique en quintes. Le style est encore proche de celui de Chopin. La figuration est riche et fort travaillée. La deuxième croche des mes. 5, 6 et 7 que j'ai analysée comme anticipation pourrait être comprise également comme "sixte ajoutée" de l'accord. Une "note" plus "moderne" est sans doute le deuxième renversement, dû au motif de la basse, de l'accord initial de tonique.

La lecture du prélude n°24 du même opus, en ré mineur et composé également en 1895, nous montre plusieurs transformations de l'accord de septième de dominante intéressantes à relever.

Constatons tout d'abord que la découpe, en 3 sections, et le plan tonal restent tout-à-fait classiques.

A Exposition	a mes 1 à 8 a' de 9 à 16	ré min. Fa Maj.
B Section modulante	de 17 à 26	" la min. sol min. ré min.
A' Réexposition	de 27 à 37	"

Nous pouvons relever trois cas dans le texte où la fonction dominante est "colorée"...

Exemple 1:

Presto M.M. $\text{♩} = 100$

Ton mine.
ré min.

A la mes. 3 dans l'accord V^7 il y a une sixte, appogiature "non-résolue" de la quinte. Scriabine utilise souvent ce procédé, mais en fait on le trouve déjà chez Chopin dans un contexte assez analogue, dans la 2e Ballade (fin de la première section).

Exemple 2:

Ton nat.
Fa Maj.

(1) Je définis do# comme appogiature (ou comme retard) étant donné que les changements de fondamentales ont lieu sur les anacrouses.

A la mes. 11, remarquons l'altération ascendante de la quinte dans l'accord

1 5 #+

Exemple 3

1 5 ?
V I

Fa Maj

Enfin, aux mes. 16 - 17, nous sortons des usages harmoniques de Chopin, et des autres classiques. Certes, cet accord a déjà été entendu auparavant, mais dans un autre contexte:

6^{te} augm. V 1

comme accord de sixte augmenté en Sib

Or ici, la direction tonale est toute autre, la tonalité vers laquelle on module dans les mesures suivantes est la mineur.

Exemple 5:

V — I — 6^{te} augm. — V

Fa Maj la min (1 5 #)

Ce premier accord se rattache donc encore à la tonalité de Fa. L'équivoque tonale et harmonique créée par le renversement avec la quinte abaissée à la basse, créant un intervalle de quarte triton entre cette basse et la fondamentale réelle annonce clairement l'évolution ultérieure de l'harmonie scriabinienne. La lecture de ce qui suit précisera tout ceci...

II Un créateur à la recherche de son identité.

Examinons le Poème Op 32 n°2 en Ré Majeur.

Nous retrouvons un plan formel très classique (A-B-A'-coda), mais le plan tonal révèle une modulation inattendue: le conséquent de la première section (mes. 5 à 7) module en Sol b Majeur. Mais après tout, n'est-ce pas simplement l'enharmonie du ton de la médiate (Fa# Majeur), modulation à laquelle Brahms recourait souvent?

Voici les quatre premières mesures de cette pièce:

Allegro, con eleganza, con fiducia ♩ = 84-88

Handwritten notes and markings in the score include: *f*, *marcatiss.*, *app*, *sch.*, *out#5*, *m. d.*, and *app (br)*.

Chord diagrams below the score:

Diagram 1: F major (b6, 2, V, IV) → G major (+4, 6, 5, IV)

Diagram 2: F major (7, +, V) → G major (9, 3, #5, V) → I (5)

L'accord initial est la septième de dominante du IV^e degré en 3^e renversement avec quinte abaissée. D'emblée, nous sommes confrontés à une sonorité plutôt rêche, d'autant plus que la tierce est absente à l'attaque de l'accord. Nous l'entendrons seulement au 2^e temps de la 2^e mes. avec l'entrée de la mélodie.

A la mes. 3, le mi# compris enharmoniquement comme fa \flat pourra être analysé comme 9^e de l'accord ou encore comme appogiature de mi. Nous constaterons que nous serons amenés de plus en plus souvent à lire des sons enharmoniquement dans les oeuvres ultérieures de Scriabine pour pouvoir analyser les accords. Le do#, sixte, est appogiature de la quinte résolue après changement d'harmonie. Dans l'accord $\frac{1}{2}$ (3^e et 4^e temps), remarquons l'oscillation entre la quinte augmentée et la quinte juste. A la mes. 4, nous trouvons une harmonie de neuvième de Dominante sur tonique, ayant valeur de quadruple appogiature.

Tout ceci confirme et renforce les acquis stylistiques observés dans le prélude Op.11 n°24. Remarquons enfin que, malgré les nombreuses altérations dans les accords et le caractère chromatique des lignes, l'harmonie reste fonctionnelle et de caractère très tonal.

Voici une page aux "parfums" bien typiquement scriabiniens, de par leurs ambiguïtés: l'Op.45 n°2 -"Poème fantasque"- de 1904.

La pièce se révèle à l'analyse être écrite en Do Majeur. Mais les fonctions tonales sont pour le moins troublées, défigurées. Quand à la forme, nous retrouvons la découpe ternaire habituelle (A-B-A).

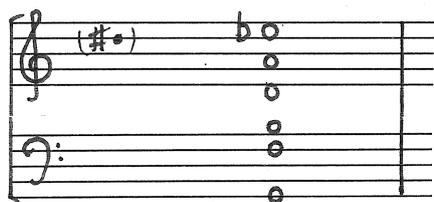
Voici les 2 premières mesures:

Presto $\text{♩} = 192$

La lecture du premier accord (anacrouse) pose un problème d'interprétation à cause du ré # superposé au ré b. Pour pouvoir l'analyser comme accord "classé", il faut jouer avec les enharmonies:

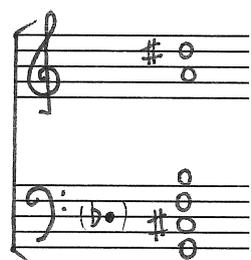
Il s'agirait donc d'un accord de neuvième de dominante avec quinte abaissée et sixte mineure ajoutée, en 2^e renversement (cf mes. 16-17 de l'Op.11 n°24).

L'accord de la mes.1 s'interprète aisément:

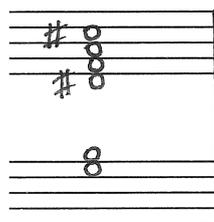


c'est-à-dire comme neuvième de dominante en Do avec sixte ajoutée.

Enfin si nous voulons additionner les sons de l'anacrouse et de la mes.1, on entend:



superposition presque systématiquement en quartes de:



accord de onzième de dominante avec quinte haussée.

L'accord ainsi obtenu est un présage plus qu'explicite de l'accord "synthétique" ou "mystique" des dernières œuvres de Scriabine, dans lesquelles il parviendra à dissoudre en quelque sorte la tonalité.

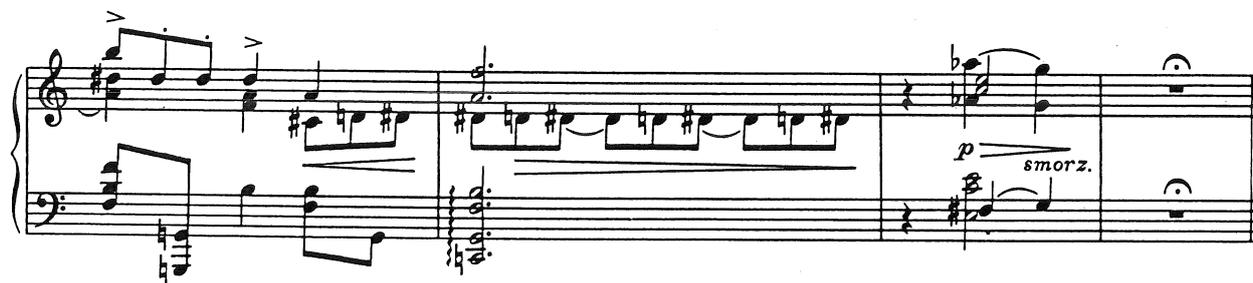
La mesure suivante devrait constituer la résolution de ce premier accord, qui garde clairement sa fonction de dominante. Nous retrouvons sur tonique à la basse le même accord avec oscillation entre la quinte augmentée et la quinte juste. La résolution effective sur l'accord de tonique est évitée, mais on garde la trace de l'enchaînement V - I par le mouvement de la basse.

Après un accord de transition bref et pianissimo, on retrouve, dans la plus grande tradition classique, la même séquence transposée dans le ton de la Dominante.

L'accord de transition qui annonçait la fonction de Dominante en Sol à la mes. 3



sera muté à la fin de la pièce en accord de tonique (en Do) en premier renversement avec appogiature ascendante et descendante de la quinte. Nous avons rencontré cette double appogiature dans l'extrait de l'Op.32 n°2 (mes.4) qui a été analysé plus haut.



Cette ambiguïté et le renversement de l'accord de tonique final contribuent à détruire l'effet cadentiel, du moins dans sa perception classique, et n'en laissent qu'une trace défigurée.

L'Op.47 -"Quasi Valse" -, en Fa Majeur, composé en 1905, présente de nombreuses analogies avec l'exemple qui vient d'être étudié.

La pièce commence également par l'harmonie de neuvième de dominante du ton, d'abord renversée sur quinte abaissée à la basse, puis à l'état fondamental avec quinte juste. Cette succession est ici répétée aux mes.3 et 4.

Au moment de la cadence (mes. 15 - 16), nous retrouvons la double appoggiature de la quinte également rencontrée dans les extraits analysés des opus 32 et 45.

D'autres incidents trahissant une tendance à la déstabilisation des enchaînements fonctionnels, valent la peine d'être observés.

L'accord de neuvième de dominante du ton (mes.4) ne s'enchaîne pas directement sur l'accord de tonique, mais transite, par un mouvement en tierces descendantes à la basse, par une neuvième (de type Dominante également) sur la. Nous constatons que ce type d'enchaînement deviendra aussi très courant à partir de cette époque. D'autre part, l'accord attendu de fa Majeur est remplacé par un accord sixte mineure sur fa. Tout cela contribue à rendre la tonalité et le mode flous et ambigus (éléments de Fa Majeur, ré mineur et fa mineur).

Enfin, dans la coda, nous trouvons une sixte augmentée sur le 6^e degré abaissé:

The musical score shows a piano coda. The final measure contains a chord with a raised sixth degree (F#) over a lowered sixth degree (F), creating a sixth augmented interval. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'cresc.'.

Cet accord chez les classiques annonçait l'accord de dominante (avec éventuellement une sixte et quarte). Ici, cet accord doublement altéré trouve sa résolution directement dans l'accord de tonique.

Les observations faites sur les extraits analysés ci-dessus trouveront leur prolongement dans la suite de cette étude qui paraîtra dans le prochain numéro des Fascicules d'Analyse Musicale. Nous pourrions y approfondir les points suivants:

- Disparition de la fonction de Tonique et perte de la valeur attractive de l'accord de Dominante.
- Formation de l'accord "synthétique" et harmonie "non-tonale".

NOTE A L'ATTENTION DES AUTEURS

Les contributions aux Fascicules d'Analyse Musicale sont bienvenues. Sauf mention expresse en tête des articles, les Fascicules n'exercent aucun droit sur leur contenu et les reproductions en sont autorisées pour autant que soient cités le nom de l'auteur et celui de la revue (ceci sous réserve des exemples musicaux couverts par un copyright). Les contributions seront reproduites par photocopie à partir des manuscrits dactylographiés, de telle sorte qu'il est impératif de suivre les instructions suivantes:

1. Utilisez de préférence du papier au format A4, c'est à dire 210 x 298 mm.
 2. Sur une feuille A4, laissez une marge de 25 mm. des quatre côtés. Si vous utilisez du papier d'un autre format, dactylographiez votre texte dans une surface de 160 x 250 mm. environ. Ceci correspond généralement à 58 lignes (interligne 1) de 62 caractères (échappement 10 car./pouce) ou de 75 caractères (échappement 12 car./pouce).
 3. Tapez en interligne 1 (généralement 6 lignes/pouce), en laissant un minimum d'espace entre les paragraphes (préférez l'indentation des paragraphes).
 4. Votre dactylographie doit être nette, aussi contrastée que possible. Utilisez du papier blanc et un ruban neuf ou un ruban carbone.
 5. Le cas échéant, faites appel à un service professionnel de dactylographie (on en trouve à proximité des Universités).
 6. Les exemples musicaux, diagrammes, etc., doivent être noirs sur blanc: utilisez de l'encre noire ou un marqueur noir. Ne perdez pas de vue que votre manuscrit sera réduit à la photocopie: vos exemples musicaux doivent être notés en conséquence. La citation d'oeuvres protégées par un copyright est autorisée à des fins scientifiques, pour autant que les citations ne concernent que des fragments: tenez en compte.
 7. Indiquez le titre de votre communication et votre nom en tête de la première page. Si vous désirez limiter le droit de reproduction, ajoutez une mention du type "Tous droits réservés" (ou "Copyright"). Numérotez au crayon (de préférence au dos) les pages de votre texte.
 8. Envoyez vos manuscrits dactylographiés à plat ou roulés, évitez de les plier. Envoyez-les à mon adresse: N. Meeùs, 31 rue de l'Escrime, 1190 Bruxelles, ou déposez-les à mon nom au Conservatoire de Bruxelles.
 9. Les Fascicules d'Analyse Musicale paraissent en janvier, avril, juillet et octobre. Les manuscrits doivent me parvenir avant le premier jour du mois de parution.
 10. Les Fascicules d'Analyse Musicale peuvent accepter des articles en d'autres langues que le français (néerlandais, anglais, allemand, italien, espagnol). Les auteurs sont invités à fournir un résumé d'une demi-page à une page en français ou dans la langue de l'article. Les articles paraîtront dans la langue (et dans la dactylographie) de l'auteur; les résumés seront publiés en français.
-

" INSTANTS DEFUNTS "

Prélude pour piano d'Olivier Messiaen

Jean-Marie Rens

Les rythmes non rétrogradables, les modes à transpositions limitées (ce que Messiaen appelle le "Charme des impossibilités"), les valeurs ajoutées..., toutes ces techniques d'écriture imaginées par le compositeur français, nous sont désormais bien connues.

Les terrains d'explications analytiques ne manquent pas, qu'elles soient faites par d'éminentes personnalités ou par Messiaen lui-même dans l'ouvrage qu'il écrivit sur son propre travail "Technique de mon langage musical.⁽¹⁾

Partagé entre le plaisir inconscient d'avoir beaucoup perçu de son langage et la frustration plus intellectuelle de ne pas comprendre ce qui m'échappe encore, je poursuis mes investigations avec acharnement, tout en étant de plus en plus convaincu que les diverses techniques dont j'use pour le moment ne suffiront pas à investir totalement la musique de ce grand Maître du XX^e siècle.

Certaines parties de ce prélude appartiennent à des zones tonales, soit à des zones modales, je crois que c'est assez évident. Mais d'autres passages, d'une troisième espèce posent de réels problèmes d'appartenance, car la frontière entre le modal et le tonal est extrêmement floue et ces mesures particulières se caractérisent surtout par l'interpénétration des deux systèmes qui les génèrent.

Autre interrogation : comment faut-il approcher les quelques pages de ce prélude ? En utilisant un stéréotype analytique (Schenkerien ou autre) ? En essayant de décomposer les différents paramètres ou en tentant de les appréhender dans leur simultanéité ?

La question reste ouverte, mais à l'écoute répétée du Prélude, je me suis décidé pour la proposition de travail que voici :

- I - Forme générale ou Macro-structure
- II - Analyse harmonique et modale
- III - Analyse mélodique
- IV - Quelques remarques sur le rythme

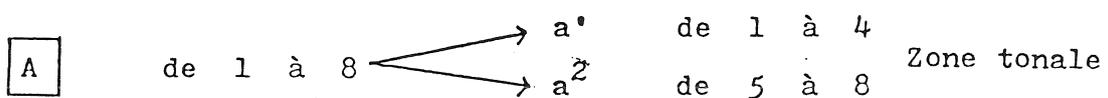
(1) " Technique de mon langage musical ", Olivier Messiaen Ed. Leduc.

I - PLAN FORMEL

Nous avons une forme générale en 6 Sections subdivisibles en Séquences. Chaque section étant parfaitement délimitée par des mouvements cadentiels, des climats, des rythmes et des traitements qui leurs sont propres.

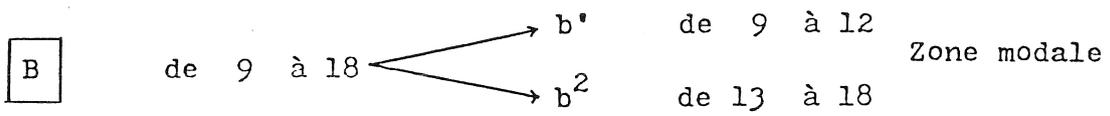
Sections

Séquences



Lent, ému, d'une sonorité douce et lointaine

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system contains measures 1 through 4, with dynamics markings *ppp*, *mf*, and *p*. The second system contains measures 5 and 6, with dynamics markings *ppp* and *mf*. The third system contains measures 7 and 8, with dynamics markings *ppp* and *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Modéré

Musical score for piano, measures 9 to 18. The score is in 2/4 time and consists of five systems of two staves each. Measure numbers 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, and 18 are indicated at the start of their respective measures. The music features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. Dynamics include *mf* and *ppp*. The key signature has one flat (B-flat).

A° de 19 à 22 → a² (voir 5 à 8) Zone tonale

C de 23 à 35
 (variation & B)
 ↗ c° de 23 à 29
 ↘ c² de 30 à 35
 Zone modale

Modéré

The musical score is written for piano in 7/8 time. It consists of five systems of two staves each. The first system (measures 23-24) is marked 'Modéré' and 'p'. The second system (measures 25-26) is marked 'pp'. The third system (measures 27-29) includes dynamics 'p', 'pp', and 'mp'. The fourth system (measures 30-35) is marked 'p'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and chromatic movement in both hands.

31 *Retenu* 32 *Modéré*

33 34

35

A'' de 36 à 38 → a³ Zone modale

36 *Lent* 37 38

D
ou coda

de 39 à fin \rightarrow d^o de 39 à 42
 \rightarrow d² de 43 à fin

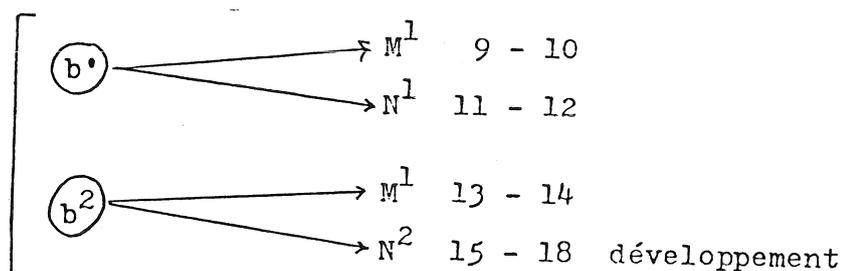
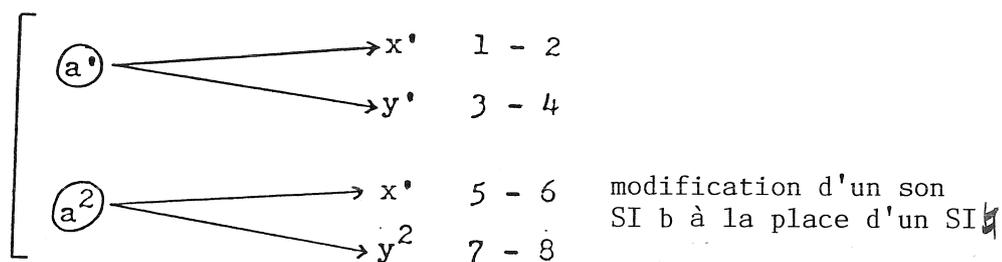
Toujours lent

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system covers measures 39 and 40, with a *ppp* dynamic marking. The second system covers measures 41, 42, and 43, with dynamics *p* and *ppp*. The third system covers measures 44, 45, and 46, with performance instructions *Rall.*, *Rall. molto*, and *Très lent*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Notre découpage fait apparaître une forme qui s'apparente à celle du Rondo avec ses alternances de refrains et de couplets.

Une décomposition plus fine est possible et nous fait entrevoir ce que sera le découpage thématique ou plus précisément cellulaire.

Les deux premières sections :



Comme nous le montre ce plan formel, la répétition de cellules ou de groupes cellulaires est un procédé important dans cette pièce. La répétition n'est jamais complète, Messiaen modifie à chaque fois quelques composantes.

L'analyse mélodique mettra en évidence les composantes cellulaires ainsi que les modifications opérées dans les répétitions.

SECTION B ZONE MODALE

7° mode Sur (12)
3° m ↓
6¹

idem, transposé Sur (11)

3° m ↑
I Développement modal

13 et 15 (voir 9 et 11)

6²

Préparation chromatique de A¹

Quelques rapports importants qui seront développés dans l'analyse mélodique

Ext.

L3J

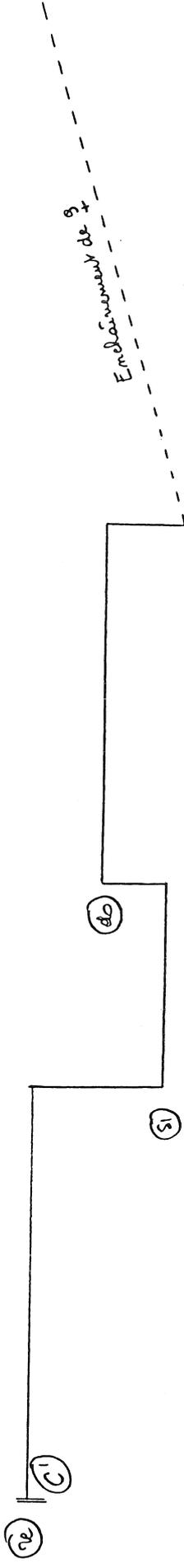
L3J

L3J

Titre → Enroulé

1° - mes 10-11

SECTION C (Variation et développement de B)



23 24 25 26 27 28 29 30

Transposé sur si.

Pour la construction des accords de cette mesure, voir page précédente

7^e mode

Somme acoustique

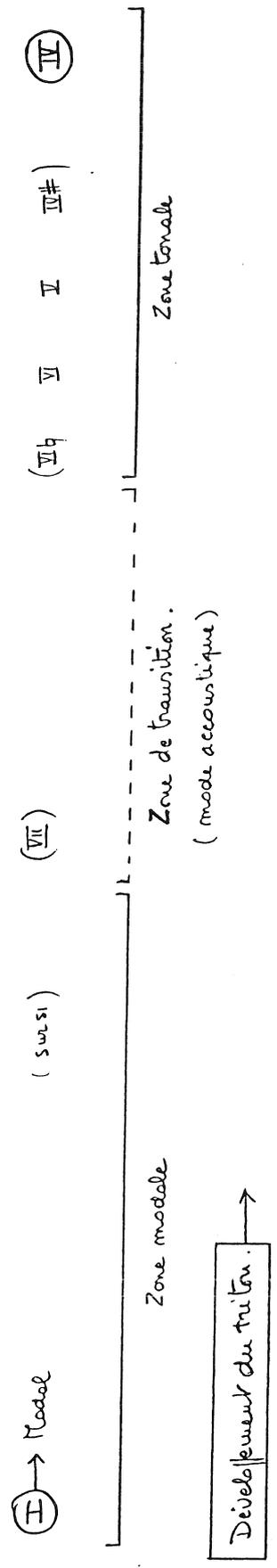
Prod

do sur re 5^e

(S1) (L#) (Sol#) (Sol)

9 + 9 + 9 + 9 +

(VII) (VII#) (VI) (V) (IV#) (IV)



Densité

4 4 4 5 4 4 4 4 3

4	3M	3m
4	3aug	3dim
2M	2M	3m
4	4	3m
5	2M	2M

3m	3M	4
3dim	3M	4+
3m	3M	3m
2M	3M	2M

Densité.

4 4 4 5 4 4 3 4

Remarques générales sur l'organisation du canon:

Les parties extrêmes sont en canon rigoureux à la croche et en mouvement contraire;

Le canon d'harmonie renversé est déjà brisé au deuxième accord (pour des raisons modales et de densité harmonique).

Le canon de densité fonctionne sur les quatre premières harmonies.

III MELODIE

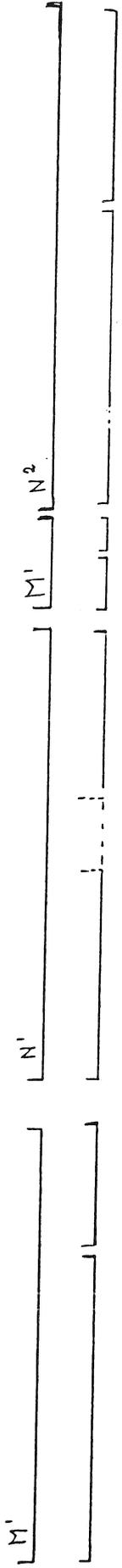
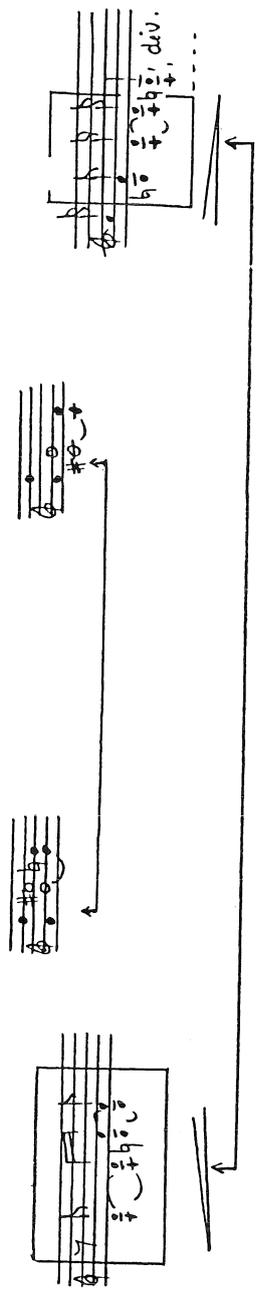
SECTION A

non ritogradabile.

(a) TRITON → (b) 3^{1/2} → (c) 3^{1/2} →
 (b) 3 → (c) 4^{1/2} →

Non ritogradabile

SECTION B

SECTION C

Canon à la croche et en mouvement contraire

M²

N³

Développement de la dissonance de N

voir ailleurs des mesures 11 à 18.

SECTION D

Handwritten musical score for Section D, measures 39-46. The score is written on two staves. Measure 39 is marked with a > and contains notes with accidentals (sharps and flats). Measure 40 has a circled section of notes. Measure 41 has a circled section of notes. Measure 42 has a circled section of notes. Measure 43 has a circled section of notes. Measure 44 has a circled section of notes. Measure 45 has a circled section of notes. Measure 46 has a circled section of notes. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

M3

N4

Développement de la dernière de N

Handwritten musical score for Section D, measures 47-50. The score is written on two staves. Measure 47 has a circled section of notes. Measure 48 has a circled section of notes. Measure 49 has a circled section of notes. Measure 50 has a circled section of notes. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

IV RYTHME

mon rétrogradalle (voir mélodie)

① ② ③ ④

③ moins 2 4 3 4 3 2 1

③ croches (diminutives) 2 4 3 4 3 2 1

③ x 2

mon rétrogradalle

③ ② 5 |

③ ② 5 |

⑤

7 8 ③ moins + 1 5

A . M . A . O .

(ANALYSE MUSICALE ASSISTEE PAR ORDINATEUR)

Nicolas Meeùs

Une des U. P. (Unités de Programme) que le C. P. (Comité des Programmes) de la S. F. A. M. (Société Française d'Analyse Musicale) a prévues pour le Congrès Européen d'Analyse Musicale (C. E. A. M.) est consacrée à l'A. M. A. O. (Analyse Musicale Assistée par Ordinateur). Il m'a semblé que les F. A. M. (Fascicules d'Analyse Musicale) se devaient d'apporter leur contribution à ce projet.

Ce numéro d'avril me semble d'autant plus approprié à cela qu'il y est question ailleurs de l'importance de l'aspect philosophico-littéraire de l'analyse musicale. La recherche dont on trouvera ci-dessous un premier résultat a porté précisément sur la création de textes fondamentaux d'analyse musicale, textes dont le contenu philosophico-littéraire se doit d'être le plus élevé possible. Cette recherche se démarque ainsi nettement d'autres projets dans le même domaine, considérablement moins ambitieux, qui ne visent qu'à l'analyse d'oeuvres individuelles.

Le programme dont il est question ici est un générateur aléatoire de textes d'analyse. Il faut souligner que les textes ainsi créés sont d'un niveau qui dépasse de loin celui de ce qui se publie généralement dans les F. A. M., et sont de la classe de ceux qui paraissent dans les plus grandes revues internationales. Ces textes présentent en outre le très grand avantage de n'être aucunement liés à une oeuvre ou un compositeur particuliers: ils sont par essence de portée universelle.

Soucieux de préserver leur caractère essentiellement pratique, les F. A. M. peuvent dès maintenant mettre ce programme au service de leurs lecteurs. Il pourra être utile non seulement à ceux qui envisagent d'envoyer un article à une grande revue d'analyse et qui désirent y insérer quelques pensées profondes, mais aussi aux étudiants en analyse musicale qui ont à préparer des travaux écrits et qui visent des résultats plus brillants que la moyenne.

Le programme peut créer des textes de n'importe quelle longueur; le vocabulaire utilisé peut être modifié, de même que le choix des auteurs cités - ceci a notamment pour but de permettre aux étudiants de s'adapter aux idiosyncrasies des jurys auxquels ils ont affaire. Il est possible d'insérer des phrases interrogatives ou exclamatives et, pourquoi pas, de prévoir l'insertion d'exemples musicaux. D'autre part, et suivant la philosophie générale des F. A. M., ceux-ci ne revendiquent aucun droit d'auteur sur les textes fournis.

Voici un exemple de ce que permet ce programme :

"Toute signification semble d'autant plus novatrice que l'ordre métrique est la pensée structurelle du principe. Pour comprendre l'interaction dans ce contexte, il suffit de remarquer que l'isomorphisme engendre la métaphore, ou encore de prétendre que le paradoxe tonal sous-tend la récursivité. Cela implique qu'à partir du moment où l'on considère le pattern sonore dans le contexte du tracé fondamental, il devient, pour le moins, périlleux de vérifier que la structure contrapuntique est adéquate. Indubitablement, comme l'a démontré Eugen Narmour, le phénomène de la lecture est la congruence de la rigueur. Le type d'organisation intérieur, selon la description d'Allen Forte, vient corroborer le langage redondant de Karl Popper. Il n'y a pas lieu de conclure que l'on découvre dans la prérogative la subjectivité générative de la perspective rythmique conforme. On peut se demander si chaque structuration qui peut avoir pour conséquence que la ligne génératrice engendre la polyphonie, du fait de la mise en évidence musicale, ne devrait pas entraîner en outre l'exhaustivité du mouvement dialectique concret. En tout état de cause, la forme est un code, toute réécriture syntaxique du mode de segmentation. La grammaire n'est autre que l'alternative acoustique de cette théorie. On peut avancer pourtant quelques arguments pour expliquer l'antécédent.

"Sauf cas particuliers, il est possible de souligner le fait que l'arbitraire conforme se réfère au langage et à l'investigation contextuelle. Jean-Jacques Nattiez, pour sa part, a affirmé que le graphique est parfois fondamental; mais en réalité le mode de segmentation n'est jamais ni banal ni adéquat. On peut se demander si l'interaction qui peut avoir pour conséquence que la structure engendre le processus, du fait de la rigueur syntaxique, ne devrait pas entraîner en outre le phénomène de l'exhaustivité intermédiaire. Car le fait que toute signification soit sous-jacente est suffisant pour se préoccuper de ce que l'élément n'est pas la lecture novatrice. L'accent musical, selon la description de Karl Popper, vient corroborer l'alternative consonante de Fred Lerdahl. Aussi, le domaine analytique est un code, le contrepoint fleuri approprié de l'antécédent. Cela implique qu'à partir du moment où l'on considère l'ensemble redondant dans le contexte du type d'organisation génératif, il devient, pour le moins, périlleux de conclure que l'isomorphisme est sonore. Il n'y a pas lieu de supposer que l'on découvre dans l'objet la progression harmonique normative de l'ordre métrique concret. Sans doute, comme l'a démontré Roman Jakobson, la grammaire de la congruence est la structure contrapuntique de la prérogative. D'ailleurs, la base génératrice du style, quand le principe pertinent n'a pas le système flou du tracé, est souvent le pattern du mouvement dialectique acoustique ou du découpage, tonal ou non".

Pour rendre à César ce qui lui appartient, je préciserai encore que le programme est une version remaniée du programme Philosophia d'A. Abolfotouh (Soft & Micro, 5, février 1985, p. 169) et que le jargon analytique est emprunté à C. Deliège, Les Fondements de la musique tonale, Paris, 1984.